

Akademie výtvarných umění v Praze

Katedra teorie a dějin umění

DIZERTAČNÍ PRÁCE

VIZUÁLNÍ PERFORMANCE A DIVADLO

VISUAL PERFORMANCE AND THEATRE

Vypracovala: Mgr. et MgA. Jana Orlová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Pavlína Morganová, Ph.D.

2021

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

8. 7. 2021

Děkuji za podporu a vstřícnost vedoucí práce Pavlíně Morganové a všem, s nimiž jsem v průběhu let práci konzultovala, a to zejména: Tomáši Pospiszylovi, Tomáši Hříbkovi, Martině Musilové, Branislavu Mazúchovi, Vladimíru Havlíkovi, Františku Kowolowskému, Václavu Hájkovi, Veronice M. Kirianové, Milanu Zvadovi, Marii Adamové, Haně Malaníkové, Kristýně Täubelové, Michalu Čunderlemu a Lence Dombrovské. Za spolupráci a inspiraci děkuji (dle pořadí případových studií jim věnovaných) Tereze Hofové, Haně Poislové, Miřence Čechové, Kateřině Olivové, Darině Alster a Jiřímu Surůvkovi.

Anotace

Práce Vizuální performance a divadlo pátrá po zřetelných znacích, které oba umělecké druhy odlišují. Motivací práce je snaha obohatit teoretické povědomí o performanci a přispět k mezioborovému porozumění a spolupráci jak teoretiků, tak umělců obou žánrů. Autorka konstatuje, že doposud není k dispozici referenční a spolehlivá definice ani jednoho z obou žánrů, ze které by bylo možné při srovnání vyjít, a poukazuje na obecné obtíže při užití slova performance. Následně shrnuje dílčí závěry obsažené ve významnějších studiích; vesměs jde o práce, kde těžiště zájmu je teatrologické a orientace autorů v otázkách performance jen povšechná. Dostupná srovnání autorka podrobuje kritické analýze a doplňuje o výsledky vlastního teoretického i empirického výzkumu. Dospívá k závěru, že mezi vizuální performancí a divadlem existují významné rozdíly, které shrnuje pod koncept iluzivnosti, který navrhuje aplikovat jako škálu. Tento koncept je podrobně vysvětlen, prezentován v konkrétních souvislostech a projevech a ilustrován na řadě případových studií. Autorka vyslovuje také charakteristiku vizuální performance jakožto žánru. Práce otevírá celé další potenciální pole výzkumu, rozšiřuje možnost psát o performanci a hodnotit ji skrze to, co je performanci vlastní.

Klíčová slova: performance, performance art, divadlo, performance studies

Annotation

The thesis, “Visual Performance and Theatre,” explores the visible signs that set the two artistic genres apart. The work’s motivation is to enrich our theoretical conception of performance and contribute to an interdisciplinary understanding and cooperation of theorists and practitioners alike. The author starts by pointing out that there is no reliable referential definition of either genre available—one that could work as a guideline for comparison—and pinpoints the general difficulties in the use of the word “performance.” Then she summarises the partial conclusions brought by prominent studies; works whose domain lies within theatre studies and whose authors focus only generally on questions of performance. The author critically analyses the comparisons available and complements these by her own theoretical and empirical research. The author concludes that there are major differences between visual performance and theatre, brought together under the concept of illusiveness, whose application is proposed in the form of a graded scale. This concept is thoroughly explained and presented in specific contexts and expressions, as well as illustrated on a number of case studies. The author also formulates a general characteristics of visual performance as a genre. The work opens up a new field of potential research and broadens the possibilities of writing about performance and evaluating the genre on the basis of what is unique to it.

Key words: performance, performance art, theatre, performance studies

Obsah

1. Úvod	8
2. Performance, performance art, vizuální performance a divadlo.....	10
<i>Alternativní divadlo</i>	12
<i>Performance studies a divadelní věda</i>	16
<i>Co je to vizuální performance? Kdo je performer?</i>	18
<i>Shrnutí</i>	25
3. Vizuální performance a alternativní divadlo: historický exkurs	27
<i>Ritualismus</i>	28
<i>Antonin Artaud: (ne)divadlo a rituál</i>	32
<i>Gertrude Steinová: divadlo jako krajina</i>	34
<i>Happening</i>	36
<i>Performativní obrat v šedesátých letech</i>	39
<i>Postdramatické divadlo</i>	43
<i>Nový performativní obrat</i>	44
4. Rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem	47
<i>Performing arts a vizuální performance</i>	48
<i>Iluze, realita, herectví</i>	49
<i>Fragmentární autenticita a iluze authenticity</i>	50
<i>Konání a každodennost</i>	51
<i>Iluze a každodennost</i>	52
<i>Subjekt a objekt</i>	53
<i>Konání versus dramatické jednání</i>	54
<i>Typologie herectví, sebestylizace, sebescénování</i>	54
<i>Potřeba diváka</i>	55
<i>Záznam / dokumentace</i>	56
<i>Divák performance</i>	57
<i>Zkoušení a opakování</i>	58
<i>Improvizace?</i>	58
<i>Individualismus</i>	60
<i>Vzdělání</i>	60
<i>Shrnutí</i>	61
5. Případové studie: Od divadla k vizuální performanci	62
<i>Monodramata Skugga Baldur a Do tmy (Tereza Hofová)</i>	62
<i>Nemódní přehlídka jako hraniční umělecký tvar (Hana Poislová)</i>	66
<i>Přesahy současného konceptuálního tance do performance (Měřenka Čechová)</i>	

.....	67
6. Případové studie: Vizuální performeři a divadlo	74
<i>Kateřina Olivová</i>	75
<i>Darina Alster</i>	78
<i>Jiří Surůvka</i>	82
<i>Shrnutí</i>	86
7. Závěr	88
8. Seznam literatury	93

1. Úvod

Práce se zabývá současným českou performancí (performance artem) a jejím vztahem k současnému českému divadlu (a naopak). Nejdříve se zaměřím na kontext slova performance a poukážu na to, že výrazy performance a performovat jsou v českém (ale i mezinárodním) výtvarném a divadelním kontextu užívány rozdílně, s přihlédnutím též k oboru performance studies a jeho pojetí performance. Následně vyslovím návrh odlišného přístupu k performanci, a to tak, že poukážu na společné rysy uměleckých performancí (performance se dějí také mimo umělecký kontext) a nabídnu jejich možné členění. V souladu s historičkou umění Claire Bishopovou používám pro umělecké performance výtvarných umělců termín vizuální performance ¹ namísto výrazu performance art, který od sedmdesátých let fungoval jako zastřešující pojem pro různé druhy uměleckých výstupů. Mým záměrem je zpřehlednit celou problematiku a nastavit společnou komunikační platformu pro rozdílné humanitní obory, v nichž je termín performance používán.

V klíčové části dizertační práce metodou komparativní analýzy popíši rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem, které zastřeším konceptem iluze. Vytváření iluze je v mém pojetí aktivní předkládání vědomě alternativní reality v opozici k realitě pasivní, tzn. konsensuální a axiomatické (neuvažované, společensky dané) realitě. Různé druhy a úrovně iluze navrhuji vnímat jako škálu, skrze niž je možné oba umělecké obory odlišit. Také vyslovím pracovní definici vizuální performance jako uměleckého druhu.

Závěrečnou část práce tvoří případové studie, v nichž na šesti vybraných případech ukazují různé úrovně ne/používání iluze jak v divadle, tak v rámci vizuální performance. Zároveň na těchto příkladech demonstruji v praxi rozdíly mezi oběma žánry, vyslovené v předchozí části práce.

Tato práce vychází z předpokladu, že mezi vizuální performancí a divadlem existují kromě evidentních spojnic (kterými je například živé vystupování či práce s vlastním tělem) také rozdíly, jež jsou klíčové pro mezioborové pochopení a jež dosud nebyly popsány. Na dané téma je k dispozici pouze velmi omezené množství literatury, což výzkum komplikovalo a díky čemuž jsem ve větší míře sahala také po sekundárních

¹ Claire BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, *TDR: The Drama Review*, 62(2), s. 22–42.

zdrojích. Čím více jsem se tématem zabývala, tím více mi bylo jasné, že je celý problém mnohem komplikovanější, než se zpočátku zdálo. Kvůli nedostatečnému zpracování otázky teorie performance ze strany výtvarného umění bylo nezbytné ponořit se do divadelní teorie a historie, zjistit, co o vizuální performanci tvrdí a jak se vůči ní vymezuje. K mému překvapení jsem zjistila, že divadelní věda řadí výstupy tzv. alternativního divadla (tento pojem osvětlím dále) vedle vizuálních performancí, aniž by mezi nimi nějakým způsobem rozlišovala. Specifické vyjadřovací prostředky performance vycházející z výtvarného prostředí divadelní věda víceméně nereflektuje a vizuální performanci interpretuje jako (nedokonalé) divadlo.

Předkládaná práce zastupuje kunsthistorický názor, že vizuální performance je formou výtvarného umění a takto je k ní třeba také přistupovat, tedy mimo jiné ji nehodnotit skrze divadelní rámec. Je však zřejmé, že vizuální performance mnohá z kritérií klasického pojetí výtvarného díla nespĺňuje: zejména není statická, ale performativní, akční, v pohybu. Protože mám za to, že performanci není vhodné interpretovat stejně jako divadlo, zvažovala jsem, jak se k otázce performance artu, akčního umění či vizuální performance postavit. Překážkou je chybějící definice, která by performanci odlišila od divadla a umožnila by hodnotit ji skrze atributy, které jsou jí coby uměleckému druhu vlastní. Proto je také jedním z cílů práce vyslovení terminologické zkratky či pracovní definice vizuální performance.

Díky institucionálnímu vývoji a oboustrannému ovlivňování mezi vizuální performancí a divadlem v minulém půlstoletí se oba umělecké druhy v současné době nacházejí ve stavu, jehož logickým vyústěním je fúze tvarů, jakým je například delegovaná performance. Výtvarný umělec se dostává do pozice režiséra a k vytvoření svého díla najímá ať už herce či tanečníky, nebo zástupce určitých sociálních skupin (imigranti, kojící matky apod.). Vizuální performance a performativní aspekt výtvarného umění se v posledních letech staly v západních zemích středem zájmu, ať už v podobě velkých retrospektiv průkopníků vizuální performance, delegované performance, nebo ve formátu tanečních výstav. To je dalším důvodem, proč považuji za důležité obrátit pozornost k vizuální performanci a zodpovědět otázku, co je pro ni jako pro žánr typické, čím se odlišuje od divadla a dalších druhů performancí. Vyjasnění pojmů napomůže mezioborové komunikaci a spolupráci, a to jak v oblasti teorie a kritiky, tak v oblasti praxe.

2. Performance, performance art, vizuální performance a divadlo

Mezi vizuální performancí a divadlem v českém prostředí existuje napětí a mnohdy až konkurenční postoj, ačkoli oba žánry mají mnoho společného, zejména pokud se jedná o tzv. divadlo alternativní, a tudíž je zde potenciál k širší spolupráci. Tu však komplikuje vzájemné nepochopení, které má mimo jiné kořeny právě v pojmosloví, a to zejména v rozdílném užití slov performance, performer a performovat.

V této kapitole se zaměřím nejprve na slovo performance a jeho významy. Upozorním na rozdíl mezi výrazem performance v anglofonním kontextu a jeho aplikací v kontextu neanglofonním, tedy i českém. V neanglofonních oblastech dochází k nadužívání slova v mnohdy irelevantním smyslu, což má za následek jeho vyprázdnění. Z těchto důvodů považuji za důležité před tím, než přistoupím k otázce performance v kontextu výtvarného umění, zabývat se těmito dílčími nuancemi. Právě tyto nejasnosti² ztěžují zejména mezioborovou komunikaci, ale i porozumění uvnitř samotné teorie a dějin výtvarného umění.

