

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra estetiky

# **Bakalářská práce**

Bc. Kristina Pereverzeva

**Estetika performativity Eriky Fischer-Lichte**

Aesthetics of performativity by Erika Fischer-Lichte

Praha 2019

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D

**Poděkování:**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za cenné rady při tvorbě textu, jeho vstřícnost k mým návrhům, trpělivost a čas, který mi věnoval. K této práci také velmi přispěly přednášky, které mi daly správnou motivaci. Dále bych chtěla poděkovat PhDr. Heleně Jarošové za doporučenou literaturu a správná slova, kterými mne ve vhodnou chvíli podpořila. Poděkování patří také mé rodině za podporu při studiu a jejich víru v mé schopnosti.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 23. května 2019

Bc. Kristina Pererverzeva

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá specifičností estetických názorů Eriky Fischer-Lichte a jejím konceptem performativity. Estetická koncepce performativity Eriky Fischer-Lichte se formovala pod vlivem probíhajícího performativního a kulturního obratu na základě nově vzniklého oboru divadelní vědy. V návaznosti na tuto skutečnost se práce mimo jiné zaměřuje i na jiné soudobé teorie teatrality a koresponduje s analýzou inscenací a performancí od šedesátých let 20. stol. V práci jsou nastíněny i teorie německého divadelního vědce a germanisty Maxe Herrmanna, koncepce současného umění RoseLee Goldberg a názory německého teatrologa Hanse-Thies Lehmana. Ústředním tématem práce však zůstává postava Eriky Fischer-Lichte.

## **Klíčová slova**

Performance, performativita, estetika, estetika performativity, divadlo, akční umění, současné umění.

## **Abstract**

The bachelor thesis deals with the specificity of the aesthetic opinions of Erika Fischer-Lichte and her concept of performativity. The aesthetic concept of performativity of Erika Fischer-Lichte was formed under the influence of ongoing performative and cultural turnover based on the newly established field of theater science. In connection with this fact, the work also focuses on other contemporary theatrical theories and corresponds with the analysis of productions and performances since the 1960s. The thesis also outlines the theories of German theater scientist and germanist Max Herrmann, the concept of contemporary art RoseLee Goldberg and the views of the German theater scientist Hans-Thies Lehmann. The main theme of the work, however, remains the figure of Erika Fischer-Lichte.

## **Keywords**

Performance, performative art, aesthetics, performative aesthetics, theater, live art, contemporary art.

## OBSAH

1. Úvod	6
2. Nová společnost a nová terminologie.....	8
1. Performativní obrat.....	9
2. Pojem performativity.....	11
3. Mezi slovem a činem.....	15
3. Erika Fischer-Lichte.....	18
3. Performativní umění a umění performance.....	22
4. Inscenace vs. představení.....	24
5. Estetika události.....	33
6.1 Spolupřítomnost aktérů a diváků.....	34
6.2 Fyzický kontakt.....	35
6.3 Autopoietická zpětnovazební smyčka.....	37
6.4 Rytmus a atmosféra.....	39
6.5 Odkrývání významů.....	40
6. Performativní estetika Eriky Fischer-Lichte.....	42
7. Závěr	45
8. Seznam použité literatury.....	47
9. Seznam příloh.....	49

## 1. Úvod

Předkládaná práce si klade za cíl vymezit hlavní rysy estetické teorie performativity teatroložky Eriky Fischer-Lichte. Tato autorka je významnou osobností, která se zabývá historiografií dramatu od antiky až po současnost, estetikou performativity, reflexí současného divadla a divadelní sémiotikou. V současné době přednáší na Divadelně-vědním Institutu na berlínské Freie Universität, který zároveň vede. Je tedy patrné, že estetické názory autorky jsou ve velké míře ovlivněny divadelní vědou, teorií a sémiotikou. Jako jedna z prvních se však zaměřila na téma nové estetické zkušenosti v době multikulturních uměleckých projevů a na fenomény estetických transformací v současném divadle a umělecké performanci.

Práce se zaměřuje na pečlivý rozbor a interpretaci stěžejního díla Eriky Fischer-Lichte *Estetika performativity*. Kniha, která je výsledkem mnohaleté práce autorky byla poprvé vydána v německém jazyce v roce 2004, já však v této práci budu vycházet z českého vydání z roku 2011.<sup>2</sup> Ve zdrojích mám též uvedený ruský překlad knihy z roku 2015,<sup>3</sup> který využívám pro lepší pochopení autorského úmyslu. Kniha se skládá ze sedmi kapitol, kde v každé postupně vyvstávají nové dimenze kategorií estetiky performativity. Každý nový teoretický bod vznášený autorkou je doprovázen příslušným komentářem, doplňujícím teorii o příklady performativních aktů, historické podněty a analýzou.

Pro práci jsem zvolila následující postup: úvod do estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte začnu popisem performativního obratu z šedesátých let, kterým autorka svůj koncept začíná, dále se soustředím na vzniku a významu pojmu performativity v koncepci autorky, posléze popíšu základní změny, které po performativním obratu ve společnosti i divadelním umění nastaly. V práci nastíním i vliv zakladatele berlínské di-

---

1 z lat. Celý svět je jeviště. CURTIUS, E. R. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s. 158.

2 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

3 ФИШЕР-ЛИХТЕ, Эрика. *Эстетика перформативности*. Москва: Международное театральное агентство Play&Play — Издательство «Канон», 2015.

vadelní vědy Maxe Herrmanna, Hanse-Thiese Lehmana i jiných soudobých autorů, s názory kterých koncepce Fischer-Lichte koresponduje. Dále se krátce zaměřím na osobnost samotné Eriky Fischer-Lichte, její působení v divadelní vědě a koncept představení jako události. V návaznosti na předchozí téma popíšu rozdíly mezi událostí a inscenací a přejdu k popisu estetiky události z pohledu Fischer-Lichte. V poslední kapitole shrnu estetickou koncepci autorky.

Cílem práce je nalezení koncepce estetiky performativity, kterou se autorka v průběhu knihy zabývá, když oznamuje, že stávající estetické teorie nejsou pro nově vznikající umění událostního charakteru relevantní.

Důvodem výběru tématu je můj celkový zájem o uměleckou performanci, současné divadlo a tvorbu Eriky Fischer-Lichte. Fascinuje mě vzájemné prolínání nových uměleckých kultur a vytváření nových směrů i kategorií, dále pak také přechod od představení jako interpretace dramatického textu k performanci samotné a performativní umění. Je zajímavé sledovat, jak kulturní změny ve společnosti produkují radikálně nový pohled na již zavedené estetické i umělecké kategorie.

## 2. Nová společnost a nová terminologie

Erika Fischer-Lichte se v díle *Estetika Performativity*, jak již název napovídá, soustřeďuje na umění, které následuje po tzv. performativním obratu v šedesátých letech minulého století. Jako sémioložka a teatroložka upozorňuje na to, že dosavadní „zavedené estetické teorie se mohou stěží vyrovnat s performativním obratem v umění“,<sup>4</sup> který nastal a proměnil paradigma nazírání. Autorka si všímá velké společenské a kulturní změny, jež nastává a výrazně ovlivňuje veškeré oblasti života. Hlavně však vnímání světa, což má bezprostřední vliv na nově vznikající umělecké směry a jejich oceňování.

Performativní obrat, který autorka zmiňuje na několika místech knihy, se stal zásadním nezvratným bodem změny paradigmat od textové roviny k rovině prezentační neboli performativní. Obraz nahradil ve společenské kultuře textovou složku a stal se tak složkou primární pro vnímání v kulturním prostředí. Vývoj a popularizace média typu filmu a následně i televize, jako kulturně-zábavního prožitku, má podle Fischer-Lichte<sup>5</sup> vliv na uměleckou oblast. Performativní umění, mající kořeny v divadelních a rituálních projevech, se najednou stalo opakovatelné, ztratilo svojí pomíjivost a hloubku.

Fischer-Lichte však není jediná, kdo o tuto oblast projevuje zájem. Hans-Thies Lehmann, německý teatrolog, kritik a autor knihy *Postdramatické divadlo* také analyzuje situaci a stejně jako Fischer-Lichte přichází k názoru, že epocha dramatického divadla je u konce. Obdobně jako tomu bylo předtím s divadlem antickým. Zajímavě rozvrhuje na časové ose divadla: „předdramatické“, jež také jmenuje antickým, posléze divadlo „dramatické“ a následující současné divadlo „postdramatické“.<sup>6</sup> Již samotným vznikem pojmu „postdramatického divadla“ tak zřetelně objasňuje zánik divadla dramatického a jeho ústup ve prospěch divadlu, kterému „údajně chybí diskurz“, ale místo toho převládá „meditace, gesta, rytmus a tón“.<sup>7</sup> Podle doby, kterou Lehmann uvádí „sedmdesáté až devadesáté roky 20. stol.“<sup>8</sup>, pozorujeme, že se jedná zhruba o stejné ob-

---

4 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, s. 28.

5 Tamtéž, s. 96-97.

6 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 23.

7 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 22.

8 Tamtéž, s. 22.



dobí, jako to, o kterém hovoří Fischer-Lichte, přechod od performativního obratu ke kulturnímu.

Jedná se o období okolo 30 let, v průběhu kterých nastaly výrazné změny společenského vnímání. Fischer-Lichte je výstižně popisuje změnou paradigmat z „kultura jako text“ na „kultura jako performance“ a poukázáním na redefinici filozofického konceptu „performativity“, který v sobě nyní obsahoval i tělesné akty a fyzická jednání.<sup>9</sup> Oba autoři píší o stejném období ze stejného teatrologického hlediska a používají k tomu výrazy s velmi podobným významem. Ačkoli Fischer-Lichte na Lehmana v tomto kontextu přímo neodkazuje, souhlasí s jeho názory v jiných souvislostech. A vzhledem k tomu že vyšla kniha Lehmana *Postdramatické divadlo* (1999) o pět let dříve než *Estetika performativity* (2004) Fischer-Lichte, dává tato skutečnost podnět k uvažování, že mohla vycházet z úvah Lehmana i v jiných otázkách, než jsou v knize zmíněny. Navíc se oba autoři shodují na potřebě vzniku nové estetické oblasti pro oceňování divadelního umění, které Lehmann nazývá postdramatickým a Fischer-Lichte „přerodem“ vztahu subjekt-objekt a materiálnost-znakovost.<sup>10</sup>

### **1. Performativní obrat**

Performativní obrat, který dle Fischer-Lichte nastal počátkem šedesátých. let 20. století, označuje autorka za přechodný bod, jenž výrazně ovlivnil veškerá stávající umění ale také způsobil vznik nových směrů, které autorka nazývá uměními akčními a performačními.<sup>11</sup> Jeho rysy se objevily téměř ve všech uměleckých oblastech: v umění výtvarném je patrný v akční malbě (action painting), body artu nebo také později i u světelných soch (light sculptures); v hudbě se projevuje až od 50. let v tzv. eventech a skladbách pieces; v literatuře se podílel i na vzniku nových žánrů a v divadle dokonce na vývoji nových směrů.<sup>12</sup>

Všechny umělecké oblasti, které byly tímto kulturním fenoménem dotčeny, mají společné to, že se v každém případě jednalo o stírání hranic jednotlivých oblastí umění „a čím dál více umělců vytvářelo místo děl události, které byly stále častěji realizovány, jako představení“.<sup>13</sup> Ústředním bodem přestává být dílo samotné, nýbrž událost, ke které výše uvedené umělecké oblasti inklinují. Kromě multikulturního prolínání a odstoupení od artefaktuality, však byla tato umění patrně ovlivněna i dalším rysem

9 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 33.

10 Tamtéž, s. 28.

11 Tamtéž, s. 20.

12 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 20.

13 Tamtéž, s. 20.

performativního obratu, a to zapojením recipientů do procesu tvorby. Onou změnou konečného výsledku se výrazně mění podmínky pro tvorbu i recepci uměleckého díla. Nyní se nejedná o „umělecké dílo samotné, nezávislé na umělci i recipientech, které vzniká jako objekt z aktivit subjektu-tvůrce a podléhá percepci a interpretaci subjektu-recipienta“,<sup>14</sup> místo toho jde o společný proces, jehož začátek, průběh, konec i výsledek jsou ovlivněny všemi spoluúčastníky procesu. Umění se stalo více socializované a změnila se i role diváka v něm.

Zavedené estetické teorie – podle autorky – nejsou schopné postihnout okamžik přechodu od díla k události, který v průběhu performativního obratu nastává, a který je teprve potřeba oceňovat místo díla, jako předmětu nebo věci,<sup>15</sup> jako to bylo předtím dané. Zavedené estetické teorie se totiž soustředí na umělecké procesy, které lze obsáhnout a popsat pomocí konceptů „díla“, „produkce“ a „recepce“,<sup>16</sup> ale pro umělecké procesy, které s těmito koncepty nevystačí, navrhuje koncepci estetiky nové: estetiky performativity. Pro její lepší definici však potřebuje samotný pojem podložit tak, aby se stal pro její účel aplikovatelný.