Performovat v současném anglickém jazyce znamená jednoduše „dělat“. V pracovní sféře je slovo performance synonymem pro „výkon“ (člověka, automobilu), v běžném životě performuje ten, kdo „jedná jako“, tedy například jedná jako fotbalový rozhodčí. Ve světě výtvarného umění se termín používá buď pro označení specifického uměleckého druhu (performance art či vizuální performance), nebo odkazuje na „akční prvek“ či živost uměleckého díla, také ve smyslu aktivního procesu.³ (Velmi detailně se etymologií slova performance budu zabývat na jiném místě této kapitoly.) Další úroveň je využití slova performance ve filosofickém a sociologickém kontextu, například v teorii řečových aktů Johna L. Austina z 50. let,⁴ antropologickém konceptu kulturní performance Milтона Singera z let 70. let⁵ nebo genderové teorii Judith Butlerové

² Slova performance a performativní se stala jazykovým územím mnoha oborů, aniž by bylo přesně řečeno, co se performancí myslí. Právě ona vágní či neexistující definice má za následek, že výrazy „performance“ a „performativní“ jsou používány až příliš rozmanitě.

³ Takto pojatou performancí se zabývá např. kniha Catherine Woodové (Catherine WOOD, *Performance in Contemporary Art*. London: Tate Publishing 2018, s. 20).

⁴ John Langshaw AUSTIN. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia 2000.

⁵ Např. viz Milton, SINGER. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*. New York, Washington, London: Praeger Publishers 1972.

z 90. let.⁶ Filozofickou dimenzí se zabývá Alice Koubová,⁷ já se z důvodů výzkumného pragmatismu soustřeďuji na performanci v uměleckém slova smyslu. Jako odrazový můstek využívám přístup oboru performance studies, zejména v textech Richarda Schechnera, a dále jej upravuji, protože Schechner se jako divadelní teoretik a praktik v jedné osobě z pochopitelných důvodů převážně zabývá divadelním kontextem a využívá divadelní interpretační rámec.

V prostředí výtvarného umění se výraz performance primárně užívá pro označení specifického druhu uměleckého vyjádření, nicméně jak si všímá Dorothea von Hantelmannová,⁸ v posledních přibližně patnácti letech se tak označuje také umění, které má společné znaky s živou akcí, pojmem „performativní“ značí v posunutém významu „performanci podobné“. Avšak jedná se o logický protimluv, protože veškeré umění má v sobě performativní úroveň, tj. nejenže realitu popisuje, ale také ji vytváří. A jak poznamenala Catherine Woodová, proces vytváření umění je současně performancí v obecném slova smyslu: tvorba je akční, aktivní proces.⁹ Jisté je, že se performativní úrovni umění věnuje v posledním období mnohem více pozornosti než kdykoli předtím. Von Hantelmannová například hovoří o tzv. zážitkovém obratu (Experiential turn).¹⁰ Vědomí, že samotný proces tvorby umění je performancí, vnáší do celé věci na jednu stranu pochopení, na stranu druhou vyvolává další otázky.

Historická kategorie performance artu, která se užívá od sedmdesátých let, byla dlouho funkčním označením mezižánru, jemuž se věnovalo jen omezené množství umělců s často odlišnými přístupy, jejichž společným jmenovatelem byla živá akce a přesažení tradičních oborů. Tento původní mezižánr se nicméně postupem času kodifikoval, rozšířil a rozrůznil natolik, že již není přehledné všechny jeho projevy označovat jedním výrazem. Pro odlišení umělecké performance, která vychází z výtvarného konceptuálního umění, proto v souladu s Claire Bishopovou¹¹ používám

⁶ Judith P. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge 1990.

⁷ Alice KOUBOVÁ, *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha, Akademie múzických umění 2020. (K performativu a performativitě v analytické filozofii viz také Aleksandra JOVIĆEVIĆ – Ana VUJANOVIĆ, *Úvod do performativních štúdií*, Bratislava: Divadelný ústav 2012, s. 75–88.)

⁸ Dorothea VON HANTELMAN, „The Experiential Turn.” *On Performativity*, Vol. 1 of Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2014, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> (cit 5. 7. 2021).

⁹ Viz Catherine WOOD, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2018, s. 21.

¹⁰ Dorothea VON HANTELMAN, „The Experiential Turn.” *On Performativity*, Vol. 1 of Living Collections Catalogue. Minneapolis: Walker Art Center, 2014, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> (cit. 1. 9. 2020).

¹¹ Claire BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“,

termín vizuální performance.

Sousloví performance art znamená doslova „umění performance“ nebo „performanční umění“, českým ekvivalentem, který se od původního názvu v drobných lingvistických ohledech odchyluje, je „umění akce“ či „akční umění“. Termín umění akce prosadila Vlasta Čiháková-Noshiro,¹² na niž navázala Pavlína Morganová, která používá výraz akční umění.¹³ Pro umění performance nebo akční umění se v českém prostředí používá také zkrácený výraz performance, který je zároveň v divadelním prostředí užíván pro divadlo autorského (či „alternativního“) herectví či v širokém slova smyslu pro nezávislé/alternativní divadlo. Také z tohoto důvodu jsem zvolila použití termínu vizuální performance. Další možností byla „výtvavná performance“, kterou jsem však kvůli představě spojitosti s akční malbou nebo performancí během vytváření výtvavného díla zavrhl.

Alternativní divadlo

K vizuální performanci má nejbližší, jak jsem již zmínila, tzv. alternativní divadlo. S alternativním, nezávislým či avantgardním divadlem má vizuální performance mnohé společné kořeny, kterým se bude věnovat druhá kapitola této práce. V českém prostředí figuruje zejména termín alternativní divadlo, kterému se intenzivně věnoval teatrolog Jan Roubal. Ve slovníku alternativního divadla vydaném v roce 2000 Roubal tvrdí, že alternativností se obvykle „míní jistá zřetelná ‚jinakost‘, tj. výlučná odlišnost vůči většinovému modelu divadelního provozu i určité převažující divadelní poetice a estetice“.¹⁴ Dále v duchu romantizace devadesátých let hovoří o příslušnosti k okraji, periferii a o „ničím nespoutané kreativitě a svobodě nekomerční tvorby“¹⁵ a dodává, že „alternativní divadlo je také součástí imanentního, ještě širšího divadelního pohybu,

TDR: *The Drama Review*, 2018, 62(2), s. 22–42.

¹² Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, *Umění akce*, Praha: Unie výtvarných umělců 1991.

¹³ Pavlína MORGANOVÁ, *Akční umění*, Olomouc: Votobia 1999; Pavlína MORGANOVÁ, „Problematika pojmů v českém akčním umění“, *Opuscula Historiae Artium*, 2011, č. 60, s. 30–40. Pojmenování akční umění navazuje na akční malbu, termín Action Painters inicioval Harold Rosenberg v roce 1952, obraz byl nahrazen procesem, eventem. Slovo akce bylo užíváno pro performance vizuálními umělci v 60. a 70. letech. Viz <http://intermsofperformance.site/keywords/live/catherine-wood> (cit. 3. 2. 2020).

¹⁴ Jan ROUBAL, „K obecným rysům alternativního divadla“, in: Jan DVOŘÁK, *Alternativní divadlo: slovník českého alternativního divadla*, Praha: Pražská scéna 2000, s. 13.

¹⁵ Ibid., s. 13.

Ve stejném duchu se Roubal vyjadřuje také ve studii vydané roku 2015, která je jen mírným rozpracováním původního textu: Jan ROUBAL – Josef KOVALČUK (ed.) – Jan MOTAL (ed.), *Divadlo jako neodhozený žebřík: texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*, Brno, Janáčkova akademie múzických umění 2015, s. 95.

ve smyslu tzv. druhé divadelní reformy. [...] S celým rizikem zjednodušení lze snad proto alternativním divadlem rozumět pokus o fundamentálně odlišný model divadla a krajní divadelní experimentaci.“¹⁶ Druhé divadelní reformě se budu věnovat v následující kapitole.

Zde ve zkratce uvedu prvky, které Roubal vnímá jako konstitutivní pro alternativní divadlo, dodržuji také jeho členění: 1) odmítání divadla jako instituce, záměrná neoficiálnost, perifernost, alternativní životní styl, pospolitost, událostní charakter, 2) hledání jiných forem vztahů herce a diváka, jeviště a hlediště, akcentování komunikace a zkoušení jejich netypických způsobů, klubové publikum, experimenty s divadelním rámcem (divadlo na divadle, zapírání inscenovaného charakteru dění ve veřejném prostoru atd.), 3) autorské a sebeprezentační herectví, autenticita, deteatralizace herce, improvizace (od dílčí až k totální), vždy však režie, specifická scénografie, scénická hudba a choreografie: dochází k prolínání žánrů a k teatralizaci např. konkrétní hudby, performance nebo body artu, narušování kontinuity divadelní narace, opomíjené divadelní druhy, multimediální divadlo.¹⁷ Roubalovo členění je třeba vnímat z perspektivy devadesátých let: mnohé z toho, co bylo v té době okrajové, se postupně stalo součástí běžného divadelního provozu, docházelo a stále dochází k prorůstání „alternativního“ divadla a divadla „oficiálního“, „většinového“,¹⁸ „tradičního“ či „klasického“. V českém kontextu „jít do divadla“ znamená jít na činohru, která je vnímána jako nejtypičtější podoba divadla.¹⁹

Pro mou práci je důležitý především poukaz na teatralizaci, tj. zdivadelnění performance v rámci alternativního divadla: „Dalo by se mluvit o teatralizaci ostatních, ne-divadelních umění, tzn. integraci jejich některých prvků a postupů do struktury inscenace s tím, že v ní nadále dominuje to divadelně specifické, tj. jednání herce a sjednocující divadelní akce. Samozřejmě ovšem dochází i k opačným případům, v nichž tato umění do sebe vstřebávají původně divadelní postupy a prvky, aniž by se zase ony vzdávaly převahy své druhové specifičnosti.“²⁰ A v roce 2015 v rozšířené studii dodává:

¹⁶ ROUBAL, „K obecným rysům alternativního divadla“, s. 14.

¹⁷ Ibid, s. 14–22.

¹⁸ Jan ROUBAL – Josef KOVALČUK (ed.) – Jan MOTAL (ed.), *Divadlo jako neodhozený žebřík: texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2015, s. 107.

¹⁹ Rozhovor s režisérem Pavlem Ondruchem, 4. 11. 2018.

Viz mj. Vít Neznal v diskuzi „Jít odněkud někam“, <https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam#comment-195779> (cit. 30. 7. 2019).

Klasické divadlo je založeno na dramatickém textu, na dialozích a na aristotelovském členění dramatu. Takto klasické divadlo pojímá Hans-Thies Lehmann, když vymezuje divadlo postdramatické. (In: Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, Bratislava: Divadelný ústav 2007.)

²⁰ ROUBAL, „K obecným rysům alternativního divadla“, s. 20.