## 2. *Pojem performativity*

I přes patrnou etimologickou shodu pojmů performativity a performance, nezakládá autorka svojí metodu studia vztahů mezi performativem a představením na konceptu umělecké performance, který vnímá jako značně nejasný,<sup>17</sup> a proto jeho užití je pro její práci komplikovaně aplikovatelné, ale vychází z teorií americké poststrukturalistky Judith Butlerové a filozofa Johna L. Austina.

Svojí koncepci performativity začíná odkazem na revoluční objev Austina, který předvedl v rámci cyklu přednášek *Jak udělat něco slovy* (1955).<sup>18</sup> V souvislosti s tím, že podle Fischer-Lichte zapadá cyklus přednášek o performativních výrociích časově do etapy performativního obratu, vnímá tuto okolnost autorka jako určující pro možnost využití pojmu Austina k založení vlastní koncepce performativity. Navíc jeho cyklus činí „zásadní objev pro filozofii jazyka“ tím, že zavádí jako první do filozofie jazyka v rámci teorie mluvních aktů neologismus „performativní“.<sup>19</sup> Austin pojem odvodil

---

14 Tamtéž, s. 28.

15 Tamtéž, s. 233-234.

16 Tamtéž, s. 261.

17 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 38.

18 Tamtéž, s. 29.

19 Tamtéž, s. 30.

z anglického jazyka a slovesa *to perform*,<sup>20</sup> kterým mimo jiné popisuje vedle výroků konstativních i výroky performativní, jejichž význam se stává silnouází performativity Fischer-Lichte.

Rozdíl mezi výroky konstativními a performativními je dle Austina patrný v záměru mluvčího a účinku na příjemce. Za konstativní jsou považovány oznamovací výpovědi, jejichž pravdivost nebo nepravdivost se dá snadno odhalit. Naopak performativní výroky nejsou cílené označením – nepopisují ani nekonstatují žádnou skutečnost, ale Fischer-Lichte je nazývá autoreferenčními a konstitutivními, protože podle ní nejenom znamenají to, co způsobují, ale zároveň utvářejí skutečnost.<sup>21</sup> Jejich pravdivost nebo nepravdivost nemá žádný význam, za důležité se považuje pouze jejich zdařenost nebo nezdařenost. Fischer-Lichte podotýká, že Austin vychází z „explicitních performativ“,<sup>22</sup> které popisuje na příkladu rituálních obřadů typu křestu lodi nebo uzavření sňatku, kdy za přítomnosti odpovědné osoby, která je právně příslušná svým výrokiem k jistým právním aktům, se právním aktem stává již výrok samotný. Jednodušeji se jedná o výroky, které realitu nepopisují, ale vytvářejí. Za zdařené se považují za předpokladu, že jsou výroky v souladu s „institucionálně-společenskými podmínkami“<sup>23</sup> a mluvčí měl potřebné oprávnění svými slovy skutečnost měnit. Za příjemce performativních výroků označuje Fischer-Lichte vždy společnost.

Důležitým podnětem pro stanovení performativity Fischer-Lichte však není pouze první část teorie mluvnických aktů Austina, ale její pokračování, kdy Austin nahrazuje vlastní opozici konstatačních a performativních výroků třemi kategoriemi řečových aktů: lokuční, ilokuční a perlokuční, s jejichž pomocí podle autorky Austin dokazuje, že „mluvit vždy znamená jednat“.<sup>24</sup> Za akt lokuční se považuje jakékoli pronášení slov, za akt ilokuční pak lokuční akt s performativním významem a za akt perlokuční mluvnický akt cílený k vyvolání účinku.<sup>25</sup> Rozvinutím teorie se Austin snaží dokázat že „konstativy se mohou stát úspěšnými či neúspěšnými a performativy mohou být pravdivé či nepravdivé“,<sup>26</sup> což z performativního aktu činí prostředek dynamiky, který „destabilizuje teorii binárních opozic jako celek“.<sup>27</sup>

---

20 pozn. v překl. hrát, konat, předvádět, předvést, splnit, učinit, vykonat, vystoupit, vystupovat, ztvárnit, účinkovat.

21 Tamtéž, s. 30.

22 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 30.

23 Tamtéž, s. 30.

24 Tamtéž, s. 31.

25 AUSTIN, John Langshaw. Teória rečových aktov. In: ORAVCOVÁ, Marianna. *Filozofia prirodzeného jazyka*. Bratislava: Archa, 1992, s. 121-122.

26 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 31.

27 Tamtéž, s. 31.

Z celého tohoto postupu odvozuje Fischer-Lichte důležitý závěr pro estetiku performativity: v happeningech, performancích a jiných představeních „zažité binární opozice jako subjekt-objekt nebo označující-označované ztrácejí polaritu a jasné vymezení — dostávají se do pohybu a začínají oscilovat“.<sup>28</sup> Obdobně, jako je tomu v performativních uměních. Svůj závěr podporuje Fischer-Lichte průběžnými příklady událostí, kdy se tyto vztahy skutečně neustále dynamicky proměňují.

Pojem Austina již by v tomto bodě dokázal výstižně vysvětlit účel i účinek performativních aktů, vyjma okolnosti, že Austin jej směřoval výhradně na akty jazykové. Dle Fischer-Lichte by sice tato skutečnost neměla omezit jeho aplikaci na akty fyzické, ale seznam podmínek úspěšnosti performativního výroku<sup>29</sup> ano. Hlavní problém vidí Fischer-Lichte v otázce úspěšnosti nebo neúspěšnosti performance, která podle ní není na tento druh uměleckého projevu aplikovatelná.

To je důvod, proč vyžaduje dle autorky Austinův pojem „performativní“ v rámci estetiky performativity drobnou „modifikaci“,<sup>30</sup> kterou míní jeho rozšíření a zavedení i do oblasti tělesna. Proto se zaměřuje na dalšího autora, jenž jí v tom může pomoci, a to Judith Butlerovou,<sup>31</sup> od které přejímá i její pojem „performativity“, zavedený v roce 1988.<sup>32</sup> Butlerová na příkladu stanovení genderových identit zavádí pojem do současné kultury, ve které se společenské skupiny setkávají s nutností vystávat v nových dimenzích k emancipování vlastních identit a rozšiřuje tak jeho platnost o fyzické akty.

Na rozdíl od Austina, nemluví Butlerová o prohlášeních a výrociích, ale přímo o aktech a identitě, která je snadno uchopitelná na příkladu genderu, jenž není předem biologicky stanoven. Je to skutečně velmi dobrý příklad identity, vznikající prostřednictvím performativních akcí. Pro lepší interpretaci názoru považuji za vhodné uvést rozdíly mezi genderem a pohlavím. I přesto, že se tyto dva pojmy zdají být velmi podobné a jeden na druhém závisí, nejsou jedno a totéž, což je pro Butlerovou velmi důležitým aspektem.

Tradiční filozofie vnímá problematiku rozdílů mezi mužským a ženským pohlavím s ohledem na anatomii. V tomto smyslu jsou pohlaví neměnnou, podstatnou

---

28 Tamtéž, s. 31.

30 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 33.

31 Pozn. Judith Butlerová dle Fischer-Lichte také nepřímou odkazuje na L. Austina, když využívá jeho pojmu „performativní“ pro vysvětlení teorie prezentace genderové identity v rámci filozofie kultury.

32 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 34.

a přírodou založenou charakteristikou, jako je tomu u Simone de Beauvoir.<sup>33</sup> Anatomické a fyziologické odlišnosti mezi mužem a ženou se rozumí jako základní a esenciální. Oproti „biologickému“ pohlaví, se rodem neboli genderem, o kterém píše v kulturním kontextu Butlerová, dá pojmout vše, co utváří (anebo spoluutváří) ženskost a mužskost ve společenském slova smyslu.

Gender podle slovníku<sup>34</sup> znamená „*pojmem, který odkazuje na sociální rozdíly (v protikladu k biologickým rozdílům) mezi muži a ženami, které jsou kulturně a sociálně podmíněné, konstruované, tj. mohou se v čase měnit, a různí se jak v rámci jedné kultury, tak mezi kulturami. Jsou předmětem socializace. Závaznost těchto rozdílů tedy není přirozeným, neměnným stavem, ale dočasným stupněm vývoje sociálních vztahů mezi muži a ženami*“. Z toho je patrné, že gender vzniká po narození a je stanoven na základě biologického pohlaví jedince, následně se však odvíjí od vlastního společenského scénáře.

Ačkoli gender z pohlaví vychází, stále není pohlavím samotným, je to jistá role, která člověka po celý život provází a připisuje mu vlastnosti stanovené a očekávané společností od jedince příslušného určité genderové skupině. Od raného věku následně člověk vyrůstá za doprovodu genderových a stereotypních výroků. Takovými výroky se jedincům přisuzují „mužské“ nebo „ženské“ role a kvality. Rodiče vybírají dětem hračky, pohádky i oblečení na základě pohlaví. To znamená, že děti jsou od raného věku zařazeny do jisté sociálně-kulturní struktury, kam cítí potřebu zapadnout. To vše často vzniká v době, kdy dítě není schopno samo rozhodovat a nechá se řídit pravidly, stanovenými ve společnosti. Často jsou tyto pravidla podmíněná budoucí rolí daného pohlaví. A právě již zmíněná potřeba zapadnout má za následek performativní vesmyslu Butlerové jednání, které je srovnatelné s hraním určité role.

Hraní role ani ne tolik určuje identitu, ale spíše jí spoluvytváří: performativní akty doslova produkují tělo s vynořujícími se kulturními kvalitami. To je hlavní důvod, proč srovnává Fischer-Lichte identity jednotlivých společenských skupin s divadelním představením. Shoda je dle Fischer-Lichte patrná v tom, že obdobně jako jsou aktéři volní vybírat způsob interpretace hry avšak pouze v rámci textové předlohy, i genderově diferencované tělo má svobodu interpretace sebe sama pouze v rozsahu podmíněném tělesným prostorem.

---

33 DE BEAUVOIR, Simone de. *Druhé pohlaví*. 3. vyd. Praha: Orbis, 1967.

34 Pojem gender. *Slovník cizích slov* [online]. 2019 [cit. 2019-03-12]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/gender>.

Poslední tvrzení má však dvojí platnost. Stejně tak jako je vytváření identity v rámci společenské skupiny prostřednictvím performativního aktu omezeno podmínkami této konkrétní skupiny, určitá svoboda jedince v rámci této skupiny nemůže být skupinou omezena. To znamená, že ani jedinec, ani skupina nemohou procesy vytváření identit plně ovlivňovat.<sup>35</sup>

### 3. *Mezi slovem a činem*

Po performativním obratu a vzniku samotného pojmu performativity se společnost dostává k výraznému kulturnímu zlomu, kdy byl ve společnosti dosud převládající text, jako základ kulturního vývoje nahrazen do té doby přehlíženou performativitou. Tato okolnost se stává určující pro zrod teatrologie, jako nového divadelního oboru, jehož prvotní zájem se soustředí na divadlo samotné a nikoli na jeho textovou předlohu. S možností oddělit divadlo od dramatického textu vzniká samostatný obor divadelní vědy, která se jako jedna z prvních hlásí k myšlence, že divadlo a literatura není totéž.

Divadelní věda se věnuje výhradně divadlu, jeho vývoji působení a zkoumání. Veškeré teoretické práce daného oboru se již nezaměřují výhradně na dramatický text, jako nejdůležitější prvek celého představení, kde herecký výkon je oceňován téměř na úrovni divadelní rekvizity, užívané k podpoře dramatického textu. Divadlo už není pouhou ilustrací textu psaného, ale stává se plnoprávnou svébytnou uměleckou oblastí. Jde o oblast, založenou na činech a nikoli na slovech, jak tomu bylo až do konce 19. stol.

Je však vhodné dodat, že tyto změny nebyly náhlé. Nic ve společnosti se neděje najednou a vše potřebuje čas na přirozený průběh. Je samozřejmé, že tak výrazné sociální změně předcházeli některé texty a myšlenky filozofů, estetiků i činitelů umění, jenž nadcházející proměny cítili a předpovídali, když své umělecké i filosofické nápady směřovali ke vztahu verbálního, audiálního a vizuálního. Příkladem je světoznámá obsáhlá publikace o performativním obratu kunsthistoričky RoseLee Goldbergové *Performance: Live Art, 1909 to the Present* z roku 1979. V knize autorka popisuje vývoj dějin performance od první futuristické publikace v *Le Figaro* Filippo Tommaso Marinetti<sup>36</sup>

---

35 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 35.

36 GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1979, s. 6-7.

*Fondazione e manifesto del futurismo*<sup>37</sup> ze dne 20. 2. 1909 až k osmdesátým letům, jak napovídá název.