„Tyto trendy souvisejí ovšem i s tendencí performativizace herectví. Herec se tak vlastně mnohdy snaží o tzv. ‚autoperformanci‘, vystupuje jako rozhodující subjekt i objekt ‚akčního umění‘, středem pozornosti se stává jeho tělesnost, fyzis (zajímavé souvislosti se nabízejí s tzv. ‚body-artem‘) apod. Tyto vzájemné vztahy a přesahy jsou skutečností zřejmou a přitom pro teorii i kritiku stále obtížnou (stává se, že se tak o stejných jevech i osobnostech v této oblasti hovoří jak v teatrologii, tak i ve výtvarné, případně hudební kritice a teorii.“²¹ Za pozornost stojí to, že v publikaci z roku 2015 na rozdíl od studie z roku 2000 figuruje akční umění a body art v uvozovkách. Roubal si vypomáhá vymyšlením nové kategorie autoperformance, která ale mnoho neřeší, protože označuje jen to, že „někdo něco dělá sám“. Nezamýšlí se však nad povahou tohoto „dělání“, nebere ani v úvahu, že performativní jednání může být i neumělecké. S performatizací herectví (což je také diskutabilní termín, herectví totiž z podstaty performativní je, evidentně zde poukazuje na vliv performance artu) souvisí podle Roubala obliba monodramatu či one man/woman show. Na stejném místě²² dává na roveň performanci Tomáše Rullera a herecké variace Daniela Prachaře na téma Hamlet, čímž zpochybňuje vlastní argumentaci: o herectví Jana Prachaře jistě žádný výtvarný časopis nepsal.

Samotný pojem alternativní divadlo je diskutabilní. Jak potvrdil Braňo Mazúch,²³ divadelní režisér a odborný asistent katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU, každý jej chápe po svém, a to včetně vyučujících na KALDu. Na přelomu roku 2018 a 2019 vyvolal na internetových stránkách Divadelních novin vášnivou diskuzi příspěvek Jana Šotkovského, v němž polemizoval o vhodnosti udělení ceny Divadelních novin v kategorii Alternativní divadlo inscenaci Společenstvo vlastníků Jiřího Havelky a VOSTO5, které považuje za činohru.²⁴ Šotkovský v diskuzi napsal: „[P]okud se ten pojem definitivně nevyprázdnil, tak přinejmenším mele z posledního. Každá alternativa totiž potřebuje svůj mainstream, oceňovaný a stabilizovaný... a stojící pevně v kramflecích. Ten se pak dá popírat, rozbíjet, narušovat.“²⁵ Jiří Havelka z VOSTO5 reagoval o týden později obsáhlým zamyšlením, kde problémy se slovem alternativní uvozuje takto: „Vzhledem k tomu, že jsem 8 let vedoucím katedry na DAMU, která má

²¹ Jan ROUBAL – Josef KOVALČUK (ed.) – Jan MOTAL (ed.), *Divadlo jako neodhozený žebřík: texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2015, s. 102.

²² Ibid., s. 102.

²³ Rozhovor s Braňo Mazúchem, Praha 12. 7. 2019.

²⁴ Jít odněkud někam, <https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam> (cit. 30. 7. 2019).

²⁵ Ibid.

toto nešťastné adjektivum v názvu a tedy do jisté míry definuje její smysl, byl jsem nucen podstoupit nespočet disputací o významu a náplni ‚alternativnosti‘. [...] Nejfrekventovanější výroky bývají: 1) alternativní je vztahové slovo a může existovat jen vůči něčemu jinému...tedy alternativní k..., 2) alternativní divadlo potřebuje kvalitní mainstream, 3) alternativní je všechno a nic..., 4) zakázal bych to slovo používat... Na konci se většinou všichni shodnou v tom, že používat jakékoli kategorie na poli umění je zbytečně omezující, protože nic se stejně nedá přesně oddělit a všem jde ve výsledku o to stejné. (Nutno podotknout, že tento názor sdílejí hlavně praktici-umělci.)“²⁶ Havelkův závěr odpovídá také mé vlastní zkušenosti napříč uměleckými žánry. Umělci se skutečně jen málo zajímají o definování žánrů, což je myslím zcela relevantní, protože pro jejich uměleckou praxi to postrádá smysl, úvahy tohoto typu by je mohly i brzdit. O to je dle mého názoru důležitější se těmito otázkami zabývat na poli teorie.

V online diskuzi Divadelních novin byla zřetelná tendence vymezovat alternativní divadlo vůči činohře,²⁷ k čemuž se vyjádřil divadelní teoretik, režisér a dramaturg Vít Neznal následovně: „Tedy jinými slovy alternativa vyžaduje nějakou ustálenou – v případě divadla jakousi převažující a obecně (nebo alespoň většinově) přijímanou – inscenační praxi. To je zřejmé. Domnívám se však, že je velmi riskantní tuto normu odvozovat od konkrétního divadelního druhu (např. od zde favorizované činohry). Navíc právě činohra je v tomto ohledu nebezpečný pojem. Když dnes někomu řekneme, že večer jdeme do divadla, míní se tím vlastně návštěva činoherní inscenace. A nedodáme-li rychle k této informaci nějaká další upřesňující data nebo neřekneme-li rovnou, že jdeme do opery, do loutkového divadla, nebo na balet, bude ten někdo naší informaci automaticky rozumět: ‚on jde do divadla na činohru‘. Takový je zkrátka bezpříznakový ‚imperialismus‘ výrazu činohra v češtině, který ovšem v teoretickém uvažování má často neblahé důsledky a pořádně mate.“²⁸ Neznal dále upozorňuje, že historicky byla činohra právě onou alternativou k tehdejšímu většinovému divadlu. Poměrně odvážně navrhuje vnímat alternativní divadlo ne jako samostatný žánr a ne jako opozici vůči zkonstatěným postupům uvnitř divadla. Pak bychom mohli hovořit například

²⁶ Jít odněkud někam, <https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam> (cit. 30. 7. 2019).

²⁷ „Činohru lze stručně charakterizovat jako divadlo převážně dramatického typu, jehož herecký komponent je vytvářen pouze psychosomatickou tonalitou člověka a při němž v akustických složkách hercovy hry zřetelně dominuje mluvené slovo.“ (Jaroslav ETLÍK, „Činohra“, *Divadelní revue*, 1, 2001, s. 61.) Slovo činohra je používáno také v přeneseném smyslu: „[V] tomto významu se činohrou míní soubor nebo budova divadla, v níž jsou provozována převážně (případně v jeho tvorbě převažují) činoherní představení.“ (Ibid., s. 62.)

²⁸ Jít odněkud někam, <https://www.divadelni-noviny.cz/jit-odnekud-nekam#comment-195779> (cit. 30. 7. 2019).

o alternativní činohře nebo o tanečním představení v alternativních prostorech (site specific).

Performance studies a divadelní věda

Od alternativního divadla, které je často označováno jako performance, čímž je ve zkratce myšleno to, že se jedná o něco mimo divadelní mainstream, se dostávám k pojetí performance v oboru performance studies. Zakladatel performance studies (které vznikly v 70. letech v New Yorku) Richard Schechner performanci definuje jako otevřenou strukturu, jejímž základem je událostní, akční či činnostní charakter.²⁹ Performancí je stejně tak fotbalový zápas jako bohoslužba nebo přednáška na univerzitě. Performance se v pojetí performance studies stává metaforou akční struktury světa. Je způsobem pohledu na okolní svět, interpretuje jevy skrze jejich akční, performativní dimenzi. Současné tendence performance studies mapuje *Úvod do performativních štúdií* od Aleksandry Jovičević, a Any Vujanović. Performance studies jsou dle nich disciplína, „která vznikla jako syntéza početných vědeckých disciplín: antropologie, teatrologie, sociologie, estetiky, filozofie, kulturologie, gender studies, psychoanalýzy, lingvistiky, teorie médií atd. Toto široké spektrum disciplín a metod na první pohled ukazuje na určitou nesouvislost a nezadržitelné napětí, ale také na ‚demokratičnost‘ a otevřenost performativních studií, které umožňují rozbor a analýzu všech aspektů lidského konání od nejbanálnějšího vystupování v každodenním životě až k umělecké performance ve vizuálních a performativních uměních.“³⁰ Ve svých úvahách vycházím zejména z idejí Richarda Schechnera, které se však v průběhu let vyvíjely: a s nimi i obor performance studies. Tím, jak se obor vyvíjí, i v anglofonním kontextu slovo performance přestává být zcela jasným pojmem a jeho význam záleží do určité míry na pojetí konkrétního autora či výzkumníka. Jako performance může být označena a zkoumána víceméně jakákoli (nejen lidská) aktivita.

Schechner rozlišuje osm druhů performancí, které se mohou vzájemně překrývat. Jde podle něj o 1) akty každodenního života, 2) umělecké performance, 3) sport a zábavní průmysl, 4) podnikání, 5) technologie, 6) sex, 7) sekulární a posvátný

²⁹ Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, London; New York: Routledge 2002, s. 41.

³⁰ Aleksandra JOVIČEVIĆ – Ana VUJANOVIĆ, *Úvod do performativních štúdií*, Bratislava: Divadelný ústav 2012, s. 9.

rituál a 8) hru.³¹ Jovičević a Vujanović tvrdí, že o performanci se jedná jen v případě, že jde o „opakované chování“ (restored behaviour)³² a že performance je vždy určena k vědomému ukazování.³³ Nicméně například každodenní akty k vědomému ukazování určeny nejsou, a přesto je Schechner ve svém výčtu uvádí, a to dokonce na prvním místě. U opakovaného chování je otázkou, zda se má jednat o opakované chování jednotlivce, nebo o opakování kulturních vzorců. Pokud jde například o přednášku, která se koná jen jedenkrát, či o vizuální performanci, která je také provedena jen jednou, nelze říci, že se nejedná o performanci. Pokud by opakované chování znamenalo opakování kulturních vzorců, bylo by skutečně možné jako performanci interpretovat každé lidské konání, protože je velmi pravděpodobné (i když neprokazatelné), že v minulosti již v nějaké formě proběhlo. Názory na to, co ještě je a co už není performancí, se u jednotlivých teoretiků liší.³⁴ Tito teoretikové vycházejí obvykle z antropologie, sociologie nebo divadelních studií, avšak nenarazila jsem na přístup, který by operoval s hlediskem dějin umění.

Richard Schechner se ve své teorii opírá coby divadelní teoretik³⁵ a později též praktik z pochopitelných důvodů o divadlo, které se stává pro jeho teorii performance centrální. Dalšími typy uměleckých performancí se zabývá pouze sporadicky, jako by se všechny daly shrnout pod divadlo. Z toho pak vyplývají problémy, jež má s klasifikací vizuální performance, která v podstatě leží mimo sféru jeho zájmu.³⁶ Stejně tak se Schechner nezabývá ani například koncertem či autorským čtením. To implikuje otázky po hranici divadla a souběžně s tím po jeho definici. Předpoklad, že všechno je divadlo, je sice lákavý (z této premisy vychází např. publikace *Všichni hrajeme divadlo* sociálního psychologa Ervinga Goffmana),³⁷ ale funkční spíše jen na úrovni metafory. To, že základem divadla je jeho performativní aspekt, dle mého názoru neznamená, že vše, co má dominantní performativní aspekt, je divadlo. Česká teatrologie, co se týče performance, vychází z teatrologie německé, zejména z textů Eriky Fischer-Lichteové,³⁸

³¹ JOVIČEVIĆ – VUJANOVIĆ, *Úvod do performativních študií*, s. 25.

³² Ibid., s. 31.

³³ Ibid., s. 34.

³⁴ Viz např. přehledová publikace Marvin CARLSON, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge 2018.

³⁵ Mimo performance studies existuje také obor theatre and performance studies, který je rozšířeným pojetím teatrologie. Viz Erika FISCHER-LICHTE – Minou ARJOMAND – Ramona MOSSE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, New York: Routledge 2014.

³⁶ Je to patrné například z této tabulky: Richard SCHECHNER, *Performancia: teórie, praktiky, rituály*, Bratislava: Divadelný ústav 2009, s. 282–283.

³⁷ Erving GOFFMAN, *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999.

³⁸ Zejména Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, Mníšek pod Brdy: Na konári 2011.

kteřá navazuje na myšlenky Maxe Herrmanna. Fischer-Lichteová se odvolává na jeho koncepci teatrologie zaměřené nikoli na literární text, nýbrž na samotnou performanci, která je podle Herrmanna základem divadla.³⁹ (Dalším zdrojem pojetí performance v české teatrologii je práce Jany Pilátové, která je zaměřená na postavu Jerzyho Grotowského a ritualismus v divadle. Pilátová s pojmem performance operuje poněkud zjednodušeně a neúplně, např. termín „performatika“, okrajově užívaný Tomaszem Kubikowskim, prezentuje jako oborově konstitutivní atd.)⁴⁰

Performativní aspekt je dle mého názoru základem nejen divadla, ale také dalších uměleckých i neuměleckých performativních disciplín a rozšiřovat pojem divadlo na všechny tyto aktivity není optimálním řešením. Nelze například tvrdit, že účastník demonstrace „hraje“, ale lze říci, že performuje (vykonává aktivitu). Podobně performujeme (nikoli hrajeme) svou osobní identitu (pokud se nejedná o divadlo). To poukazuje na vztah mezi divadlem a ostatními druhy performancí. Mám za to, že v duchu Schechnerova pojetí, avšak s rozšířenou perspektivou, lze zjednodušeně říci, že jedním z typů uměleckých performancí je divadelní performance = divadlo, dalším hudební performance (koncert, hudební improvizace atd.), literární performance (autorské čtení) nebo výtvarná = vizuální performance.⁴¹ Klíčový je po mě důraz na společný performativní základ živých vystoupení různých uměleckých druhů, avšak tento performativní základ odlišují od divadla, které je jen jednou z variant tohoto společného základu.

Co je to vizuální performance? Kdo je performer?

V následujícím textu se budu zabývat definicemi tohoto uměleckého druhu z pohledu performance studies, divadelní vědy a historie výtvarného umění. S konstitutivními potížemi se slovy performance, performer a performance art se bolestivě potýká na performance studies volně navazující česká publikace *Performance a performativita*,⁴²

³⁹ Viz FISCHER-LICHTE – ARJOMAND – MOSSE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, s. 12.

⁴⁰ JANA PILÁTOVÁ, *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*, Praha: Institut umění - Divadelní ústav 2009, s. 504.

⁴¹ Zdánlivou možností by byl termín Eriky Fischer-Lichteové „událost“, tj. divadelní událost, taneční událost. V jejím pojetí však slovo událost supluje performanci jen částečně, divadelní událost je vlastně synonymem alternativního divadla, taneční událost stejně tak označuje ne-tradiční taneční představení. Není možné jej použít pro literární událost (není jasné, zda se jedná o křest nebo o autorské čtení), stejně jako pro oblasti výtvarného umění ani hudby (viz např. Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, Mníšek pod Brdy: Na konáři 2011).

⁴² Ondřej SLÁDEK (ed.), *Performance / performativita*, Praha: Ústav pro českou literaturu 2012.

terminologické a funkční nejasnosti jsou ale také v *Úvodu do performativních studií* Aleksandry Jovičević a Any Vujanović⁴³ (zde není jasné, nakolik je na vině překlad). Pro úplnost tedy považuji za důležité si znova připomenout a shrnout význam slov performer a performovat. Etymologii slova performance přináší přehledně Marek Hlavica ve své dizertační práci *Performanční studia*. Pro účely tohoto textu vybírám zásadní body:

- 1) Podle Oxfordského slovníku současné angličtiny (z roku 2001) byl původním významem slova „dokončit, dokonat, završit“ a současně se slovo objevovalo také ve významu „udělat, vytvořit (hmotný objekt), vykonat (literární či umělecký výkon)“. V současném anglickém jazyce se konečnost a dokonanost vytrácí a převládá význam nedokončenosti, konání a činnosti.
- 2) Význam termínu performer je „ten, kdo vykonává“, případně „osoba, jež předvádí divákům výstup, skladbu“.⁴⁴

Klíčový je dle mého názoru důraz na nedokonanost: performer vykonává, nikoli vykonal. Smyslem jako by bylo právě trvání, cesta, nikoli cíl. Schechner identifikuje performanci s následujícími stavy: s bytím, s děláním, s ukazováním daného jednání a s vysvětlováním ukazování daného jednání.⁴⁵ Pro vizuální performanci je typické, že je zakotvena v nedokonavém stavu bytí, v neohrazené aktivitě, „děláním“, „konáním“ či „jednáním“, které často zcela postrádá utilitární rozměr a kterému zároveň chybí divadelní rámec. V některých svých podobách může působit až jako vzpoura proti efektivnímu, „smysluplnému“ využití času.⁴⁶

Marek Hlavica ve své práci uvedl následující definici vizuální performance: „Za základní charakterizační rys umění performance pak lze považovat přítomnost (ať již v popředí či pozadí, tedy i mimo území viditelné divákem) performeru, tedy někoho, kdo performanci záměrně vytváří a je si vědom její umělosti. Performancí je pak jednání performeru (nebo jím vyvolané) v ohraničeném časovém úseku a v jistém prostoru, které je reflektováno někým jiným, divákem. Nezbytnou podmínkou existence performance jako uměleckého díla je pak shoda obou přítomných stran, tedy performeru i diváka, že proběhlé jednání, performance, má být vnímána jako umělecké nebo lépe řečeno umělé

⁴³ JOVIČEVIĆ – VUJANOVIĆ, *Úvod do performativních studií*.

⁴⁴ HLAVICA, *Performanční studia*, s. 113–114.

⁴⁵ SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, s. 22.

⁴⁶ Viz Thomas Hylland ERIKSEN, *Tyranie okamžiku: rychlý a pomalý čas v informačním věku*, Brno: Doplněk 2005.

dílo.⁴⁷ Na následujících řádcích bych ráda probrala problematické části této definice.

Je zřejmé, že Hlavica vychází z divadelního pohledu. Pro kunsthistorii neobvyklý pojem umělosti přisuzuje veškerému umění, což je přesvědčení, které odkazuje na myšlení o divadle Otakara Zicha ze třicátých let,⁴⁸ tedy že divadlo (a tedy veškeré umění) je v protikladu k „přirozenosti“ života a každodennosti. Ale i každodennost má v sobě konstruovanost (mýtem autenticity se budu podrobněji zabývat v další kapitole práce). Podstatnější je však Hlavicova interpretace vztahu performerů k divákovi a vliv diváka na kodifikaci umění jako takového. Jenže vizuální performance bez přítomnosti diváka je stále vizuální performancí. (Příkladem může být soubor děl *Performance pro sebe* Martina Zet.)⁴⁹ Není na divákovi závislá tak jako divadlo. Vizuální performance je podle něj dále jednáním, při němž se performer i divák shodnou, že toto jednání má být vnímáno jako performance; dokonce se podle něj jedná o nezbytnou podmínku existence performance. Umění však nevzniká ve chvíli, kdy se umělec a příjemce shodnou, že se jedná o umění. Přehlížející či náhodní kolemjdoucí nemusí vůbec tušit, že jde o uměleckou performanci (mnohdy je právě na tom celá akce založena), součástí takové performance je pak práce s nejistotou ohledně toho, co se vlastně děje. Z toho vyplývá různá míra znejistění náhodných diváků/svědků akce ve smyslu narušení kontinuity a známých obsahů každodennosti. Pokud by v obecné rovině byla podmínkou shoda umělce a diváka, znamenalo by to například, že při určité skladbě publika bude daná akce jako umění „odsouhlasena“, kdežto u jiné skupiny lidí může být výsledek přesně opačný. Přikláním se spíše ke klasifikaci různé míry „vydařenosti“ umělecké akce či k hodnocení toho, jak s konkrétním recipientem rezonuje. Tedy „špatné“ nebo „nepovedené“ umění nepřestává být uměním, pouze není „dobrým“ či „povedeným“ uměním.

Hlavicova definice obsahuje dle mého názoru také povedeně formulované části, jakými jsou důraz na přítomnost performerů a charakteristika performance jako jednání performerů v ohraničeném čase a prostoru. Celkově však z výše uvedených důvodů jeho definice nemůže obstát.

Dále chci poukázat na interpretaci vizuální performance v přehledových teatrologických publikacích, nejprve v publikaci *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*,⁵⁰ která byla editována Patrice Pavisem, a posléze v knize *Základní pojmy divadla*:

⁴⁷ HLAVICA, *Performanční studia*, s. 151.

⁴⁸ Otakar ZICH, *Estetika dramatického umění: theoretická dramaturgie*, Praha 1931.

⁴⁹ Martin ZET, *Performance pro sebe*, Brno: Galerie ESKORT 2006.

⁵⁰ Patrice PAVIS, *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, Praha: Divadelní ústav 2003.

*Teatrologický slovník*⁵¹ Marie Zdeňkové a Petra Pavlovského. Poté divadelní úhel pohledu doplním ještě definicí kritika Vladimíra Hulce.

Patrice Pavis performanci (ve smyslu performance artu nebo vizuální performance) pojmenovává jako „divadlo vizuálních umění“.⁵² Předpokládá, že performance je divadelní forma, která podle něj „spojuje vizuální umění, divadlo, hudbu, video, poezii a film, bez apriorní představy. Neodehrává se v divadlech, nýbrž v muzeích a uměleckých galeriích. [...] Jde o pomíjivou, neukončenou produkci, nikoli o představení ukončeného, dovršeného uměleckého díla. Performer nemá být herec hrající určitou roli.“⁵³ Ačkoli tato definice vypadá na první pohled nadějně, pojme jak vizuální performanci, tak i alternativní divadlo. Míchání žánrů je navíc jedním ze sdílených rysů postmoderního a současného umění. Alternativní divadlo se od šedesátých let neodehrává jen v divadlech, experimentuje se s jinými, původně nedivadelními prostory. To, že se nějaká akce odehrává v galerii, ještě neznamená, že se jedná o vizuální performanci, stejně jako ne vše, co se odehraje v divadle, je automaticky divadlem. Jde o více než o institucionální rámec.⁵⁴ Ani divadlo, ani vizuální performance se neodehrává bez apriorní, tedy předem dané představy. Vztaheno ke klasickému divadlu, mohl mít Pavis na mysli předem danou představu vycházející ze záměru dramatika, dramaturga a režiséra. Jako rozlišující znak by to však ani v takovémto případě neobstálo, protože by byl vyčleněn žánr divadelní improvizace a také stand-up a one man/woman show. Bez výhrad je možné souhlasit s tím, že vizuální performance je pomíjivá, neukončená produkce, a nikoli ohraničené představení. Stejně tak platí, že performer není herec hrající určitou roli.

Kým podle Pavise performer je? To Pavis promýšlí v samostatném slovníkovém hesle:

- 1) „Anglického významu performer se někdy používá jako odlišení od pojmu herec, kterým je označován pouze interpret divadla založeného na slovu. Performer je naopak i zpěvák, tanečník či mim, zkrátka ten, kdo dělá vše, co je západní či východní herec schopen na scéně uskutečnit, vykonat (to perform). Na rozdíl od herce, který interpretuje či mimeticky ztvárňuje roli, performer vždy uskutečňuje určitý gestický, vokální či instrumentální výkon (performance).

⁵¹ Marie ZDEŇKOVÁ – Petr PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*, Praha: Libri 2004.

⁵² Patrice PAVIS. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, s. 297.

⁵³ Ibid., s. 297–8.

⁵⁴ Kontra Erika Fischer-Lichteová, která tvrdí, že vše, co je prezentováno v divadelní instituci, je právě proto divadlem. (In: FISCHER-LICHTE – ARJOMAND – MOSSE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, s. 174.)