A ačkoli Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity* překvapivě nezmiňuje dílo Goldbergové, obě autorky vybírají velmi podobný způsob výkladu, založený na velkém počtu příkladů divadelních představení i inscenací, které svým vznikem měnily dosavadní umělecké formy. Navíc Goldbergová pozoruje performativní obrat, kterému se následně věnuje Fischer-Lichte, od samého základu společně s jeho historií a na stránkách své knihy zmiňuje i autory, které onu performativní změnu ve společnosti předpovídali. Například, Wassily Kandinsky dokázal již v roce 1912 nastínit vektor budoucího vývoje umění<sup>38</sup> v almanachu *Modrý jezdec* a ve své eseji *O jevištní kompozici* uvedl, že „zvuk lidského hlasu se bude využívat sám o sobě, aniž by byl zatemnen slovem a slovním významem“. V roce 1928 dokonce realizoval vlastní představení bez slov a i bez herců, ve kterém nahradily obrazy performéry.<sup>39</sup> Vzhledem k roku vydání, Goldbergová ve své publikaci teprve naznačuje předcházející změny a vznik divadelní teorie, které se dále věnuje Fischer-Lichte. Estetika performativity tak celý vývoj performativní teorie doplňuje a prohlubuje. Ukazuje se, že sílící medializace kultury přinesla potřebu upevnění statusu „živého“ a neopakovatelného představení, jako kulturně-umělecké oblasti.<sup>40</sup>

V českém prostředí takový námět můžeme již v třicátých letech nalézt u estetika a skladatele Otakara Zicha, při rozlišení umění na dramatické a divadelní.<sup>41</sup> Když rozkládá dramatické umělecké dílo na jednotlivé složky, věnuje pozornost herectví, jako složce nezbytné, mající s dramatickým textem vztah spíše partnerský, nežli podřízený.<sup>42</sup>

---

37 pozn. Manifest Futurismu. Tato publikace se ukázala být nejdůležitějším manifestem své doby a odvolávala se na nový futuristický směr, který vyzýval k zamítnutí klasického umění a k přechodu do oblasti umění nového. Marinetti přirovnával uměleckou oblast k oblasti technické „prohlašujeme, že se nádhera světa obohatila o novou krásu: o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou ozdobenou velkými rourami podobnými hadům s výbušným dechem... Řvoucí automobil, jenž jako by se řtil po dělových nábojích, je krásnější než Niké ze Samothráky“. Citát z: KOUDELOVÁ, Barbora a Lucie PAŠKOVÁ. Futurismus (futurism). *ArtsLexikon* [online]. 2013 [cit. 2019-03-12]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Futurismus>.

38 Pro lepší plynulost textu jsem citát přeložila z ruštiny: „Звук человеческого голоса будет также использован как таковой, то есть не будет затемнен словом, словесным смыслом“. Кандинский В. О сценической композиции // *Альманах «Синий всадник» под ред. В. Кандинского и Ф. Марка*. // Пер. З. Пышновской. — М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 29.

39 Událost Pictures at an Exhibition se uskutečnila ve Friedrich Theatre s hudebním doprovodem známého ruského skladatele Modesta Musorgského. Kandinsky předvedl abstraktní pohyblivé barevné formy a světové projekce, které měly dle úmyslu autora být ekvivalentní hrané hudbě. GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1979, s. 72.

40 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 97.

41 ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986. s. 13.

42 Tamtéž, s. 18-20.

Již do počátku 20. stol. tak zaznívají v evropské kultuře shodné myšlenky, vedoucí k preformativnímu obratu. Není tedy zcela správné mluvit o změně paradigmat pouze v souvislosti s kulturou po performativním obratu, ale je vhodné zmínit, že již od prvních pokusů o rozdělení textové a dejinné složky v umění kultura k performativnímu obratu směřuje. Obrat se tak stává vyvrcholením celé společenské situace, po kterém je jednodušší umění pod jeho vliv zařazovat.



### 3. Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte je významnou německou teatroložkou. Své filosofické i estetické koncepce vyvíjí v rámci divadelní vědy, která vznikla jako nový obor po performativním obratu. Fischer-Lichte se narodila 25. června 1943 v Hamburku. Odmala se zajímala o divadlo a jeho působení na diváky. Z doslovu Vladimíra Kolyazina k ruskému překladu *Estetika Performativity*<sup>43</sup> vyplývá, že v průběhu jeho komunikace s Fischer-Lichte ohledně publikace se autorka sama přiznala, že její divadelní vkus byl formován výkony a inscenacemi Gustava Grundgense, kterého poprvé spatřila na jevišti jako sedmnáctiletá studentka a od té doby si nenechala ujít žádné jeho představení.

Také se v Hamburku poprvé setkala i s performativní hrou německé spisovatelky Ginky Steinwachs *George Sand (1980)*. V jednu chvíli se ve vnímání filozofky střetly dvě významné kontrastní divadelní epochy, které navždy ovlivnily její filosofii i uvažování. Hra *George Sand* podrobněji popsána v stati *Performance and performativity in German cultural studies* vznikla na základě krátkého scénáře, sestávajícího pouze z 5 stran, čímž se výrazně lišila od předchozích klasických divadelních inscenací, které sloužily k rozvinutí dramatického textu a jeho ilustraci. Sama Steinwachs jí označila za „konec divadla napodobování“ a o celém dramatickém divadle se vyjádřila jako o „zastaralé dramatické formě“.<sup>44</sup> Fischer-Lichte se tak osobně setkala s přechodem od dramatického divadla k divadlu „postdramatickému“, využijeme-li slovník Lehmana, a začala se aktivně zabývat divadelní teorií za účelem vyvinutí nové koncepce, která by tak nové divadelní projevy byla schopná obsáhnout.

Původně se Fischer-Lichte věnovala studiu slavistiky, germanistiky, pedagogiky a filozofie a až posléze v 80. letech se zaměřila na divadelní sémiotiku a divadelní teorii. Velmi rychle získala pověst nejautoritativnějšího představitele divadelní sémiotiky v Německu, byla ve vedení mezinárodní asociace pro sémiotická studia IASS/AIS v roce 1983 a téhož roku vydala i knihu "*Semiotika divadla*",<sup>45</sup> kde uvedla tři základní důležité oblasti divadelní vědy, na které by se sémiotika divadla měla primárně zaměřit. Jedná se o: teorii divadla, divadelní historii a analýzu performance.

Téma performativity vůbec zaujímá v teorii Fischer-Lichte zvláštní postavení – skrze jeho výzkumy se snaží autorka nahradit existující divadelní estetiku v rámci di-

---

43 ФИШЕР-ЛИХТЕ, Эрика. *Эстетика перформативности*. Москва: Международное театральное агентство Play&Play — Издательство «Канон», 2015, s. 11.

44 Tamtéž, s. 11.

45 pozn. z něm. „Semiotik des Theaters“.

vadelní vědy aktuálnější a vhodnější alternativou. V roce 1996 obrací svojí pozornost od předchozích výzkumů sémiotické interpretace divadla na přelomu 20. a 21. století k divadelní antropologii a fenoménu teatrality (theatralität).<sup>46</sup> Ve stejné době zavádí nový pojem performativity<sup>47</sup> do teorie divadelní vědy ve své stěžejní práci *Estetika performativity*.

Výchozím bodem knihy není, jak uvádí sama autorka, analýza rozličných teorií estetiky, ale současný stav umění, která jsou s různými teoretickými estetickými přístupy konfrontována.<sup>48</sup> Výsadní postavení odvádí sama autorka divadelním představením a performančním uměním.

Široké spektrum zájmu Eriky Fischer-Lichte, prolínání divadelních kultur a přirozená láska k inscenacím jí přivedly k založení nového vědeckého směru Mezinárodního vědeckého kolegia „Propojení divadelních kultur“,<sup>49</sup> který se zabývá praktikami „multikulturního divadla“. Je to jedinečný vědecký spolek svého druhu, jenž nemá obdoby nikde ve světě.

Jak již bylo uvedeno výše, Erika Fischer-Lichte je v první řadě teatroložka. V průběhu celé knihy tak vyvstává otázka analýzy performativních umění z pohledu teatrologického. Není proto náhodné, že se v průběhu celé knihy mnohanásobně vrací ve svých úvahách k základům vlastního oboru – jeho zrodu. Vznik teatrologie, jako samostatné disciplíny, výhradním předmětem, v jejímž zájmu je představení, se často spojuje se jménem Maxe Herrmanna, divadelního vědce a germanisty, který se odvážil k založení berlínské divadelní vědy a rozdělil pojmy dramatu a divadla. Herrmannova základní myšlenka o tom, že divadlo není „jako umění formováno literárním textem“, ale je z obou prvků „tím nejdůležitějším“.<sup>50</sup> Pro berlínskou teatrologii se stala tím určující, protože se od ní se celý následující vývoj oboru odvíjí.

Fischer-Lichte píše o tom, že vzájemné propojení divadla a dramatu je v očích Herrmana nejenom nevhodným, ale dokonce i nemožným pro jejich protikladný charakter, což zavádí principiálně nové vnímání divadla na filosofické a vědecké úrovni. V

46 pozn. v knize uvádí Erika Fischer-Lichte pojem „teatralita“ v návaznosti na výzkumný program „Teatralita. Divadlo jako kulturní model ve vědách o kultuře“ jako systém, zkoumající funkci a význam divadelních procesů od středověku až do současné doby za účelem sledování významu divadelních procesů v evropské kultuře.

47 pozn. z něm. „das Performative“.

48 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 50.

49 Das Internationale Forschungskolleg "Verflechtungen von Theaterkulturen wurde bis 2020 verlängert. *Freie Universität Berlin* [online]. 2013 [cit. 2019-03-12]. Dostupné z: [https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/chronik/2013/newsmeldungen/2013\\_theaterverflechtungen.html](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/chronik/2013/newsmeldungen/2013_theaterverflechtungen.html).

50 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 39.

textu tento názor podkládá citováním rozdílů mezi oběma směry. Začíná tím, že drama, jako „umění jednotlivce“ nemůže být porovnáváno s divadlem, mající oproti dramatu sociologický směr, protože je „*výtvořem publika a jeho (divadelních) služebníků*“.<sup>51</sup>

Podle autorky se navíc všechny předchozí Herrmannovi disciplíny zaměřovaly výhradně na „*text, výpravu a divadelní budovy*“, nikoliv však představení. Herrmann se však snaží jít ruku v ruce s dobou a divadlu dává status autonomní umělecké formy, jeho filosofie vyúsťuje v „*přechod od koncepce divadla jako uměleckého díla (artefaktu) ke koncepci divadla jako události*“.<sup>52</sup> Tato velmi rozšířená v Evropě myšlenka objevuje následně v mnoha estetických i teatrologických pracích jiných filosofů, estetiků, kritiků a různých divadelních činitelů. Jak jsem již uváděla na příkladu skladatele a estetika Otakara Zicha. Přičemž český estetik obdobně jako posléze Herrmann, a i sledující v jeho stopách Fischer-Lichte, považuje takové rozdělené vnímání za "jediné správné". A to přesto, že Otakar Zich vnímá přece jenom složku dramatickou, jako neodmyslitelně důležitou součást celého dramatického díla,<sup>53</sup> v čemž se jeho názory naopak od myšlenek Herrmanna i Fischer-Lichte výrazně liší. Na tuto okolnost je však možné namítnout i to, že v době, kdy se Otakar Zich svojí teorií vyvíjel se divadlo od současného patrně lišilo a tato okolnost mohla být pro Zichovu estetiku ovlivňující.

Jako další výchozí bod úvah Maxe Herrmanna, od kterého se Fischer-Lichte odráží a který v sobě obsahuje klíčový koncept představení, popisuje autorka skrz jeho vnímání vzájemného vztahu mezi aktéry a diváky. Dá se říct, že právě Herrmannova představa divadla,<sup>54</sup> jako „hry všech pro všechny“ je podnětná i pro následující koncepci performativity Fischer-Lichte. Stejně tak jako pokračování autorky v citování a rozebírání Herrmannových myšlenek o rozvržení divadelního prostoru, při kterém se samotné představení „děje mezi aktéry a diváky“ v určitou chvíli v rámci určitého času a proto nemůže být „fixní nebo opakovatelné“. S tímto názorem úzce souvisí i Herrmannovo odmítání inscenovaných textů a scénografií, kterým „přiřkl uměleckou hodnotu“, a jak píše Fischer-Lichte, označil i jejich užití<sup>55</sup> za „zásadní chybu“ v rámci představení. Dle Herrmanna totiž „*jedinečnou a pomíjivou materiálnost představení formují herci svými těly, které se pohybují v prostoru*“.<sup>56</sup>

---

51 Tamtéž, s. 39.

52 Tamtéž, s. 50.

53 ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986. s. 15.

54 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 42.

55 Tamtéž, s. 44.

56 Tamtéž, s. 45.

Celá Herrmannova koncepce, zakládající vědecký divadelní obor, ze kterého Fischer-Lichte vychází, obrací vzhůru nohama veškeré předchozí pokusy o divadelní analýzu a teorii. Samotným svým vznikem a principiálně novým přístupem popírá všechny dosavadní pokusy o interpretaci divadla, jako pouhé ilustrativní složky dramatického textu. Po rozboru Herrmannových úvah, ležících v základu teatrologie, se koncept performativity, jakož i samotné zaměření autorky na oblast performativního umění, jeví jako zřetelnější a srozumitelnější.