- 2) V užším slova smyslu je jako performer označován ten, kdo se obrací k publiku a přitom mluví a jedná svým vlastním jménem (jako umělec i jako člověk), zatímco herec představuje postavu a předstírá, že o svém herectví neví. Performer inscenuje sám sebe, vlastní já, herec hraje někoho jiného.“⁵⁵

Pavis zde vystihuje úzus používání pojmu performer v divadelním kontextu. Z bodu 1 však například není jasné, zda je performer také herec, který kromě interpretace role také zpívá a tančí, což je dost běžná praxe i v konvenčních divadlech založených na slovu. Není jasné, zda je performer také například muzikálový herec, protože kromě interpretace role také zpívá a tančí. Z bodu 2 vyplývá, že performer je umělec, který nehraje postavu, ale „inscenuje sám sebe“. Ona sebeinscenace by zasloužila upřesnit. U stand-upů a one man/woman show se herec sebeinscenuje a vytváří fiktivní postavu sebe sama, vlastně hraje sám sebe. Všem je jasné, že to, co říká, je součástí jím vytvořeného fikčního světa divadelního představení. U vizuální performance však taková fiktivní realita neexistuje. „Performer je ten, kdo se obrací k publiku“: zde opět vyvstává závislost na publiku, která u vizuální performance neplatí.

Stejný předpoklad vyslovují Zdeňková a Pavlovský v *Základních pojmech divadla*: „Performance v užším slova smyslu klade důraz na to, co vzniká autenticky v komunikaci s recipientem. [...] Performance se zpravidla snaží překračovat hranice mezi uměním a mimouměním a naopak dokáže někdy posunout do umělecké roviny i původně umělecky nedostatečné fenomény. [...] Performance funguje v souřadnicích ‚ted‘ a tady‘ (zdůrazňuje přítomnost a nelze ji opakovat) a má povahu svátku – výjimečné události, v níž jde o zakoušení.“⁵⁶ Vizuální performance nevzniká v komunikaci s recipientem, naopak je na něm nezávislá. Předpoklad, že „performance se zpravidla snaží překračovat hranice mezi uměním a mimouměním a naopak dokáže někdy posunout do umělecké roviny i původně umělecky nedostatečné fenomény“ platí stejnou měrou pro alternativní divadlo. Naopak to, že „performance funguje v souřadnicích ‚ted‘ a tady‘ (zdůrazňuje přítomnost a nelze ji opakovat) a má povahu svátku – výjimečné události, v níž jde o zakoušení“ je velmi přiléhavý postřeh. Přestože k reperformancím někdy dochází, není to totéž jako divadelní repríza, spíše snaha o opakování výjimečné události.

Ve studii *Performance art očima divadla* z konce devadesátých let uvádí Vladimír

⁵⁵ Ibid., s. 298.

⁵⁶ ZDEŇKOVÁ – PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*, s. 214.

Hulec velkoryse pojatou definici: „Široký je u nás proud, který bychom mohli zařadit pod pojem performance art. Je projevem uvolněné svobody, otevřenosti a (stále ještě) liberálnosti naší doby, je dokladem hledání současných, současnou dobu charakterizujících a jí odpovídajících vyjadřovacích forem umění, ať již divadla (od činoherního přes hudební a výtvarné po taneční a pohybové), hudby, literatury (stále víc se uplatňují různě jevištně pojatá veřejná čtení poesie a literatury vůbec) či výtvarného umění. Cokoli, co se prezentuje v konkrétním čase a prostoru, lze v oblasti divadla zařadit pod pojem performance art. Vymezíme-li jej formou experimentu, autentičnosti, otevřenosti a hledání, dobereme se k jeho současnému chápání.“⁵⁷ Hulec jako performance art klasifikuje vše experimentální, co přesahuje kategorii „klasického“ divadla, což je v podstatě užití, které se v českých divadelních kruzích (možná právě díky této studii) víceméně ustálilo.

Z hlediska teorie a dějin umění je umění performance či performance art⁵⁸ otevřený koncept (stejně jako pojem performance v performance studies), nicméně „typickým výsledkem otevřenosti je nejasná identita“.⁵⁹ Pojem performance art se v průběhu let formoval jak významově, tak funkčně a formuje se stále. Marek Hlavica upozornil na to, že nejvýznamnější historička oboru RoseLee Goldbergová v roce 1979 použila v názvu své průkopnické knihy slovo „performance“⁶⁰ a v reedici z roku 1988 už „performance art“⁶¹.⁶² Termín *live art*, který se u nás nepoužívá, znamená živé umění bez bližšího žánrových rozlišení, přičemž je očekáván experimentální přístup. Koncept *live artu* má zázemí obzvláště v Anglii, kde od konce osmdesátých let funguje Live Art Development Agency.⁶³

Podle vlivného pojetí Goldbergové, které přejali další výzkumníci na tomto poli, se performance „svou přirozeností přičí přesné a jednoduché definici, která by byla něčím víc než pouze konstatováním, že se jedná o živé umění prováděné umělci. Jakákoli

⁵⁷ Vladimír HULEC, „Performance art očima divadla“, In: *A. K. T. – 2* (katalog výstavy), Brno: Galerie mladých U dobrého pastýře 1998, s. 14.

⁵⁸ V kontextu zejména šedesátých a sedmdesátých let byl používán také termín event, piece, akce či událost v podobném významu jako performance art. Slovo event začal používat v roce 1958 v kontextu hnutí Fluxus George Brecht, jde v zásadě o jednoduchou událost. (In: Zora RUSINOVÁ, „Interpretačné a kontextuálne aspekty umenia akcie“, in: *Umenie akcie 1965-1989*, Bratislava: SNG 2001, s. 9.)

⁵⁹ ERIKSEN, *Tyranie okamžiku: rychlý a pomalý čas v informačním věku*, s. 33.

⁶⁰ RoseLee GOLDBERG, *Performance: Live Art, 1909 to the Present*, New York: Harry N Abrams Inc 1979.

⁶¹ RoseLee GOLDBERG, *Performace Art From Futurism to the Present*, New York: Harry N Abrams Inc 1988.

⁶² Viz HLAVICA, *Performanční studia*, s. 139.

⁶³ Viz <http://intermsofperformance.site/keywords/live/catherine-wood>, <https://www.thisisliveart.co.uk/> (cit. 17. 1. 2020).

přesnější formulace by popřela možnost samotné performance.⁶⁴ Dle Goldbergové je tedy performance (ve smyslu performance artu) synonymem *live artu*. Mám za to, že není třeba usilovat o přesnou a jednoduchou definici, stačila by formulace, která by umění performance více ozřejmila. To, že by přesnější formulace popřela možnost samotného uměleckého druhu, je velmi nepravděpodobné. Přitom do definice by Goldbergová pojala i koncert symfonického orchestru nebo jednoduché autorské čtení v kavárně, ani jedno však není performance artem. Performance art evidentně není jakékoli živé umění produkované umělci. Ale co to tedy je? V rámci publikací zaměřených na performance art existuje jakési sdílené předporozumění, o čem je řeč, proč se nepíše o experimentálním orchestru BERG, ale o Kateřině Olivové. Tomu, kdo dané knihy nečetl, je však velmi těžké vysvětlit, o co se, alespoň přibližně, jedná.

Poslední publikace Goldbergové z roku 2018 nese název *Performance Now: Live Art for the 21st Century*,⁶⁵ autorka se v ní zabývá různými polohami performance v uměleckém kontextu, kapitoly jsou členěny dle jednotlivých uměleckých druhů. Mám tedy za to, že také Goldbergová dospěla k závěru, že v současnosti je již nutné uměleckou performanci více členit. Goldbergová je historičkou umění, vymezováním hranic oboru se z pochopitelných důvodů nezabývá. Teoretická práce tohoto typu bohužel dosud chybí. V českém prostředí se historii umění performance do devadesátých let věnuje Pavlína Morganová,⁶⁶ na Slovensku Zora Rusinová.⁶⁷ Mezi mladší historičky umění zaměřující se na performanci patří Claire Bishopová⁶⁸ a Catherine Woodová.⁶⁹ Posledně jmenovaná autorka vytvořila online antologii klíčových slov IN TERMS OF PERFORMANCE, která má „provokovat objevy napříč uměleckými disciplínami“.⁷⁰ Tato antologie, která v současné době obsahuje dvacet osm hesel, je místem pro pluralitu názorů; jedno heslo zpracovalo několik autorů s odlišnými přístupy. Claire Bishopová vizuální performanci definovala jako uměleckou performanci výtvarných umělců, kteří nejsou školeni ve scénických uměních (tanec, divadlo, zpěv).⁷¹ To je tvrzení, od něž jsem se odrazila ve svém dalším bádání.

⁶⁴ RoseLee GOLDBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*. Třetí vydání. New York: Thames & Hudson 2001, s. 9.

⁶⁵ RoseLee GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*, New York: Thames & Hudson 2018.

⁶⁶ Pavlína MORGANOVÁ, *Akční umění*, Olomouc: Votobia 1999.

⁶⁷ Zora RUSINOVÁ, *Umenie akcie 1965-1989*, Bratislava: SNG 2001.

⁶⁸ Zejména Claire BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, *TDR: The Drama Review*, 2018, 62(2), s. 22–42.

⁶⁹ Catherine WOOD, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2018.

⁷⁰ Online sborník In Terms of Performance, <http://intermsperformance.site/> (cit. 20. 6. 2021).

⁷¹ BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, s. 24.

Shrnutí

Mnou navrhovaná koncepce nabízí celistvý pohled na performanci⁷² jako na obecný fenomén, v rámci něj ukotvuje žánr vizuální performance a ukazuje také na rozdílnou pozici performance a divadla. Vycházím z toho, že jako performanci lze označit jakéhokoli lidské jednání. Toto jednání může být umělecké či neumělecké a samozřejmě se do neuměleckých performancí mohou prolínat také prvky umělecké a naopak. Co se týče uměleckých performancí, jsou to všechny ty, které se odehrávají živě. Živé hudební vystoupení je vlastně hudební performance, živé literární vystoupení (autorské čtení) literární performance, divadlo „divadelní performance“. A spojením performativního principu a výtvarného umění vzniká vizuální performance. Všechny druhy uměleckých performancí se přirozeně mohou prolínat jak mezi sebou, tak se světem performancí neuměleckých. Jednotlivé druhy uměleckých performancí také mohou mít různé formy, u divadla například balet, loutkové divadlo, činohra atd. Každý druh umělecké performance může být více tradiční či experimentální a čím je experimentálnější, tím více využívá prostředků jiných žánrů.

Koncepce performance artu jako široce pojatého jednotícího pojmu pro performativní umění je po padesáti letech od jeho vzniku již neudržitelná. Tehdejší mezizánr,⁷³ meziprostor, do kterého se vejde vše, co překračuje hranice jiných žánrů, se postupem času rozšířil natolik, že už nelze hovořit o jedné společné platformě. Také z toho důvodu sáhla Claire Bishopová po sousloví vizuální performance.

Mým cílem je, aby byla otevřena otázka performance jako konceptu, aby používání tohoto slova bylo kriticky reflektováno a jeho další užívání bylo vědomější a jasnější. Můj příspěvek k problematice by rád byl impulzem pro další debatu. Důležitým bodem je vymezení pozice vizuální performance mezi dalšími druhy uměleckých performancí. Ráda bych otevřela možnosti spolupráce mezi výtvarnou teorií a divadelní vědou a také mezi představiteli divadla a vizuální performance. V následující kapitole se budu nejprve věnovat divadelním přístupům, které ovlivnily vizuální performanci, v další

⁷² Nepoužívám výraz Carla Niessena a Milтона Singera *kulturní performance*, který je spojený s antropologickým a etnografickým pojetím performance. Mám za to, že všechny performance jsou spjaté s lidskou kulturou, nekulturní performance vlastně neexistují.