### 3. Performativní umění a umění performance

A vzhledem k tomu, že je koncepce Eriky Fischer-Lichte velmi obsáhlá, pro lepší orientaci v performativitě, její systematizaci a doplnění jejího estetického slovníku, jsem se rozhodla koncepci autorky rozšířit o názory srbského filozofa a teoretika umění Miško Šuvakoviće ze stejné oblasti. Velmi přínosné jsou v tomto ohledu jeho přednášky *Umění performance a nové teorie umění*,<sup>57</sup> které se zaměřují na rozdíly mezi performativním uměním a uměním performance, jež se na první pohled zdají být zavádějící. Z předvedeného modelu autora ale vidíme názorný rozdíl mezi oběma pojmy.<sup>58</sup>

Šuvaković popisuje pojem „performativní umění“ (performing arts), jako zastřešující označení veškerých divadelních a hudebních uměleckých projevů „živého“ umění<sup>59</sup> - ať už se jedná o klasický spektakl nebo koncert, kdy výsledkem je vznikající umělecké dílo před divákem. Na rozdíl od něj je „umění performance“ (performance art) zúženým uměleckým konceptem, poprvé zmíněným v kontextu umění RoseLee Goldbergovou<sup>60</sup> v návaznosti na nově vznikající současné umělecké směry od konstruktivismu přes dada a surrealismus až k akčnímu umění a performanci.

Oba koncepty referují k Austinovu pojmu performativity aplikovanému ale na oblast tělesna. Šuvaković k tomu dodává, že po performativním obratu je pojem performativity těsně spojen se „specifickou oblastí označení divadelních projevů prostřednictvím lidského těla“.<sup>61</sup> Rozdíl mezi performativitou divadla klasického a experimentálního, jak ho Šuvaković nazývá<sup>62</sup>, je v tom, že v klasickém divadle není člověk sám sebou, ale využijeme-li Zichův pojem,<sup>63</sup> hereckou postavou, která odkazuje k dramatické osobě. Experimentální divadlo představuje naopak živé lidi s jejich skutečnými prožitky. Není to napodobování skutečnosti, ale skutečnost sama.

---

57 Искусство перформанса и новые теории искусства. <http://n-europe.eu> [online]. 2012 [cit. 2019-02-12]. Dostupné z: [http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya\\_mishko\\_shuvakovicha](http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha).

58 viz. tab. Příloha 1.

59 pozn. Protože se jedná o projevy, které probíhají za přítomnosti diváků v reálném čase a v reálném životě.. Odvozeno z angl. "which happens live".

60 GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1979, s. 6-7.

61 Искусство перформанса и новые теории искусства. <http://n-europe.eu> [online]. 2012 [cit. 2019-02-12]. Dostupné z: [http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya\\_mishko\\_shuvakovicha](http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha).

62 pozn. neboli divadla dramatického a postdramatického dle terminologie Lehmanna.

63 ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986. s. 43-45.

Ve svém rozhovoru s MoMA<sup>64</sup> popisuje srbská performérka Marina Abramović, jejíž performance aktivně užívá Fischer-Lichte jako modelové příklady, základ umění performance, jako „jediného pravdivého umění“. Svá slova dokládá příkladem rozdílu mezi performancí neboli experimentálním divadlem a divadlem dramatickým velmi podobnému Švakovičovi uvažováním: „*Performance je okamžik, kdy umělec v určité mentálně psychické konstrukci si stoupne se svou idejí před publikum v určitém čase. Není to divadlo. Divadlo je něco, co můžete opakovat. V divadle hraje někoho jiného, než jste. Divadlo je černá krabice. Performance je opravdová. V divadle se říznete nožem a vidíte krev. Nůž je falešný a krev je také falešná. V performanci jsou nůž, krev i tělo umělce opravdové*“.

---

64 Pro lepší plynulost textu jsem citaci přeložila z angl. *The performance is the moment, when the performer with his own idea step in his own mental physical construction in front of the audience in particular time. You see this is not a theatre. Theatre is something you can repeat. In theater you play somebody else, theater is a black box. Performance is real. In the theater you can cut with the knife and see blood. The knife is not real and the blood is not real. In performance the knife and the blood and the body of performer is real.* THE MUSEUM OF MODERN ART. Marina Abramović: What is Performance Art? YouTube [online]. 2010 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY>.

#### 4. Inscenace vs. představení

U Fischer-Lichte se setkáváme při rozlišení představení a události s obdobným konceptem ale jiným přístupem. Kapitulu „Představení jako událost“ začíná uvažováním o tom, co je dílem samotným, dílem, které má být v centru pozornosti. Opět vychází z Herrmanna, který podle ní hledal „prasmysl divadla“ v „divadelním svátku“, jenž má být „utvářen všemi zúčastněnými“ a směřuje k událostnosti divadelního představení. Podle Fischer-Lichte se totiž pouze takovým uvažováním dá „*spatřit základ specifické estetičnosti*“, která již nebude zaměřena na dílo, pojímané jako „věc“.<sup>65</sup>

Protože se nejedná o "věc" v pravém slova smyslu. Opakovaně se v knize vrací k tomu, že se estetika performativity nezaměřuje na dílo, jako pouhou „věc“ se vši jeho artefaktualností a opakovatelností. Představení neboli akce či událost není dle autorky podobné fixním artefaktům, naopak je pomíjivé a neopakovatelné. Nenabízí možnost opakovatelného výkladu s potenciálem opakovaného otevírání nových strukturních vrstev a objevení nových a nových významů.<sup>66</sup>

Naopak její teorie se neustále točí kolem vzájemného spolupůsobení diváků a aktérů.<sup>67</sup> Důležitým a dá se říct podstatným rysem události je schopnost umělce vytvořit mezi ním samým a diváky jisté společné energetické pole, v rámci kterého funguje vzájemné emocionální ovlivňování mezi umělcem a každým divákem. Obdobně důležité postavení v divadelním umění odvádí herci ve svých úvahách i Otakar Zich,<sup>68</sup> jehož názory jsou s názory Fischer-Lichte v mnoha ohledech podobné. Zich také velmi názorně navrhuje zařazovat herectví, jako bezpodmínečně nutnou složku divadelního umění do kategorie "dějů" a nikoli "věcí". A i přesto, že Zich na rozdíl od Herrmanna a Fischer-Lichte nepodceňuje důležitost dramatického díla pro divadelní představení, jeho kategorie "věcí" v kontextu "statického" umění typu dramatického textu je přístupu Fischer-Lichte i Herrmanna příbuzná.

Vzhledem k tomu, že jsme si názorně předvedli, jak důležitá je role tvůrce a organozátora pro samotný umělecký akt, je patrně vhodné říct, že je určující i pro způsobenou reakci. Performance by neměla v divácích provokovat již podvědomě známý z dramatického divadla pocit soucitu, ale pocit spoluúčasti na prováděné události a to i za

---

65 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 233-234.

66 Tamtéž, s. 19, 107.

67 viz. kapitola „Atopoietická zpětnovazební smyčka“.

68 ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986. s. 20-22.

předpokladu, že divák není momentálně nucen k libovolným úkonům. Takové spolupůsobení a spoluúčast ve výsledku opravdu přivádí k vytvoření uměleckého díla, jehož autorství není plně závislé pouze na autorovi. Tato myšlenka není zdaleka nová. Fischer-Lichte s odkazem na podobný názor Maxe Herrmanna,<sup>69</sup> který divadlo nazývá „*hrou, na níž se podílí všichni*“, doplňuje citát vlastním komentářem o tom, že „*fyzická spolupřítomnost je založena na vztahu partnerských subjektů*“.<sup>70</sup> Zásadní je v tomto výroku slovo „partnerský“, které navádí na myšlenku o rovnocenném postavení diváka i umělce v představení.

Ačkoli není tato myšlenka nová, Fischer-Lichte jí dále rozvíjí a ptá se, zda je legitimní stavět na roveň tvůrce i recipienty, aktéry i diváky. Při řádném promyšlení všech okolností je totiž zřejmé, že i přes veškerou nepředvídatelnost představení a důležitost role diváků, jsou právě tvůrci těmi, kdo má větší podíl na předurčení celého děje a minimálně představu o takových omezujících faktorech, jako je čas, prostor a využití materiály. Tvůrci jsou těmi, kdo se celému procesu věnoval ve větší míře a učinil jeho realizaci možnou. Otázkou je, jestli při uvažování o společné tvorbě divadelního představení, jako "partnerského aktu", nepodceňujeme vykonanou práci režiséra, aktéra, divadelního technika, performéra a jiných účastníků, kteří se na tvorbě podíleli. Uvažování Fischer-Lichte přivádí k pochybám, zda se skutečně jedná o společnou tvorbu, nebo jsou diváci volní k úkonům v rámci striktně omezené svobody a podobně rybičce v akváriu nemohou překročit režisérem stanovené hranice.

Proto navrhuje Fischer-Lichte rozlišení mezi „*představeními v performativních uměních, jež iniciuje konkrétní performér a těmi divadelními, jež vznikají v součinnosti režiséra, scénografa, skladatele, herců, hudebníků atd.*“.<sup>71</sup> Performanci autorka vnímá, jako „specifickou situaci“, v rámci které „*vystavuje (performér) sebe i jiné diváky*“.<sup>72</sup> Takový výkon je skutečně málo předvídatelný a těžko ovlivnitelný, zvláště vzpomeneme-li si na to, že většina performérů přebývá po dobu celé performance v klidném rozpoložení a na úkony diváků nijak nereagují, právě kvůli tomu, aby svým chováním neovlivnili chod performance. Taková pasivita nechává divákům širší oblast působení – performéři pouze navozují mezní situaci, dále pak jí vystavují sebe i ostatní. Na divácích záleží, zda převezmou odpovědnost za takovou situaci, vytvořenou jiným člověkem, a svými úkony ovlivní performanci a často i život nebo bezpečí performéra

---

69 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 42.

70 Tamtéž, s. 43.

71 Tamtéž s. 19,107.

72 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 236.



nebo ne. Naopak divadelní představení a inscenace si kladou za cíl určitého chování diváka dosáhnout. Podněcují jej k plánovaným úkonům, které jsou stanovené režisérským úmyslem a scénářem.

Další závažné rozlišení je spojené s předchozím a referuje k němu: Erika Fischer-Lichte navrhuje striktně vymezit rozdíly mezi „několika týdenní či často několika měsíční přípravou inscenace“ a „vlastním představením“,<sup>73</sup> kde inscenací se rozumí předchozí přípravy, rozbor díla a jeho rozvržení. Inscenace je pro samotné představení důležitá – v rámci organizace se pod dohledem režiséra řádně studuje textová předloha a mění se scénář. Režisér však může ovlivnit pouze inscenaci, nikoli představení samotné. Obecně platí, že od okamžiku, kdy představení začíná, již nemá režisér možnost do procesu představení vstoupit,<sup>74</sup> zatímco podle autorky takovou možnost mají herci anebo i jevištní techniky, které v průběhu představení do děje přímo zasahují a mohou tak ovlivnit jeho událostnost.

Pro lepší orientaci je patrně vhodné uvést, že ovlivnění událostnosti inscenace na žádném místě autorka nezmiňuje, protože s největší pravděpodobností není možné: v případě události se nejedná o umělecké dílo, pouze o jeho předchozí přípravu, která sama nemůže být jako událost oceňována. Z daného rozdílu odvozuje Fischer-Lichte podobnost mezi performancí a představením. Obdobně, jako se v průběhu inscenace režisérskými výkony plánují jednotlivé úkony a určují podmínky, i zde jsou určité meze stanoveny autorem performance. Jedná se však o hranice velmi neurčité. Fischer-Lichte podotýká, že autor performance celou situaci pouze nastolí a teprve ostatní zúčastnění s ní „budou moci různými způsoby nakládat“.<sup>75</sup>

Ostatně kromě Fischer-Lichte, i její předchůdkyně RoseLee Goldbergová propojuje současné performance a jejich oceňování s divadelními experimenty na počátku 20. stol. Novost estetického přístupu Fischer-Lichte je však v tom, že neprovádí analýzu uměleckých performancí na základě divadelních inscenací klasických ani moderních, ale naopak vychází z umělecké performance.

V návaznosti na přednášky Šuvakoviće a koncept „jediného pravého umění“ Mariny Abramovič, bych chtěla v této části práce o umělecké performanci podrobněji rozebrat pojmy „prezentnosti“ a „reprezentace“, které autorka vznáší ve stejnojmenné kapitole. Prezentností přitom rozumí prožitek přítomnosti v okamžiku tady a teď,

---

73 Tamtéž, s. 237.

74 pozn. pokud není sám režisér zároveň i divákem. Tamtéž, s. 237.

75 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 238.

vznikající účinkem a působením autora projevu, aktéra nebo performéra, reprezentaci se zase rozumí proud myšlenek a asociací, které návaznosti na vnímání obrazu divák vidí.