⁷³ Jiným konceptem mezizánru je „intermédium“ Dicka Higinse. V textu z roku 1965 představil pojetí intermedialní tvorby, která překračuje a zároveň slučuje žánry. Viz Dick HIGGINS, „Intermedia. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins“, <https://muse.jhu.edu/article/19618/pdf> (cit. 17. 1. 2020). Dalším podobným konceptem z šedesátých let je například divadlo smíšených médií Richarda Kostelanetze. Viz: Richard KOSTELANETZ, „Divadlo zmiešaných médií [The Theatre of Mixed-Means]“, *Avalanches 1990-1995*, Bratislava: SNEH 1995, s. 192-215.

kapitole pak přejdu ke klíčové části své práce, v níž se budu zabývat tím, čím se oba umělecké druhy liší.

3. Vizuální performance a alternativní divadlo: historický exkurs

Vizuální performance má nejbližší k avantgardnímu či alternativnímu divadlu. Zjednodušeně by se dalo říci, že při pokusech o „osvobození“ divadla vzniká divadlo alternativní a při určitém dalším stupni rozvolnění tradičních či konvencionalizovaných struktur a poznávacích znaků přestáváme vzniklý tvar číst jako divadlo. Hranice jsou pochopitelně nejasné a křehké a představují ideální pole pro diskuzi. V předkládaném textu se skrze historický exkurs primárně zaměřuji se na společné principy a inspirační zdroje, avšak už v tomto bodě se začínají ukazovat rozdíly mezi oběma uměleckými druhy, kterými se budu detailně zabývat ve třetí kapitole.

Divadelní přístupy budou v této kapitole posuzovány optikou vizuální performance, což je interpretační rámec, který je v dostupné literatuře ojedinělý. Vzhledem ke kulturní hegemonii divadla a obecnému nedostatku teoretické literatury o performance je naopak užíván postup opačný, kdy jsou performance interpretovány skrze filtr divadla, například v díle Eriky Fischer-Lichteové⁷⁴ a Júlia Gajdoše.⁷⁵ Z prostorových důvodů se nebudu věnovat historii vizuální performance, která je zpracována v publikacích například RoseLee Golbergové⁷⁶ nebo Pavlíny Morganové.⁷⁷ Zaměřuji se naopak na divadelní přístupy, které vizuální performanci ovlivnily.

Obsáhleji se budu věnovat ezoterické teorii Antonina Artauda zaměřené na rituál a poté zdánlivě protichůdnému konceptuálnímu myšlení o divadle Gertrude Steinové. Obě teorie jsou pomyslnými ideovými pilíři snah po transformaci divadla ve dvacátém století a zároveň se úvahy Artauda i Steinové dají vztáhnout také na vizuální performanci. Tyto teorie sice vznikaly ve dvacátých a třicátých letech, ale k jejich aplikaci (či pokusům o aplikaci) v praxi došlo až v letech šedesátých, kdy se kromě alternativního divadla konstituovala také performance.

Alternativní divadlo šedesátých let, stejně jako pozdější tzv. postdramatické divadlo, performance ovlivnily stejnou měrou, jakou byly performancí samy ovlivněny. Americké alternativní divadlo⁷⁸ i postdramatické divadlo⁷⁹ jsou obsáhle zpracovány

⁷⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, Mníšek pod Brdy: Na konári 2011.

⁷⁵ Július GAJDOŠ, *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Praha: KANT 2010.

⁷⁶ Např. RoseLee GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*, New York: Thames & Hudson 2018.

⁷⁷ Pavlína MORGANOVÁ, *Akční umění*, Olomouc: Votobia 1999.

⁷⁸ Arnold ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, Praha: Akademie múzických umění 2011.

⁷⁹ Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, Bratislava: Divadelný ústav 2007.

v dostupných publikacích, pro potřeby práce jsem proto vybrala ty příklady, které se co nejpríměji vztahují k vizuální performanci.

Než přistoupím k nastíněnému historickému exkurzu, budu se zabývat otázkou rituálu a ritualismu, který je do určité míry společný všem uměleckým i neuměleckým performancím, nicméně z uměleckých performancí je jeho vliv nejvýraznější právě u vizuální performance, divadla a také tance.⁸⁰

Ritualismus

Ritualismus je aspekt performance, v němž je potlačena racionální a vědomá stránka osobnosti. Prvek rituálu je dle mého názoru obsažen v každé performanci, ať už neumělecké, nebo umělecké, je tedy přítomný jak v divadle, tak ve vizuální performanci. Na tomto místě se z povahy své práce budu věnovat úvaze o tom, jakým způsobem funguje v případě vizuální performance.

Nejdříve ozřejmím, jak rituál pojmám. Původ rituálu je spjatý s oblastí magie a náboženství, nicméně metaforicky⁸¹ lze jako (profánní) rituál označit třeba i ranní čištění zubů.⁸² Obecně se jedná o úkon nebo soubor úkonů, jejichž psychicko-sakrální síla se zvyšuje s počtem provedení (opakování). Zároveň se jedná o konání, které má v sobě předobraz stejného či podobného konání dřívějšího, ať už bylo takové konání prováděno toutéž nebo jinou osobou či skupinou osob v jiném místě a čase. Ať už se jedná téměř o cokoli, je velmi pravděpodobné, že podobné konání už někdy v minulosti proběhlo, proto mám za to, že rituální aspekt mají všechny performance bez rozdílu, ať už je tento aspekt reflektován, nebo ne. Estetická dimenze rituálu je z hlediska jeho smyslu vedlejší, z hlediska účinnosti a fixace ale hraje důležitou roli. Rituál je způsob komunikace a formování vnějšího světa, aktér prožívá kontinuitu a souvztažnost s okolím a zároveň se skrze rituál na tvorbě oné souvztažnosti spolupodílí. V rozšířeném smyslu tímto způsobem participuje na utváření svého života, světa, v němž žije. Taková rituální tvorba světa, potažmo sebetvorba, je dle mého názoru spojnicí mezi světem magie a umění.

Rituál je symbolické jednání, předměty mají funkci znaku, jsou užívány

⁸⁰ To může být jedním z důvodů, proč se vizuální performance v posledních letech v takové míře propojuje s tancem, jak o tom hovořím ve čtvrté kapitole.

⁸¹ George LAKOFF – Mark JOHNSON, *Metafory, kterými žijeme*, Brno: Host 2002.

⁸² Thomas Hylland Eriksen uvádí jako příklad moderního rituálu sport nebo rockový koncert. (In: Thomas Hylland ERIKSEN, *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*, Praha: Portál 2008, s. 273.)

metaforicky a analogicky. Jak si všímá Pavlovský,⁸³ čas rituálu je relativní, může se v průběhu jediné akce zpomalovat a zase zrychlovat v relaci k tomu, co se právě děje. Podobný fenomén zkresleného času nazval Thomas Hylland Eriksen „pomalým časem“.⁸⁴ Ten je podle něj „klidný, lineární, kumulativní, organický“⁸⁵ a je prostorem nejen pro uvolnění, ale také pro sebereflexi a možné sebepřesažení, transgresi.⁸⁶ O performanci lze přemýšlet jako o neefektivním, neutilitárním konání, které v divácích vyvolává pocit tohoto zpomaleného, natahovaného času. V první fázi se dostaví nuda, nervozita, možná potřeba vytáhnout mobilní telefon. Pro diváka i umělce je zde reálná možnost udělat krok za své každodenní já, k čemuž slouží právě neefektivita konání a zpomalení.

Ritualismus podle antropologů Caroline Humpreyové a Jamese Lidlawů spočívá ve vědomé změně směřování jednání od utilitárního k „bezesmyslnému“.⁸⁷ Při performanci, stejně jako při rituálu, ustupuje dosažení určitého výsledku do pozadí, důležité je čisté konání, čistá aktivita. Hanna Hesemansová ve studii *Why We Should Not Try to Understand Performance Art* aplikuje toto porozumění rituálu pocházející od Fritze Staala⁸⁸ na vizuální performanci, jejíž smysl se podle ní kryje se smyslem, resp. ne-smyslem rituálu, jehož funkcí je transformace profánního v posvátné. Pro performance v jejím pojetí není podstatný smysl, nýbrž emoční účinek, který v nás vyvolává.⁸⁹ Jakkoli jsou projevy vizuální performance rozmanité, je možné je s trochou nadsázky vnímat jako eklektickou formu rituálu, ať už se jedná o ritualismus akcentovaný, či více skrytý v civilnosti provedení akce. V tomto aspektu je vizuální performance podobná divadlu a tanci. Záleží na vnitřním záměru umělce a také na vnitřním nastavení diváka, zda v performanci dokáže rituál rozklíčovat. Ovšem ne každá performance se automaticky

⁸³ PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla*, s. 242.

⁸⁴ Thomas Hylland Eriksen v knize *Tyranie okamžiku* analyzuje zrychlující se tempo času, všímá si, že ačkoli jsme díky internetu a mobilním telefonům rychlejší a potenciálně pracovně efektivnější, času máme stále méně. Kvůli upřednostňování věcí, které se dají udělat rychle, ustupují do pozadí aktivity, k nimž je třeba „pomalý čas“ a jež vyžadují dlouhodobější soustředění, například procházky přírodou, partnerský život nebo četba beletrie. (In: Thomas Hylland ERIKSEN, *Tyranie okamžiku: rychlý a pomalý čas v informačním věku*, Brno: Doplněk 2005.)

⁸⁵ Ibid., 157.

⁸⁶ Pojem transgrese používám v souladu s Georgesem Bataillem. (In: Georges BATAILLE, *Erotismus*, Praha: Herrmann a synové 2001.)

⁸⁷ Caroline HUMPREY – James LAIDLAW, *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship (Oxford Studies in Social and Cultural Anthropology)*, Oxford: Clarendon Press 1994, s. 260.

⁸⁸ Fritz STAAL, „The Meaninglessness of Ritual“, *Numen*, 26(1), s. 2–22.

⁸⁹ Hanna HESEMANS, *Why We Should Not Try to Understand Performance Art*. Studie, University College Maastricht, 2017, https://www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art_-_About_the_ritualistic_aspects_of_performance_art_meaninglessness_and_rules (cit. 13. 11. 2019).

stává rituálem, stejně jako ne každé lidské konání má sakrální podtext.

Divák, který performanci přihlíží, se na ní skrze hledání jejího významu (který je v případě vizuální performance často nejasný) spolupodílí, spoluvytváří ji díky tomu, že se otevírá systému znaků konkrétního díla. Tyto systémy se jeden od druhého liší a zároveň existují určité ustálené konvence jejich čtení. A právě překonání těchto konvencí je ztotožňováno s originalitou umělce, což je kvalita vyhledávaná kurátory.⁹⁰ V tom dle mého názoru tkví zásadní rozdíl mezi tradičním rituálem a uměním: v tradičním rituálu jde o opakování ustálených znaků, jejichž význam je každému účastníkovi i přihlížejícímu znám. Během takového rituálu se každý cítí součástí celku či skupiny, rituál k něčemu konkrétnímu (byť symbolickému) spěje a tuto intenci mají všichni jeho účastníci společnou. Podle Dariny Alsterové je „rituální aspekt performance vytvoření malého modelu světa pomocí určitých pravidel. Systém pohybu v prostoru, chování či stavu mysli. V performanci podobně jako v rituálu jde o vytvoření přechodového stavu.“⁹¹ Speciální oděv či úprava těla i prostoru navozuje onu prahovou situaci, která umožňuje transformační prožitek.“⁹²

Rituál je pro vizuální performanci, divadlo i tanec přitažlivý tím, že poznání se v něm nezískává intelektem, ale emočním a pudovým otevřením se předmětu či dané praxi. S tím přímo souvisí tělesnost a tělesné prožívání. Tělesné emoční a pudové prožitky mají nejbližší atavistické stránce člověka a tu je možné expresivní či explicitní tělesností aktivovat. Tato aktivace dočasně utlumuje či dokonce vypíná myšlení, proto je tak přitažlivá pornografie a obrazy násilí. A právě sexualita a násilí jsou typickou náplní archaických rituálů, při nichž byly společensky přijatelně překračovány společenské hranice a tabu. Tabu sice „slouží k vytvoření a zajištění identity“,⁹³ nicméně tato pracně vytvořená (a funkční) identita⁹⁴ se po čase stává příliš těsnou. „Tabu zajišťují identitu –

⁹⁰ Stále sofistikovanější mentální konstruovanost nicméně ztěžuje kýženou (nejen) mentální spoluúčast diváka.

⁹¹ Přechodovým, liminálním stavem se zabývají antropologové Arnold van Gennep a Viktor Turner, viz např.: Victor TURNER, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications 1982; Arnold VAN GENNEP, *The Rites of Passage*, London: Routledge & Kegan Paul 1960; příp. Victor TURNER, Liminal to Liminoid, in *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 60, no. 3 (1974), Rice University, <https://hdl.handle.net/1911/63159> (cit 5. 7. 2021).

⁹² Darina ALSTER, *Kolektivní tělo*, Brno: FaVU VUT a Galerie Ferdinanda Baumanna, 2021, s. 25.

⁹³ Hartmund KRAFT, *Tabu: magie a sociální skutečnost*, Praha: Mladá fronta 2006, s. 9.

⁹⁴ „Identita představuje průsečík mezi „uvnitř a vně“, mezi společenskými očekáváními, nabídkou rolí na jedné straně a vnitřní skutečností naplněnou vlastními přáními, nadějemi a potřebami na straně druhé. Identita je produktem tohoto působení a zároveň neukončený proces, tedy pokračování hledání rovnováhy.“ Ibid., s. 97–98.

jejich překračování umožňuje vývoj.“⁹⁵ Zákazy jsou kolektivně (a regulovaně) překračovány právě skrze rituál, v individuálnější rovině skrze umění. Pokud je někdo v pozici diváka svědkem překročení zákazu, sám toto překročení mentálně a emočně zpracovává na podobné úrovni, jako kdyby byl sám aktérem. Z rezervoáru tabu a konvencí a jejich překračování bohatě čerpá celé performativní umění, vyhrocená práce s tělem je typická pro body art.

Georges Bataille používá pro překročení zákazu pojem *transgrese*. V ritualismu ani orgii nejde podle něj o descendentní pohyb: „*transgrese se od „návratu k přírodě“ liší: překračuje zákaz, aniž ho potlačuje.*“⁹⁶ V *transgresi*, sebezpřesažení nebo v *sebetransformaci*⁹⁷ se setkáváme jednak s touhou po zakázaném jednání a jednak s úzkostí z něj. *Transgrese* (a touha po ní) je zakotvena v jedinci, v jeho vnitřní zkušenosti; principiálně je ale přenositelná, protože základní společenské zákazy kolektivně sdílíme. Někdo ale konkrétní zákaz vnímá ostřeji než jiný, pak je výsledná *transgrese* intenzivnější. Performerů často s překročením zákazu pracují a bylo by příliš jednoduché jejich motivaci interpretovat jako pouhou snahu šokovat. Důležitým hybným prvkem je právě *transgrese*, a to jak pro samotného performeru (či obecněji umělce), tak diváka.

Původ vizuální *performance* je spatřován v konceptuálním umění, v divadle, nebo právě v rituálu. Při troše zjednodušení lze říci, že vizuální *performanci* interpretuje jako divadlo většina divadelních teoretiků, naopak teoretikové výtvarného umění vidí její genealogii v konceptuálním výtvarném umění. U obou uměleckých druhů se jako o původním společném jmenovateli spekuluje o rituálu.⁹⁸ František Kowolowski dokonce tvrdí, že „rituál je základní vyjadřovací model práce v *performanci*“,⁹⁹ o návaznosti *performance* na rituál píše také například Zora Rusinová.¹⁰⁰ V případě divadla je podle Oscara G. Brocketta mimo rituál alternativním prvotním hybatelem vypravěčství, z čehož lze dále vyvozovat důležitou funkci textu v divadle. Kromě toho Brockett zmiňuje

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Georges. BATAILLE, *Erotismus*, Praha: Herrmann a synové 2001, s. 46.

⁹⁷ Sebetransformace je podle Lehmana na rozdíl od divadla typická pro *performance art*. (In: LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, s. 158.)

⁹⁸ V divadelním kontextu je tento předpoklad spojen s Cambridgeskou ritualistickou školou (J. E. Harrisonová, G. Murray), aktivní na přelomu 19. a 20. století. V 60. letech se vztahem divadla a rituálu zabýval například antropolog Victor Turner. V kontextu výtvarného umění viz např. Lucy LIPPARD, *Overlay: Contemporary Art and Art of Prehistory*, New York: Pantheon Books 1983.

⁹⁹ Např. František KOWOLOWSKI, „Elementarista *performance art* v současných společenských podmínkách“, in: Vladimír HAVLÍK (ed.), *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015, s. 163.

¹⁰⁰ RUSINOVÁ, *Interpretačné a kontextuálne aspekty umenia akcie*, s. 9.

možnou evoluci z napodobování zvířecích zvuků a pohybů.¹⁰¹ V návaznosti na výše uvedené se budu nyní věnovat ritualistické divadelní teorii Antonina Artauda.

Antonin Artaud: (ne)divadlo a rituál

Artaudovy myšlenky v mnohém předstihly dobu, ve které byly napsány, a lze v nich nalézt premisy budoucího umění performance. V konkrétních skicách ideálního divadla – divadla krutosti – Artaud koncepčně nikdy za hranice divadla coby uměleckého oboru nevykročil. Jeho teoretické texty, zejména sbírka statí *Divadlo a jeho dvojenec* (*Le Théâtre et son double*) z roku 1938, nicméně obsahují velmi odvážné návrhy, které v době svého vzniku (a ještě dlouho poté) do praxe být převedeny prostě nemohly. Dokonalá realizace principů divadla krutosti by totiž znamenala performanci. V šedesátých letech na Artaudovu ritualizovanou vizi divadla navazovala podstatná část avantgardního divadla a jeho vliv do určité míry trvá až do současnosti. Zvláštní ironií osudu se na jednu stranu stal klasikem a na stranu druhou si získal nálepku nezařaditelného elementu.

V následujícím textu poukážu na elementy Artaudova myšlení o performanci s přihlédnutím k teorii transgrese Georgese Batailleho. Jako příklad rozsáhlého vlivu Artaudova konceptu divadla krutosti stejně jako Batailleho transgrese uvedu živé akce a vyhrocené sebepojetí Alejandra Jodorowského, který tato myšlenková dědictví rozvíjel v duchu psychedelické estetiky s otevřeně magickým rozměrem.

Mluví-li Antonin Artaud o rituálu, má na mysli rituál vycházející z domorodých kultur a jejich tradičních struktur, který je založený na fixním opakování téhož znovu a znovu napříč generacemi, v jeho myšlení se nejedná o eklektický rituál, o němž hovořím výše. V tomto smyslu Artaud ve svých úvahách odkazuje k rituální podstatě kultury a umění a k principu zúčastněnosti: „[...] Každá pravdivá kultura se opírá o barbarské prostředky totemismu. [...] Proti našemu bezmocnému a neúčastnému pojetí umění staví autentická kultura do protikladu pojetí magické a vášnivě sobecké, to jest účastné.“¹⁰² Ono účastné pojetí je spoluúčast na rituálu, na sakrálním spoluutváření reality. Neúčastněnost pramení z vyčlenění z kultu, z vytvoření role diváka, který stojí mimo kult/umění. Právě v šedesátých letech byl divák díky konceptuálnímu obratu vyzván k mentální spoluúčasti a dotváření díla ve vlastní mysli. Začal se uplatňovat pomalý čas

¹⁰¹ Oskar BROCKETT, *Dějiny divadla*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999, s. 13.

¹⁰² Ibid., s. 10–12.

a potřeba odpojit se od informační přehlcenosti. Ten, kdo rituálu přihlíží, se skrze vnitřní aktivitu stává jeho účastníkem.

Můžeme říci, že transgresivní pohyb v performativním umění uvádí do pohybu jakýsi stín¹⁰³ nebo temnou stránku v divákovi, na povrch se dostávají potlačené obsahy, ať už v podobě hněvu, nebo touhy. Stejně tak Artaudovo kruté divadlo je kruté především pro diváka: nejedná se o zábavu, nýbrž jde o pokus dostat diváka do kontaktu s elementárními prožitky metafyzického charakteru. Divák je v Artaudových vizích umístěn uprostřed; divadlo se točí kolem něj.¹⁰⁴ Byl tak vysloven návrh zrušit „jedn pohledovost“ divadla, už nemělo existovat ideální místo pro sledování představení. To, že se akce točí kolem diváka, implikuje představu, že centrem dění je divák, že to on je skutečný a herci jsou jen stíny, jeho představami, přízraky.

Artaud vyzdvihuje požadavek metafyziky, sakrálnosti a mystičnosti a koncept divadla jako pohyb, který přesahuje herce i diváka. Jazyk by měl být používán jako zařikávání.¹⁰⁵ Důležitým rysem Artaudova myšlení je idea osvobození divadla od dialogu a vůbec osvobození od slov tak, jak byla dosud používána, tedy literárně. Hru navrhuje komponovat přímo na jevišti.¹⁰⁶ Nicméně hra už potom není hrou v „západním“ slova smyslu, stává se abstraktní, nejednoznačnou, konceptuální, stejně potenciálně antiintelektuální jako intelektuální. Odmítá klasické divadlo evropského typu, které se zaměřuje na „řešení psychologických nebo společenských konfliktů, [...] slouží jako bitevní pole morálních vášní“,¹⁰⁷ a dále tvrdí, že doménou divadla je namísto toho plastičnost a tělesnost.¹⁰⁸ Artaud dokonce navrhuje, aby se do divadla (znova) dostala magie či čarodějnictví v archaickém slova smyslu: „ztotožnění předmětu divadla se všemi formami, jimiž se může projevovat prostor, vede k myšlence jisté poezie v prostoru, jež splývá s čarodějnictvím.“¹⁰⁹

Ne vždy je toto čarodějnictví (či stvořitelská magie) vnímáno metaforicky. Alejandro Jodorowsky v konceptu „efemérní paniky“ sám sebe otevřeně pojímá jako umělce a duchovního učitele/léčitele v jednom. Efemérní panika je kreativní a léčebná

¹⁰³ „Každý skutečný tvar má stín, který jej zdvojuje. A umění začíná v okamžiku, kdy sochař, který modeluje tvar, začne věřit, že osvobozuje cosi z tohoto stínu.“ (ARTAUD, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 12.) To odpovídá březinovské zkušenosti dočasného bezčasí, oblasti „druhého zraku“. (Otokar BŘEZINA, „Tajemné v umění“, in: Otokar BŘEZINA, *Hudba pramenů a jiné eseje*, Praha, 1989, s. 11.)

¹⁰⁴ ARTAUD, *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 92.

¹⁰⁵ Ibid., s. 51.

¹⁰⁶ Ibid., s. 45.

¹⁰⁷ Ibid., s. 79.

¹⁰⁸ Ibid., s. 80.