Neudržitelnost dichotomie<sup>76</sup> na první pohled protikladných výrazů „prezentnost“ a „reprezentace“ navádí na myšlenku, že koncepce Fischer-Lichte je od již zmíněných teorií značně odlišná. I přesto, že Fischer-Lichte obdobně jako Šuvaković, potvrzuje historicky zavedenou protikladnost těchto dvou pojmů v estetických teoriích, zároveň ale dodává, že nyní je důležité si uvědomit, že „reprezentace“ postavou „není jen pouhým zobrazením či modelem něčeho předem daného, ale je formována procesem ztělesnění“. Navíc je podle autorky s „prezentností“ neoddělitelně spojena, protože „je spjata se specifickou tělesností herce“.<sup>77</sup>

To znamená, že při ztvárňování postavy není herec schopen plně od své tělesnosti ve prospěch postavy odstoupit. Tato okolnost je patrná na představeních z šedesátých a raně sedmdesátých let, kdy bylo hercovo tělo vnímáno jako „místo a esence prezentnosti“, oproti tomu byla postava „charakteristickým znakem reprezentace“. Aby se však mohla projevit skutečná „autenticita a spontánnost tělesné existence herce“ bylo nutné se podřídit performativnímu obratu a zbavit „textové represe herce a především jeho těla“.<sup>78</sup> Rozdílnost pojmů již není tolik kontrastní, podle autorky nejsou zaměnitelné, ale přebývají v neustále dynamickém vztahu v návaznosti na vnímání diváka. Oproti tradičnímu divadlu však vznikají v šedesátých letech události, kdy do popředí již nevychází pouze „reprezentace“, ale i „prezentnost“. Vnímaná složka vycházející do popředí však není stabilní. Je to neustále se proměňující vztah, kdy je divák schopen mezi rolí a vlastní prezentností herce přepojovat vnímání. Tento zjev Fischer-Lichte nazývá fenoménem percepční multistability.

Jak je patrné z úvah autorky, je právě způsob vnímání, ovlivněný divákem podstatnou součástí prožitku z divadelního představení: „Vnímáme-li tělo herce, jako tělesné bytí ve světě, nastoluje se tím jiný řád vnímání, než je tomu v případě, kdy vnímáme tělo herce, jako znak postavy. První řád utváří význam na základě fenomenálního bytí vnímaného (...). Ten druhý utváří významy, které svou jednotou formují postavu“.<sup>79</sup> Na první pohled se zdá, že se tento fenomén může týkat pouze divadelních představení ve smyslu obecně performativních umění, jak je zmiňuje Šuvaković, pro-

---

76 Tamtéž, s. 212.

77 Tamtéž, s. 212.

78 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 212.

79 Tamtéž, s. 214.

tože se v performanci přece jedná o skutečnost, ve které je divákům předvedeno pouze fenomenální bytí vnímaného, neboli v daném kontextu performátéra.

Je ale skutečně možné říct, že performér není v performanci podřízen žádné postavě? Vzhledem k chybějící dramatické složce se již nemůže jednat o postavu dramatickou, ale samotné úkony performéra ho neustále přivádí k jistému obrazu nebo jeho námětu, kterému se podřizuje a formuje tak „postavu“, kterou Fischer-Lichte popisuje v rámci druhého řádu. Šuvaković performanci vnímá jako experimentálním projev a zařazuje do složky umění performance. Kromě toho však, jak již bylo uvedeno, trvá na rozlišení mezi performancí (jako divadlem experimentálním) a divadlem klasickým i podle realističnosti zúčastněné postavy a skutečnosti, zda se jedná o aktéra nebo performéra. Obdobný názor zastává i Abramović.

Oproti tomu je v knize *Estetika performativity*, soustředěné na příkladech určitých inscenací a představení, velmi objektivně popsaná koncepce umělecké performance, která v sobě i přes veškerou realitu a skutečnost obsahuje patrnou teatrálnost a sémiotičnost. V tomto ohledu je umělecká performance paradigmatickým příkladem divadelního umění, odrážejícím některé rysy divadelních inscenací.<sup>80</sup>

V knize autorka uvádí nesčetný počet příkladů performativních událostí. Jejich podrobný rozbor by značně přesahoval rozsah této bakalářské práce, proto se soustředím na popis vybraného modelu performance Mariny Abramović Lips of Thomas,<sup>81</sup> na jejímž příkladu rozebírá autorka paralelu mezi divadelní vědou a rituálem.

V průběhu performance nahá jugoslávská performerka v prostorách galerie připevnila na stěnu místnosti svou fotografii, kterou orámovala pěticípou hvězdou. Posléze si sedla ke stolu, kde již měla připravenou láhev červeného vína, sklenici, stříbrnou lžici, důtky, a nádobu s kilem medu. Před očima diváků snědla kilogram medu a zapila ho celou láhví vína. Potom rozdrtila pravou rukou sklenici na víno, kterou právě držela a s krvácející dlaní přistoupila ke svému portrétu, kde si žiletkou do podbříšku vyřízla pěticípou hvězdou. Následně si vzala do rukou důtky a vkleče pod vlastním portrétem se jimi začala šlehat po zádech. Nakonec se položila na velký ledový kříž z jednotlivých bloků a roztáhla paže. Nad sebou měla tepelný zářič, který měl postupně rozpouštět led, na němž ležela, avšak kvůli teplotě zářiče začaly její rány silně krváčet. Podle odhadu Fischer-Lichte plánovala performérka pokračovat vlastní výkon, dokud

<sup>80</sup> pozn. O rozdílech mezi performancí a inscenací viz kapitola Insenace vs. představení.

<sup>81</sup> Viz Příloha č. 4. a Příloha 5.

neroztaje led. Do performance však vstoupili diváci, kteří performérku zachránili a tím celou událost ukončili.<sup>82</sup>

Jak je patrné z příkladu, základním prvkem umělecké performance je mentální a fyzický projev umělce v určitém času a prostoru. V prostoru, kdy za přítomnosti performéra pomocí využití vlastního těla vyzývá umělec publikum k reakci. Performér svými úkony proměňuje diváky v účastníky, jež se na ději mohou podílet. Jejich účast může mít vliv i za předpokladu, že se do performance nezapojí a budou jí pouze sledovat. V popisované Fischer-Lichte performanci Mariny Abramovič, reagovali na celý úkon někteří diváci tak, že jej přerušili, jiní se rozčilovali, že performanci nemohli vidět celou, někdo zůstal stát a sledovat děj. Takové zapojení diváků do performance nazývá Fisher-Lichte procesem, který „transformuje vztah subjekt-objekt, tradičně platný pro divadelní (...) umění na vztah proměnlivý, vzájemný a neustále se proměňující“.<sup>83</sup>

Kromě očividně uvedeného odkazující k rituálnosti performance Abramoviče, však má tato umělecká kategorie mnoho dalších podob. Například, umělecké muzeum MoMA nakládá s uměleckou performancí tak, že definuje pojmem, který vznikl v šedesátých letech, aby popisoval široké spektrum živých uměleckých prezentací.<sup>84</sup> Tímto však zaměňují performanci za klasické akční umění a pojem vykládají příliš obecně, neakcentují při tom pozornost na nezbytnou přítomnost samotného autora v průběhu performancí.

Ačkoli v prvních performancích<sup>85</sup> tomu tak skutečně bylo, nyní je přítomnost autora běžná. Právě projev umělce je onou výzvou k reakci. Umělec vytváří novou skutečnost, jak jí popisuje Fischer-Lichte,<sup>86</sup> kterou před publikum performérka skrz libovolné umělecké prostředky zprostředkovává.

---

82 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 11-13.

83 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 55.

84 Glossary of Art Terms. *MoMA Learning* [online]. 2019 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/#p](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#p).

85 Jedna z prvních performancí patří Yoko Ono. Jedná se o filozofický projev *Lighting Piece* z roku 1955, u kterého měli diváci za úkol sledovat hořící sirku. Protože však přišla Yoko Ono v průběhu performance aktivita diváků nedostatečná a toužila po větší míře účasti publika, vytvořila další dílo. Tak vznikla v roce 1961 jedna z nejagresivnějších performancí, která se kdy objevila v muzejním prostředí *Voice Piece for Soprano*. Dílo vycházelo z porušení základního pravidla etického chování v muzeích a vybízelo diváky k hlasitému křiku. Celá performance sestávala z prázdného pokoje, na zdech byly nápisy „křič proti větru, křič proti stěně, křič proti nebi“. V místnosti se také nacházel mikrofon a po celé budově muzea byly umístěny reproduktory. I přes přání umělce byla performance deinstalována kvůli stížnostem personálu muzea. Dostupné z: Yoko Ono. *The Art Story* [online]. 2019 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/artist-ono-yoko-artworks.htm>. Viz Příloha 2 a Příloha 3.

86 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 19.

Idea, kterou se autor performance řídí, vždy vychází ze společnosti. Je to idea, o které hovořila Marina v rozhovoru s MoMA, co jí nahání strach a může zároveň něco změnit.<sup>87</sup> Vždy se jedná o problém, který by měl být společnosti znám a měl by v ní vzbudit reakci. Proces tvorby je komentováním problematické situace skrz její zprostředkování publiku bez podání konkrétní informace. Umělec poskytuje tělem dostatečnou platformu k řešení celé řady sociálních otázek – může se jednat o gender, identitu, sexualitu, nemoc, diskriminaci, násilí, smrt a jiná důležitá a často zanedbávaná či tabuizovaná téma. Idea, která slouží jako výchozí bod konkrétní performance, by se měla dostat do podvědomí publika pouze tělesnou prezentací v uměleckém projevu.

Pochopení autorského úmyslu a ideje však není podle Fischer-Lichte pro performanci určující, důležitější pro estetické vnímání je samotný průběh akce. Tato zkušenost by se neměla primárně interpretovat, ale spíše zakoušet.<sup>88</sup>

Dále pak na rozdíl od Šuvakoviće i Goldbergové, staví Fischer-Lichte performanci z hlediska zapojení diváka proti většině ostatních současných uměleckých projevů divadelního typu a překvapivě jí porovnává spíše s divadlem klasickým, které vnímá jako méně útočné vůči divákovi. Svojí pozici vysvětluje odkazem na již zmíněného Marinetti, který v manifestu *Divadlo Varieté*<sup>89</sup> (1913) navrhoval pro vynucení zapojení publika do akce agresivní způsob upoutání pozornosti a vyvolání jejich bezpodmínečné spoluúčasti.

Marinetti mimo jiné uváděl i hanlivé varianty typu posypání židle prachem či potření sedadel lepidlem. Zde je třeba poukázat na to, že se jedná o období teprve vznikajícího divadla se zapojením diváků a divadla, které Goldbergová popisuje jako samotný zrod a vznik umělecké performance. Fischer-Lichte se proti tomuto staví argumentem, že v takových projevech nebyly úkony zapojených do procesu diváků dobrovolné, ale vyprovokované cíleným fyzickým atakováním diváka.<sup>90</sup> Důležitým podnětem je i to, že se šlo bezprostředně o tělo samotného diváka a porušení jeho osobních

---

87 *Its very hard to make a strong illuminating in a work of art. I'm only interested in an idea I feel fear about. I'm only interested in an idea that change something.* THE MUSEUM OF MODERN ART. Marina Abramović: What is Performance Art? *YouTube* [online]. 2010 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY>.

88 Glossary of Art Terms. *MoMA Learning* [online]. 2019 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/#p](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#p).

89 pozn. který dle Goldbergové “nutil publikum ke spolupráci, uvolňoval je z jejich pasivních rolí hloupých voyerů”. GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. 2nd edition. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1988, s. 17.

90 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 16-17.

hranic. Jednalo se o vědomou provokaci ze strany umělce, který celou akci organizoval a následně vynucenou, často přirozenou reakci diváka, který byl dotčen, a nemohl následně zachovat neutrální pozici.

Naopak již zmíněnou performanci Mariny Abramovič *Lips of Thomas* vnímá Fischer-Lichte, jako oscilaci mezi rituálem a spektaklem, při které je zapojení diváka jeho vlastním rozhodnutím a navíc se netýká diváka samotného, ale cizího člověka a jeho fyzického těla. Skutečně se tak nejedná o vynucené zapojení, ale o vlastní rozhodnutí diváka, který buď může performanci ovlivnit zapojením, nebo zůstat v pozici voyeurů. V 90. letech, kdy se performativní umění již stalo uznávaným uměleckým druhem, přišly na řadu jisté výměny mezi divadlem a performancí. Vzájemné působení těchto dvou tak podobných a zároveň odlišných uměleckých oblastí způsobilo o to větší potřebu estetiky, která by představovala vhodnou dimenzi k oceňování živých performativních fyzických umění.

Performance, jak již vyplývá z rozboru samotného pojmu performativity, na rozdíl od inscenace je autoreferentní – odkazuje sama k sobě a nemá textovou předlohu, napomáhající k pochopení nebo vývoji představení. Navíc vzhledem k tomu, že se jedná vždy o novou interakci mezi performérem a diváky, dá se říct, že každá nová performance je podstatně novým uměleckým aktem. Na námitku o tom, že ani divadelní inscenace není vždy identicky stejná, protože je realizována jinými herci v jiném čase a někdy i prostoru, reaguje Fischer-Lichte tím, že se jedná o běžnou praxi, kdy podobně oceňovaní herci se navzájem nahrazují.

Naopak v performanci není opakování častou nebo rozšířenou zkušeností. Jsou umělci, kteří své performance sami po sobě opakují,<sup>91</sup> jedná se ale spíše o výjimku a tzv. rekonstrukce neboli re-performance, jak jim říká Marina Abramovič.<sup>92</sup> A i za předpokladu opakování performance, není patrně možná stejná konstelace diváků a herců, připomeneme-li si, že v průběhu performance se tyto dvě kategorie často zaměňují.

---

91 Marina Abramovič v rámci výstavy *Artist in Present* opakovala své nejúspěšnější performance a její předchůdkyně Yoko Ono také několikrát opakovala velmi známou performanci *Cut Piece*.

92 Сорокина Е., Лейбовиси Ф. Прогресс в перформансе или перформанс в прогрессе? Художественный журнал № 79/80 — М., 2010.

## 5. Estetika události

Představení nebo performance mají charakter událostí, nelze jej vnímat pouze jako dílo. Je to ale událost, probíhající v určitém čase a prostoru, která vzniká důsledkem společné interakce mezi aktéry a diváky. Představení po svém skončení nezanechává žádný artefakt, ani možnost si celou zkušenost opakovat. I v případě, že se divák představení opětovně zúčastní, nebude se již jednat o stejný druh zážitku, protože je velmi málo pravděpodobné, že se u stejné události sejde stejná skupina diváků a performance bude probíhat stejným způsobem. Hlavně protože i za předpokladu, že se tak skutečně stane a diváci se opravdu stejným počtem i obsahem, dá-li se tento pojem v kontextu diváctva uplatnit, sejdou, nebude chování každého jednotlivého jedince stejné, jako při prvním zážitku, a i kdyby bylo, jsou diváci neodvratně prvotním zážitkem ovlivněni a veškerý průběh události vnímají již z hlediska předchozí zkušenosti.

A vzhledem k tomu, že právě zkušenost je pro estetiku události určující, není vhodné ji pro lepší zkoumání žádnými doplňujícími faktory, kromě performance samotné a jejího vývoje zatěžovat. Vše, co se během představení děje, je tak zkušeností „hic et nunc“ a je specifickým druhem přítomnosti při realizaci tvůrčího procesu. Za jednu z klíčových kategorií takové zkušenosti považují zmíněnou autorkou liminální<sup>93</sup> stav, do kterého se diváci v průběhu performance dostávají za využití základních prvků, jež performance k vyzývání jistých stavů používá.

Takový specifický prožitek můžeme též obdobně, jako Fischer-Lichte, jmenovat jistou „nákazou“ podle pojmu, vytvořeného v okruhu divadelních teorií ještě v 18. stol. Autorka se mu ve své *Estetice performativity* věnuje z pohledu kategorie, která je pro interakci mezi diváky a aktéry přirozená. Diváci při vnímání herecké činnosti a jí způsobenými emocemi se doslova nakazí. Ocitají se tak v „klasickém liminálním stavu, mezistavu, přechodu od zdraví k nemoci“, čímž si značí představení svojí „transformační sílu“,<sup>94</sup> která diváky dokáže v průběhu celého procesu ovlivnit i proměňovat.

Při řádném fungování zasahují představení diváky něčím novým a cizím, snaží se o jejich vytržení se zažitých společenských norem a konvencí, přivádí je do nejistoty pro svůj neobvyklý charakter, kterému se musí divák přizpůsobit a následně i podstoupit. Právě nejistota, kterou je divák uváděn do stavu „mezi a uprostřed“, jak nazývá sama autorka specifický módus liminální zkušenosti. Právě „mezi“, které Fischer.Lichte

---

93 pozn. z lat. limen – práh, mez.

94 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 277.

zmiňuje má v performanci postavení kategorie nadřazeného významu, vyjadřuje onen přechodný neboli prahový stav, který je autorkou dále popisován, jako proces, ve kterém se „z hranice se stává práh, který nerozděluje, ale spojuje“.<sup>95</sup>

Liminální situace i přes veškerou svoji kritičnost v sobě obsahují jistou estetickou libost, kterou jsou představení nebo i performance podmíněné, protože v sobě obsahují změnu percepce okolních zkušeností. Takové situace vznikají z konfrontovaných diametrálně odlišných způsobů jednání, které se vylučují navzájem. Příkladem může být již zmíněné přepínání vnímání v představení mezi tělesnem herce a jím znázorněnou postavou, kdy je divák nucen si vlastní způsob nazírání v průběhu představení dovytvářet tím, že se podřizuje konkrétnímu představení. Liminálnost situace může vnikat i ovlivněním diváka a zasažením do jeho osobního prostoru nebo nucenou změnou obvyklého způsobu nazírání. Může přijít v jakékoli nejisté situaci, kdy je divák ze své jistoty vytržen děním aktérů nebo performatérů.

### **6.1 Spolupřítomnost aktérů a diváků**

Pro představení nebo také událost je zásadní společná přítomnost neboli ko-prezence. V ruském jazyce<sup>96</sup> je tato skutečnost, jak zmínila Fischer-Lichte v nahrávce její přednášky ze setkání Ruské divadelní společnosti,<sup>97</sup> velmi dobře ilustrována ontologicky: Samo slovo „událost“ zní rusky jako „sobytije“, kde předpona „so“ znamená společně a „bytije“ se překládá jako bytí. To znamená, že „so-bytije“ je doslova společné bytí, odrážející charakteristický rys performativity. Spolupřítomnost aktérů a diváků utváří ve stejném čase a prostoru u stejné události společnost, rozdělenou na dvě skupiny podle role a způsobu jednání. Což odpovídá samotnému konceptu události, jako ko-přítomnosti aktérů i diváků v estetice autorky.

Charakteristickým rysem takové události však není jejich pouhé pasivní "nacházení se" ve stejném čase a prostoru, ale aktivní působení na průběh děje. Takového působení může být dosaženo buď přirozeně tím, že se divák nechá performérem vtáhnout do průběhu představení a přirozeně reaguje, čímž se stává částí performance, nebo je určitým scénářem veden k vybraným reakcím, které se od něj očekávají.

---

95 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 295.

96 viz ruský překlad ФИШЕР-ЛИХТЕ, Эрика. *Эстетика перформативности*. Москва: Международное театральное агентство Play&Play — Издательство «Канон», 2015.

97 Youtube.Союз театральных деятелей Российской Федерации (Всероссийское театральное общество) [online]. 2019 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xQOm-L82eluQ>



V každém případě v průběhu události nemůže být divák od průběhu představení izolován a ať si vybere jakoukoli strategii, sám se stává v některém smyslu aktérem.

Záměna rolí aktérů a diváků je v současných performativních uměních událostního druhu jedním ze základních inscenačních postupů. V průběhu akce využijí zúčastnění v performanci skupiny „nazírajících“ a „jednajících“ k jejich následnému promíchání a utvoření skupin nových. Po zapojení diváků do procesu má tvůrce, performer nebo režisér jistý prostor k interakci s diváky a jejich využití. V průběhu představení je každý jeho účastník schopen zakoušet nejenom dění, způsobené aktéry ale i diváky, které byly do této role obsazeny anebo i sebe sama v rámci tvůrčího procesu. Společná přítomnost aktérů i diváků je pro performativní umění a jeho událostní charakter důležitá pro naplnění základního významu teorií současného performativního divadla, které Herrmann nasměroval k divadlu, které je „pro všechny“.

Každý účastník performance tak na sebe může vzít jistou odpovědnost reagovat na situaci, kterou nezavinil ale svým chováním její průběh ovlivnit, nebo i změnit úplně. Při každém setkání na sebe lidi nutně nějakým způsobem reagují a nemohou se tomu plně vyhnout. Jedná se o přirozenou reakci.

## 6.2 *Fyzický kontakt*

Pojmu fyzická autorka v knize připisuje zvláštní pozornost. Již víme, že v návaznosti Maxe Herrmanna popisuje vznik představení skrze „fyzickou spolupřítomnost aktérů i diváků“, taková spolupřítomnost ale podle Fischer-Lichte nastiňuje zároveň i možnost fyzického kontaktu, což je samo o sobě situací neobvyklou a v kontextu divadelní zkušenosti vychází nad rámec běžných očekávání. Pro zesílení pocitu neobvyklého prožitku při fyzickém kontaktu v divadle, dokonce rozebírá samotný pojem "theatrum", který je odvozen z řeckého pojmu "theatron" a znamená doslova místo na dívání.<sup>98</sup>

Fischer-Lichte navrhuje, že se může jednat o dichotomii mezi veřejným a intimním, dle které je divadlo jednoznačně zařazováno do událostí spíše určených veřejnému publiku, kdežto pro dotek je charakteristická určitá intimita, jenž se s veřejným prožitkem ve vnímání diváka přirozeně nepojí.

Vzápětí ale dělí divadlo na iluzivní a fyzické<sup>99</sup> a věnuje se jejich vývoji. Uvádí příklady divadla fyzického, u kterých není zcela jasné, zda probíhaly za přítom-

98 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 85.

99 Tamtéž, s. 86-87.

nosti fyzického kontaktu nebo ne, ale také příklady divadla iluzivního, u kterých dokázala projevená tělesnost zbořit diváckou iluzi tím, že jsou herec nebo herečka vnímány jako lidi s jejich přirozenou tělesností a ne jako postavy. Vnímání těla jako postavy se tak stává pro estetickou zkušenost určující, naopak vnímání těla fenomenálního je nepřipustné. Pro divadlo iluzivní je totiž charakteristické, že se „*jakýkoli fyzický dotek eliminuje*“,<sup>100</sup> aby neodváděl divákovou pozornost od díla samotného. Je tedy zřejmé, že fyzický dotek ve své podstatě ohrožuje prožitek iluzivního divadla, nikoli sám o sobě ale tím, že je divákem vnímán jako náznak fyzičnosti a tělesna, kterého se takové divadlo všemi síly snaží zbavit.

V současném postdramatickém divadle a představeních, kterými se zabývá Erika Fischer-Lichte, ale funguje celý postup přesně obráceně: takové divadlo si pohrává s multistabilitou divákovy vnímání a „*do centru pozornosti vystává moment, v němž se vnímání fenomenálního těla mění ve vnímání těla postavy a naopak, přičemž do popředí se dostává střídavě fiktivní tělo a reálná postava*“.<sup>101</sup> A to i přesto, že uvádí řadu neúspěšných příkladů, ve kterých takový fyzický kontakt skutečně dokázal diváky dostat z iluzivního světa umění do světa reálného. Podle jejich úvah je možné soudit, že tyto příklady vnímá jako svým způsobem úspěšné pro možnost analýzy publika, které nemusí být vždy schopno a připraveno na působení aktéra nebo performéra řádným způsobem reagovat.

Fischer-Lichte tedy fyzický kontakt v současném divadle a projevy divadla fyzického nejenom že neodmítá, ale naopak je vnímá pro vlastní výzkum jako značně přínosné. Vzájemné dotýkání se a fyzický kontakt dle ní udávají představení „*nový rozměr*“.<sup>102</sup> Vzhledem k tomu, že při takovém vývoji události nemohou aktéři divácké reakce plánovat ani předpovídat, stále však mají možnost na ně jistým způsobem dohlížet. Takové společné působení dovoleného i omezeného zároveň je právě podnětem k estetické zkušenosti. Fischer-Lichte k tomu uvádí, že diváci, kteří předtím málokdy zažívali pocit, že vlastními úkony mohou průběh díla fyzicky ovlivnit, ale nemohou jej kontrolovat.<sup>103</sup>

V takovém protikladu a pocitu „*mezi a uprostřed*“ vidí autorka intenzitu liminálního stavu, který je pro estetickou zkušenost při prožívání představení, jak jsem již výše

---

100 Tamtéž, s. 87.

101 Tamtéž, s. 127.

102 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 95.

103 Tamtéž, s. 95.

zmínila, určující<sup>104</sup> a navádí diváky k osobnímu setkání s prožitkem autopoetické smyčky.

### 6.3 *Autopoietická zpětnovazební smyčka*

Pozornost Fischer-Lichte k vzájemné interakci mezi diváky a tvůrci představení je v knize složitě přehlédnout. Doslova na této spolupráci svojí koncepci staví. Mezi tvůrci v tomto kontextu zařazují herce, kteří v průběhu události spolu s diváky procesu podléhají a dílo utvářejí, nikoliv však režiséra, který za předpokladu, že není aktérem ani divákem do události nemůže zasáhnout. V kontextu společné fyzické spolupřítomnosti píše autorka o vzájemném spolupůsobení aktérů i diváků od sebe.

Motiv vzájemného spolupůsobení uvádí Fischer-Lichte do teorie nejprve na příkladech drobných a často přehlížených v rámci estetické zkušenosti divadla, ale přece jenom rušivých gestech publika – jako je kýčání, kašlán, smích nebo i potlesk, a jejich vlivu na výkon herecké činnosti. Její zcela běžné příklady činí celý výklad srozumitelnější a objektivnější, protože se v nich jedná o zážitky, které nejsou charakteristické pouze pro divadlo současné, ale jsou součástí divadelních dějin obecně skutečně běžnou divadelní zkušeností, se kterou se setkával téměř každý. Tak jako herci svým výkonem na scéně mohou ovlivnit publikum, i diváci v uvedených příkladech, aniž by si to uvědomovali, mohou svým chováním působit na aktéra a dokonce jeho profesionální výkon ovlivnit. Dle Fischer-Lichte „Vše, co dělají aktéři, má dopad na diváky, a vše, co dělají diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky. V tomto ohledu představení probíhá a je řízeno autoreferenční a neustále proměnlivou zpětnovazební smyčkou. Proto nemůže být jeho průběh plánovatelný či předvídatelný“.<sup>105</sup>

Oproti předchozí tradici, kdy od konce 18. století se obdobná nepředvídatelnost považovala za nedostatek a cestou různých strategií z divadla odstraňovala, nyní po performativním obratu se určujícím prvkem v umění stála nahodilost<sup>106</sup> a scénář spolu s pravidly se pomalu sesunul do pozadí, nechávajíc místo zpětnovazební smyčce. Ta je zvláště patrná při záměně rolí, která je charakteristickým rysem performativních umění. Podle Fischer-Lichte navíc „záměna rolí výrazně zvyšuje nepředvídatelnost průběhu představení“,<sup>107</sup> protože, jak odvozuje autorka z příkladu představení Commune (1970-1972), poukazuje na „obecně platné pravidlo zpětnovazebné smyčky: reakce diváků, ani

---

104 Tamtéž, s. 95.

105 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 86-87.

106 Tamtéž, s. 53.

107 Tamtéž, s. 58.

jejich následné účinky na aktéry a ostatní diváky nejsou předvídatelné a plně kontrolovatelné“.<sup>108</sup>

V rámci celé estetiky performativity zaujímá zpětnovazební smyčka velmi důležité, ne-li výsadní postavení. Autorka jí na několika místech knihy popisuje jako podnět pro vznik představení, vysvětluje to tím, že „*pojetí umělce, jako autonomního subjektu tvořícího autonomní dílo, jemuž mohou recipienti přiřknout rozličné významy, ale nemohou pozměnit jeho materiálnost, to již neplatí*“.<sup>109</sup>

Záměna rolí dokazuje, že estetické procesy v představení jsou spouštěny samohybnou, neustále se proměňující autopoetickou zpětnovazební smyčkou. Tato samohybnost vyžaduje participaci všech zúčastněných – není ale v ničí moci jí předem naplánovat a kontrolovat, a tedy plně ovládat. Je proto zbytečné mluvit tu o tvůrcích a recipientech. Jde spíše o spolutvůrce, kteří se na finální podobě představení podílejí rozličným způsobem a různou měrou, aniž by byli schopní předvídat jeho výsledek.<sup>110</sup>

#### 6.4 Rytmus a atmosféra

Performativní prostor je dle autorky vždy atmosférický. Atmosféra každého jednotlivého prostoru je následně pro uskutečnění i vnímání celé události velmi důležitý. V případě, že se událost uskutečňuje mimo galerijní prostory v místech neobvyklých, jako například v uváděných Erikou Fischer-Lichte v prostorech „*bunkru, tramvajového depa nebo bývalého grandhotelu*“,<sup>111</sup> může mít lokalita taktéž vlastní význam pro celou estetickou zkušenost performance. Určující však není prostor samotný ale atmosféra, kterou navozuje divákům.

A přesto, že atmosféry nejsou na každém jednotlivém prostoru vázané, jak výstižně cituje Fischer-Lichte Gernota Böhme, „*rozlévají se do něj a jsou jim určovány*“.<sup>112</sup> Přičemž atmosféra nenáleží výhradně žádnému ze zúčastněných objektů – divákovi, aktérovi, ani prostorům, všechny je ale navzájem propojuje svým „*dotekem*“.<sup>113</sup> Atmosféra náleží dle autorky pouze performativnímu nikoli geometrickému prostoru, Přesto, že nejsou pojímány jako něco objektivního, Böhme jim i přesto uděluje status „*předmětových*“ a ztělesňuje je. Což je ostatně patrné při osobním prožívání, kdy můžeme její působení na vlastní kůži procítit.

---

108 Tamtéž, s. 59.

109 Tamtéž, s. 236.

110 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 69.

111 Tamtéž, s. 166.

112 Tamtéž, s. 167.

113 Tamtéž, s. 167.

Atmosféra je velmi intimní složkou představení – divák se jejímu doteku pro její specifické kvality nemůže bránit. Atmosféra v sobě propojuje zvuk, světlo, vůně i zápachy – vše, co se skrze smyslovost do podvědomí diváka dostane přirozeně i bez jeho výslovného souhlasu a ihned celé vnímání prostoru ovlivňuje a předurčuje. Podle Fischer-Lichte má „*atmosféra pro vznik prostorovosti představení srovnatelný význam, jako prezentnost pro vznik tělesnosti*“. To znamená význam neoddělitelný a určující. Skrze atmosféru vnímá subjekt prostor i věci v něm přítomné. Diváci nemohou při prožitku představení zůstat mimo atmosféru – jsou jí obklopené a pohlcené, doslova se v ní v průběhu celé události nachází.

Obdobně, jako je atmosféra součástí vnější podoby představení, do které divák přichází a která na něj působí, je rytmus určujícím faktorem při organizaci a strukturování času.<sup>114</sup> Sama Fischer.Lichte ho popisuje, jako „hlavní, ne-li jediný organizační princip představení“.<sup>115</sup> Rytmus tedy působí, jako jistý regulátor vnímání průběhu představení prostřednictvím časové osy v ději, celý děj organizuje a předurčuje. Rytmus zadává náladu průběhu a spoluutváří celou atmosféru akce, do které je divák ponořen. Je stejně tak neodmyslitelnou součástí, jako smysly vnímané projevy. Je stejně tak působivý a intimní. Rytmus dokáže divákovi předurčit vnímání atmosféry, která se pod jeho vlivem mění. Právě časová organizace, která je rytmem určená přidává atmosféře fyzický rozměr.

## 6.5 Odkrývání významů

Otázce odkrývání významu se věnuje Fischer-Lichte v kapitole „materiálnost, označující, označované“. Tato podkapitola se soustřeďuje na specifickou sémiotičnost představení.

Mluvíme-li o odhalování významu v performanci, je důležité si připomenout, že i přes zavádějící terminologii Abramoviče a její souznění s Šuvakovičem názory na performanci, jako na „pravdivé umění“, pozbývající divadelnosti, i zde se jedná o jistý druh představení. I přes „skutečnost“ prostředků, které jsou v performanci užívané a jejich „opravdový“ vliv na tělo umělce oproti působení divadelních rekvizit na tělo aktéra, je stále každý z využitých v performanci prostředků námětem na určitý sémiotický prvek, který je za tímto předmětem, gestem nebo dokonce člověkem schovaný v očekávání odhalení. Divák je schopen prostřednictvím odkrývání významu jednotlivých

---

114 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 192.

115 Tamtéž, s. 193.

elementů díla, které popisuje autorka skrz náhodně se vynořující v prostoru prvky, nazývané též „emerzními fenomény“, přijít k jiné zkušenosti z celého procesu.

Podle Fischer-Lichte je to „*zdánlivě paradoxní proces, který je pro teorii performativity klíčový*“.<sup>116</sup> Zde uvádí protipóly, podle kterých jsou jednak tyto izolované prvky „desemantizované“, protože „*diváci je vnímají v jejich specifické materiálnosti a nepovažují je za nositele významu*“ a onen význam nehledají, jednak „*jsou to právě tyto izolované, ve své materiálnosti vnímané emerzní fenomény, jež ve vnímajících subjektech vyvolávají celou řadu asociací, představ, myšlenek, vzpomínek a pocitů a přinášejí jim možnost usouvztažnit je s ostatními fenomény*“.<sup>117</sup>

Nemůžeme jednoznačně říct, zda a kdy jsou prvky umělecké performance vnímané divákem v jejich materiálnosti,<sup>118</sup> což by znamenalo, že recipient počítá s jejich autoreferenčním charakterem a fenomenálním bytím a tudíž v jejich referencích nehledá další žádné významy, než význam sebe sama. Nebo zda jsou vnímány skrz odkaz na jistou skutečnost a divák „vnímá něco jako něco“, což by ve výsledku znamenalo, že již nejsou vnímány jako autoreferenční, ale jako významové“.<sup>119</sup>

V případě již zmíněné Lips of Thomas, si vybrala Abramovič červené víno, stříbrnou lžici, med, důtky, svůj portrét, krev, led, zářič, kříž a pěticipou hvězdu. Ačkoli svůj výběr performérka nijak nekomentovala, vnímány jako běžné, že každý jednotlivý prvek performance nebyl autorkou vybrán náhodně a měl vlastní sémiotický význam. V knize navrhuje Fischer-Lichte několik interpretací,<sup>120</sup> není ale známo, jestli některá která platí, a pokud ano, pak která.

„*Fenomén autoreferenčnosti, který je obsažen konceptu desémantizace, lze popsat jako velmi specifický proces utváření významů*“.<sup>121</sup> Jedná se o proces, v průběhu kterého je divák naveden a schopen vnímat něco, jako něco. Takový proces vzniká již samotným aktem vnímání a je podle Fischer-Lichte také součástí prožitku.

---

116 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 202.

117 Tamtéž, s. 202.

118 Tamtéž, s. 203.

119 Tamtéž, s. 203.

120 Tamtéž, s. 18.

121 Tamtéž, s. 204.

## 6. Performativní estetika Eriky Fischer-Lichte

Fischer-Lichte své knize *Estetika Performativity* rozebírá několik důležitých pro divadelní umění otázek. Jednou z nejdůležitějších však zůstává otázka performativity, jako charakteristiky divadla, která jenově rozebíraná právě po zmíněném autorkou performativním obratu v šedesátých letech. Ve své knize vychází utorka z historie performativity, jako součásti nejenom umění ale i obecného kulturního vývoje a každodenního života. Její úvahy zřetelně vysvětlují příčinu i výsledek společenských proměn.

Uvedené performance a jiné příklady fyzického divadla vzniklého po performativním obratu v šedesátých letech 20. století jsou pro zkoumání estetiky performativity podle Fischer-Lichte zajímavé, protože odrážejí stav společnosti. Hlavně však jsou pro studium důležité svojí mediálností, materiálností, sémiotičností a estetičností – kategoriemi, které jsou podle autorky pro estetiku zásadní.

Ve své knize nahlíží autorka na estetiku performativity ze všech těchto paradigmat. Jako klíčovou a vzájemně propojující je všechny však udává samotnou podstatu představení, charakteristickou jeho událostností. Tato myšlenka je určující pro její pokusy nalezení vhodné nové estetiky, která by obstála potřebu oceňování přechodu od díla k události a nikoli oceňování díla samotného.

Zřetelně se vymezuje proti pojmu divadla jako „díla“, pro které již jsou zavedené stávající estetické kategorie. Ona se naopak staví proti tomuto vidění divadla a rozvíjí založenou Maxem Herrmannem oblast divadelní vědy, která vzniká rozdělením představení na roviny textové a výkonné. Ona charakteristická událostnost, které se věnuje je výsledkem právě tohoto rozdělení.

Herrmannem naznačená autonomnost díla divadelního je významná pro svůj společenský charakter. To je ta důležitá pro představení kvalita, kterou text postrádá. Není možné srovnávat text, jako již vytvořený artefakt, jenž nemůže být čtenářem téměř žádným způsobem ovlivněn, vyjma potenciální možnosti mylné interpretace, a představení, které je neodmyslitelně sociálním aktem, protože vzniká v důsledku interakce aktérů i diváků. Ve své podstatě je „*nejen představení, jako celek, ale i všechny jeho prvky probíhají v rámci autopoiesis zpětnovazební smyčky*“,<sup>122</sup> - píše Fischer-Lichte, čímž podporuje naznačený Herrmannem vektor uvažování.

---

122 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 235.

Na událostnost navazuje i další zásadní pro představení bod fyzické spolupřítomnosti diváků i aktérů. Již zmíněný autopoiesis zpětnovazební smyčky je neodmyslitelným a vyplývajícím ze samotného charakteru představení výsledkem společné přítomnosti lidí u jednoho uměleckého aktu. Jejich přítomnost značně ovlivňuje vznikající dílo, čímž se oni sami stávají jeho součástí. Najednou se představení stává složeninou nejenom rytmu, atmosféry a výkonu aktérů, přidávají se k němu i diváci se svojí tělesností a vlastním vnímáním. Diváci, kteří se mezi světem fiktivním a reálným neustále přepínají a svými bezprostředními reakcemi vlastní přístup dávají najevo. Nejsou však v pozici, kdy děj mohou pouze sledovat a jejich účast se považuje za spíše rušivou,<sup>123</sup> ale jejich účast je naopak přípustná a dokonce i vyžadovaná. Spoluúčast diváků je vystavuje pozornosti diváků jiných a celé představení má tak úplně jiné provedení i rozmach.

Událost je významná právě nepředvídatelností, o které Fischer-Lichte píše, jako o jedné z vlivných nových charakteristik vznikajícího umění: „*Prezentnost aktérů, extáze věcí, atmosféry či proudění energie se dějí stejně jako významy, které jsou utvářeny – ať už v podobě vnímání nebo jako jím vyvolané pocity, představy nebo myšlenky. Jednání diváků probíhají formou reakcí na vnímané a jednání aktérů představují reakci na viděné, slyšené či cítěné chování diváků. Estetičnost představení je nadevší pochybnost utvářena jeho událostností*“.<sup>124</sup>

Nepředvídatelnou však událost není pouze pro její tvůrce ale i pro diváky, pro většinu z nichž je takový zjev novým a neobvyklým projevem divadelního umění. Onen performativní obrat i přes jistý časový odstup stále není společností vnímán jako srozumitelný nebo zřejmý, jeho koncepce není stále tak jednoduchá, jako umění klasické. Divák, který vchází do prostoru představení, se od něj nemůže distancovat, stává se jeho součástí, podléhá rytmu i atmosféře. Sám se stává prostorem a svými úkony ho může měnit, nebo i vytvářet prostor nový — najednou na sebe přebírá odpovědnost za vytvářené prostory i průběh celé situace. Toto porušení základních dichotomických vztahů v události a následný vznik autopoietické zpětnovazební smyčky diváky přivádí k stavu uvědomování si sebe sama jako účastníků procesu. Takový stav pro svoje netradiční a výhradní postavení diváka v divákovi produkuje nejistotu a pochyby. Na příkladu Lips of Thomas Mariny Abramovič a jiných v knize uvedených

---

123 pozn. Rušivá gesta v průběhu představení, kterými jsou často kašlání, kýčání, zvonění mobilních telefonů a t.d.

124 Tamtéž, s. 235.



děl, ukázala autorka zřetelně ztrátu „opodstatnění binárních opozic“,<sup>125</sup> o které mluvil Austin. A protože protiklady přestaly být vzájemně odporujícími a začaly do sebe splývat a dokonce sebe navzájem nahrazovat, otevřel se mezi nimi jejich „meziprostor“, jak ho nazývá Fischer-Lichte. Onen meziprostor přivádí účastníky do liminálního stavu ztráty půdy pod nohama a přivádí je k pocitu nejistoty.

Celá estetika Fischer- Lichte se tak točí kolem vnímání diváka a jeho stavu, vznikajícím v průběhu představení. Estetický prožitek, se kterým se divák v představení setkává je vázán na jeho vynucenou reakci na uměleckou provokaci. Základem diváckého estetického prožitku je pocit eliminity, kterého se představení snaží všemi svými úkony docílit.

---

125 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 244.

## 7. Závěr

Nová divadelní estetika, se kterou Fischer-Lichte ve svém díle *Estetika performativity* čtenáře seznamuje, vzniká po performativním obratu v šedesátých letech minulého století. Její hlavní a zásadní charakteristikou je návaznost na kulturní změny, které ve společnosti v následku performativního obratu proběhly. Divadlo vstupuje do nové etapy, kde má vlastní obor, který ho již nesleduje jako pouhou interpretaci textové předlohy, ale je vnímáno jako samostatné umělecké zaměření.

V divadle tradičního literárního a narativního neboli dramatického typu již jsou historicky dané určité podmínky estetické zkušenosti a jejího oceňování. Tyto podmínky se zakládají převážně na analýze textové předlohy a pasivního pozorování děje. Autoři, kteří se však věnují nově vzniklému oboru divadelní vědy, jsou nuceni od těchto zavedených podmínek odstoupit a vyvinout postup vlastní. Odtržení divadla od dramatického textu otevírá nové možnosti vývoje divadelního oboru a jeho jednotlivých prvků. Fischer-Lichte rozvíjí vzniklý v Německu ve 20. století obor teatrologie a dává mu nový rozmach. Změnou vektorů a přechodem od divadelního díla artefaktuálního, založeného na literární předloze k divadelní události byl již naznačen důležitý směr celé nové kultury.

Kromě toho, že mění celé paradigma nazírání, věnuje se ve své knize i tak důležitým otázkám, jako je událostnost, s ní spojený vliv publika na průběh představení, označený autipoietickou zpětnovazební spojkou a vznikající stav eliminity, do kterého je divák v průběhu představení ponořován. Kdybych mohla její teorii zkrátit na tři podle mého názoru nejdůležitější body, nejspíše bych vybrala tyto, protože právě na těchto třech velrybách staví Fischer-Lichte celý koncept své estetiky performativity. Samozřejmě jej zakládá na teoriích svých předchůdců a velkém počtu dopňujících detailů, které se ale neustále točí kolem těchto třech charakteristik.

V dnešní době stále neexistuje návod, jak esteticky vnímat, natož hodnotit tak zvláštní fenomén jako je událost. Na příkladu estetiky Otakara Zicha jsme si předvedli, že někteří esteticové začátku 20. století považovali za problematické i jí předcházející divadelní umění pro jeho zvláštní charakter, který v sobě může propojovat několik dalších uměleckých druhů. Neschopnost zařadit předmět hodnocení do konkrétní umělecké kategorie, nutí vytvářet kategorii novou a vlastní.

Mnozí autoři se tak snažili o nalezení vhodné estetické dimenze k hodnocení vznikajících po performativním obratu umění. Zajímavé ale je, že se samotné umění výrazně nezměnilo, přístup k němu však ano. To lidský faktor se stal určující pro proměnu paradigmat, což je patrné z toho, že mnohé estetické úvahy, které byly Fischer-Lichte vyvinuty pro umění současné a performativní jsou dle autorky aplikovatelné i na umění klasické. Obdobný názor zastávají i další v práci uvedené autoři. Názory Fischer-Lichte se mi však v tuto chvíli jeví jako nelépe zpracované a odůvodněné. Jedná se o subjektivní názor, který může být ovlivněn sympatií k autorce, která výrazně ovlivnila divadelní vědu a dosáhla ve své oblasti neuvěřitelných výsledků.

## 8. Seznam použité literatury

### Primární literatura

AUSTIN, John Langshaw. *Teória recových aktov*. In: ORAVCOVÁ, Marianna. *Filozofia prirodzeného jazyka*. Bratislava: Archa, 1992, s. 118-125.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1979.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha: Panorama, 1986.

### Sekundární literatura

CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.

КАНДИНСКИЙ В. *О сценической композиции*. Альманах «Синий всадник» под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Пер. З. Пышновской. — М.: Изобразительное искусство, 1996.

СОРОКИНА Е., ЛЕЙБОВИСИ Ф. Прогресс в перформансе или перформанс в прогрессе? Художественный журнал № 79/80 — М., 2010.

## Elektronické zdroje

Das Internationale Forschungskolleg "Verflechtungen von Theaterkulturen wurde bis 2020 verlängert. *Freie Universität Berlin* [online]. 2013 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: [https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/chronik/2013/newsmeldungen/2013\\_theaterverflechtungen.html](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/chronik/2013/newsmeldungen/2013_theaterverflechtungen.html).

Glossary of Art Terms. *MoMA Learning* [online]. 2019 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/glossary/#p](https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary/#p).

KOUDELOVÁ, Barbora a Lucie PAŠKOVÁ. Futurismus (futurism). *ArtsLexikon* [online]. 2013 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Futurismus>.

Pojem gender. *Slovník cizích slov* [online]. 2019 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/gender>.

SCHILLER, Jared. Marina Abramović at the Lisson Gallery. *The Guardian* [online]. 2010 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2010/oct/20/marina-abramovic-lisson-gallery>.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Marina Abramović: What is Performance Art? *YouTube* [online]. 2010 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FcyYynulogY>.

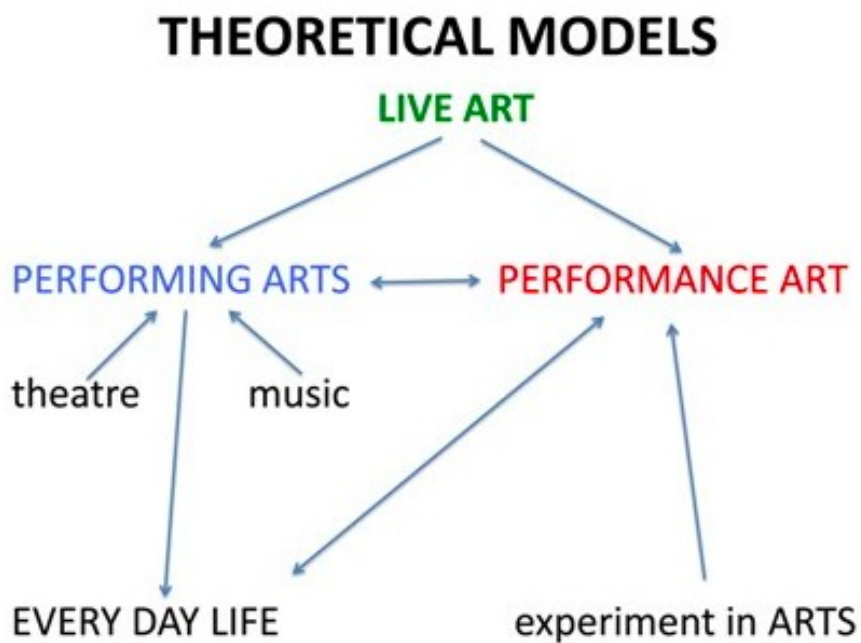
Yoko Ono. *The Art Story* [online]. 2019 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.heartstory.org/artist-ono-yoko-artworks.htm>.

Искусство перформанса и новые теории искусства. <http://n-europe.eu> [online]. 2012 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: [http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya\\_mishko\\_shuvakovicha](http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha).

## 9. Seznam příloh

Příloha 1: Teoretické modely dle Šuvakoviće.....	I
Příloha 2: Voice Piece for Soprano, Yoko Ono 1961.....	II
Příloha 3: Voice Piece for Soprano, Yoko Ono 1964.....	III
Příloha 4: Lips of Thomas, Marina Abramović 1975.....	IV
Příloha 5: Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny.....	VI

## Příloha 1: Teoretické modely dle Šuvakoviće



Zdroj: Искусство перформанса и новые теории искусства. <http://n-europe.eu> [online]. 2012 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: [http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya\\_mishko\\_shuvakovicha](http://n-europe.eu/old.eurocafe/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha).

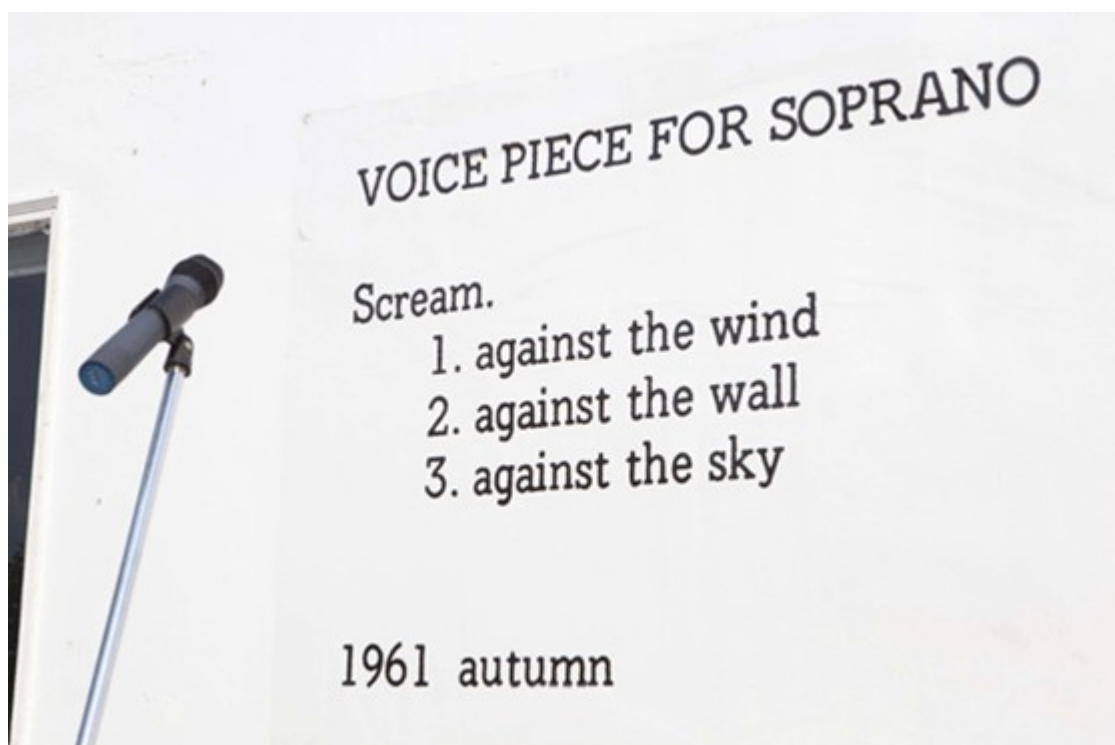
## Příloha 2: Voice Piece for Soprano, Yoko Ono 1961



Zdroj: ZLOBINA, Daria. Yoko Ono, Cut Piece, 1965. *Art Versed* [online]. 2019 [cit. 2019-04-23].  
Dostupné z: <http://www.artversed.com/art-feminism-an-introduction/yoko-ono-cut-piece-1965/>.



**Příloha 3: Voice Piece for Soprano, Yoko Ono 1964**



**Příloha 4: Lips of Thomas, Marina Abramović 1975**





Zdroj: SCHILLER, Jared. Marina Abramović at the Lisson Gallery. *The Guardian* [online]. 2010 [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2010/oct/20/marina-abramovic-lisson-gallery>.

**Příloha 5: Estetika, úvod do současnosti tradiční disciplíny**