¹⁰⁹ Ibid., s. 82.

praxe, kterou uplatňoval při tvorbě divadelních inscenací volně přecházejících do happeningů a performancí, svých filmů a v neposlední řadě také svého života. S efemérní panikou začal pracovat v Mexiku ve stejné době, kdy se v USA realizovaly první happeniny, impuls vycházel z jeho vlastní potřeby rozbít tradiční divadlo. Název happening pro svou tvorbu později přejal, v podstatě se jednalo o těžko zařaditelné akce na pomezí performance, happeningu, divadla, života, snu a divokých fantazií.¹¹⁰

Tyto akce¹¹¹ byly surrealistické až psychedelické, silně se odvolávaly na rituál, trasgresi a magii, většinou se jednalo o performativní akty vyvěrající z podvědomí. Účastníky nechával, aby sami přišli s aktem, který chtějí provést, a poskytl jim finance k realizaci. „Zjistil jsem, že spousta lidí si nese uvnitř nějaký akt a obvyklé okolnosti jim ho nedovolují realizovat. Když dáš člověku možnost a dobré podmínky k tomu, aby veřejně předvedl, co v něm dřímá, málokdo nad tím zaváhá. [...] Jedna žena mladá žena si přála tančit nahá podle afrických rytmů, zatímco vousatý muž pokryje její tělo holicí pěnou. Jiná si chtěla obléct kostým primabaleríny se vším všudy, jen bez spodního prádla, a vymocit se při předvádění *Labutiho jezera*.“¹¹²

Jodorowského přístup je výjimečný mimo jiné tím, že upozorňuje na terapeutickou kvalitu performančních aktů, zejména se to týká jejich nekontrolovaného aspektu. Jodorowsky spojuje performanci s filmovou vizualitou, magií, individuální (šamanskou) léčebnou praxí a transgresí, která je v jeho pojetí dostupná v podstatě komukoli.

Gertrude Steinová: divadlo jako krajina

Dílo Gertrude Steinové je založeno na konceptuálním myšlení a experimentálním písemném projevu. Jde v mnohém o opačný přístup než v případě živelného Artauda, oba však spojuje nespokojenost s divadlem a touha po „jiném“ divadle. Koncepcí „Landscape

¹¹⁰ „Pak jsem si uvědomil, že divadlo si vystačí i bez diváků a že všichni mohou být herci. Proto jsem organizoval divoké večírky, kde mohli něco předvádět všichni přítomní. Nakonec mi přišlo zbytečné i to, aby herec hrál nějakou roli. Herec by se měl snažit přehrát mystérium svého vlastního života, vynést ven to, co se skrývá uvnitř. Nechodíme do divadla proto, abychom utekli před sebou samými, ale abychom naopak obnovili kontakt s tajemstvím, kterým jsme. Divadlo mě přestalo zajímat jako zábava a začal jsem jej chápat jako nástroj sebepoznání. (...) Když při panickém představení odstraníme diváka, osvobozujeme tím zároveň ‚jeviště‘ a ‚hraní‘ od nehybných pohledů. Efemérní prostor nemá hranice a není v něm poznat, kde končí jeviště a začíná realita.“ (In: Alejandro JODOROWSKY, *Psychomagie: nástin panické terapie*, Praha: Malvern 2005, s. 47.)

¹¹¹ Jodorowsky se souběžně s filmovou tvorbou pod pseudonymem věnoval klasické divadelní režii, z čehož získával peníze na své akce, které byly mnohdy finančně náročné. Vnímá je jako slavnost a zároveň jako terapii.

¹¹² Ibid., s. 51–52.

Theatre“ Gertrude Steinová posunula divadlo směrem ke konceptuální vizualitě. Tam, kde Artaud hovořil extaticky a spoléhal na ezoterní (skryté), Steinová skrze analýzu očišťovala divadlo od podle ní nadbytečných prvků. Výsledkem její koncepce byl divadelní minimalismus, který paradoxně mohl mnohdy působit magicky, zejména díky rytmičnosti a dvojímu efektu přiblížení a zároveň odcizení se elementární každodennosti.

Teorie Landscape Theatre, divadla jako krajiny, byla poprvé publikována v roce 1935 v knize esejů *Lectures in America*. Podle Steinové jsou emoce diváka během divadelního představení nesouvztažné s tím, co je děje na jevišti, jsou dle ní vždy buď pomalejší, nebo rychlejší: takové uspořádání každého znervózňuje a je to v každém případě chybný stav.¹¹³ Je samozřejmě pravda, že divadlo ani žádná jiná performativní produkce nám své tempo nepřizpůsobí. Argument Steinové je z dnešního pohledu hůře pochopitelný; Steinová totiž poněkud exoticky srovnává divadlo s četbou, při níž lze volně listovat dopředu a dozadu. Jde o to, že nad věcmi, které se dějí na jevišti, nemáme aktivní kontrolu.¹¹⁴ Divák se skutečně nachází v submisivní pozici, v podstatě ve stavu emoční reakce na podnět. V divadle ani během žádného jiného živého představení není možné zmáčknout „pause“, aby si divák některou scénu více užil nebo aby měl více času pochopit, co se děje. Během živého představení jakéhokoli druhu však není nutné vše (hned) pochopit, zmatení a nedořčenost může být i záměrem.

Není s podivem, že Steinová do divadla chodila nerada. Jejím ideálem bylo, aby „[...] metodu a organizaci vnímání i způsob zpracování informací z velké části stanovoval divák. Pro toho se stane zážitek spíše kontemplací či rozjímáním, není již tak spěšný jako u lineárního dramatu; princip sekvencí nahrazuje struktura vztahů. [...] Ideálně by měl být divák pohroužen do přímého zážitku předkládaných obrazů a idejí.“¹¹⁵ Jde vlastně o vizuální vnímání, zážitek by měl být striktně nenarativní a do značné míry statický, nebo alespoň ztišený a „vyčištěný“.¹¹⁶ Důležitá pro ni byla dimenze času ve vztahu k emocím a k dění na scéně, příběh byl pro ni vedlejší (protože si z něj obvykle nic nepamatovala). Vadilo jí také, že zpočátku nevěděla, který herec představuje jakou postavu, což pak podle ní dotvářelo onu emoční nesouvztažnost a nervozitu. Proto vymyslela svou vlastní verzi divadla, tzv. Landscape Theatre, divadlo jako krajinu, jako

¹¹³ Gertrude STEIN, *Lectures in America*, London: Virago 1988, s. 93–95.

¹¹⁴ Ibid., s. 98.

¹¹⁵ ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, s. 33–34.

¹¹⁶ Určité styčné prvky se Steinovou má teorie čisté formy Stanisława Ignacy Witkiewicze, která žádá odstranění mimezis z divadla. Witkiewicz vycházel z malířství a jeho představy o divadle vedou k estetizované scéničnosti.

obraz. V krajině se téměř nic nehýbe a vše je ve vzájemných vztazích. Postavy, které jsou zaměnitelné, protože nenesou děj, volně konverzují o svých emocích nebo spíše hovoří v podobném stylu, jaký je českému čtenáři znám z knihy *Křehké knoflíky*.¹¹⁷ Scénáře Steinové jsou podivně intimní, s malými (ovšem významotvornými) obměnami, repetitivní (čímž se odkazují k rituálu), založené na každodennosti. Měly přinést pocit nepřetržité přítomnosti, nekončící „prezentnosti“.

Tento přístup ovlivnil happeningy, performanci i postdramatické divadlo, a také tzv. výtvarné divadlo, u kterého je kladen důraz na vizualitu při zachování divadelních konvencí. K odkazu Getrude Steinové se hlásí divadelní režiséři jako například Robert Wilson: „U Wilsona má výjev prioritu před narací, působení obrazu před jednotlivým hercem, kontemplace před interpretací... Z lidí se stávají gestické sochy. Asociací s trojdimenzionálním malířstvím věci připomínají nature morte a herci působí jako pohyblivé portréty postav. [...] Prostor tohoto dění připomíná krajinu, která se neustále mění rozličným osvětlením, vynořujícími se a mizejícími předměty a postavami.“¹¹⁸ V současném českém divadle s daným přístupem pracuje například soubor Handa Gote (konkrétně např. v inscenaci *Eleusis*).¹¹⁹

Happening

V šedesátých letech byl happening¹²⁰ uměleckou formou, v níž se svobodně míchala nejružnější média a do níž byli zapojeni diváci. Právě tato proměna diváků v aktéry (byť třeba ne vždy provedená do důsledků) je rozlišovacím znakem happeningu, který je odvozený od slovesa „to happen“, tedy stát se, přihodit se, udát se. Ačkoli byly happeningy dopředu připravené, vzhledem k účasti diváků se počítalo s tím, že bude docházet k nepředvídatelným situacím, důležitý byl prvek náhody. Pokud jde o míru „nazkoušenosti“ a realizování určitého scénáře, liší se happening od happeningu, nelze

¹¹⁷ Gertrude STEINOVÁ, *Křehké knoflíky*, Praha: Argo 2002.

¹¹⁸ „U Wilsona má výjev prioritu před naráciou, pôsobenie obrazu pred jednotlivým hercom, kontemplácia pred interpretáciou... Z ľudí sa stávajú gestické sochy. Asociáciou s trojdimenzioálnym maliarstvom věci pripomínajú nature morte a herci pôsobia jako pohyblivé portréty postav. [...] Priestor tohoto diania pripomína krajinu, ktorá sa nerestajne mení rozličným osvetlením, vynárajúcimi se a miznúcimi predmetmi a postavami.“ (In: LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, s. 92.)

¹¹⁹ Premiéra 15. 4. 2016, <http://handagote.com/en/portfolio/eleusis/> (cit. 5. 7. 2021).

¹²⁰ „Bezprostřední vliv na vznik happeningu měl také avantgardní skladatel John Cage. „V létě roku 1952 zorganizoval v Black Mountain College legendární koncert, do něhož zapojil improvizovaný tanec Merce Cunninghama, hudbu Davida Tudora, čtení poezie a prózy ze žebříku, promítání filmů a výstavu bílých obrazů Roberta Rauschenberga. Toto dílo, které v sobě spojilo všechny možné výrazové prostředky, se pod názvem *Untitled Event* zapsalo do dějin jako jeden z prvních happeningů. Nebylo zkoušeno, nemělo scénář, každý z aktérů měl na svoji aktivitu volně vymezený čas. Navíc se toto představení nekonalo na jevišti, ale přímo mezi diváky.“ (In: MORGANOVÁ, *Akční umění*, s. 11.)

vyslovit jednoznačné stanovisko. Je zřejmé, že happening byl žánrem pionýrským a ve všech významech slova hraničním. Byl skupinovou aktivitou a vykazoval vždy jistou míru organizovanosti.

Happeniny byly typické pro hnutí Fluxus,¹²¹ autorem pojmu je Allan Kaprow,¹²² který se zabýval různými aspekty vztahu výtvarného umění a diváka. Dick Higgins, který interpretoval happening v kontextu koláží, popsal vývoj Kaprowovy tvorby následovně: „Do svých prací dával zrcadla, takže se divák mohl cítit jejich součástí. To nebylo dost fyzické, tak udělal koláže, které obklopovaly diváka. To nazval ‚environmentem‘. Nakonec, na jaře 1958, začaly jeho koláže obsahovat živé lidi, a to nazval ‚happeningem‘.“¹²³ Také sám Kaprow stavěl happening do těsné souvislosti s environmentem: „Environments jsou většinou tiché situace, existují, aby do nich jeden nebo více lidí mohlo vstoupit nebo vlézt, lehnout si nebo sednout. [...] V podstatě jsou si environments a happeniny podobné.“¹²⁴ Happeningem se obsáhle zabývá Pavlína Morganová v textu *Problematika pojmů v českém akčním umění*,¹²⁵ z něhož v následujícím odstavci čerpám.

Kaprow se v průběhu let k happeningu vyjadřoval mnohokrát, někdy happening zasazoval do kontextu divadla, jindy naopak. „Velice podrobný popis jednotlivých principů happeningu můžeme najít jak v publikaci *Assemblage, Environments and Happenings*,¹²⁶ tak v textu *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!*¹²⁷ Jednotlivé body definice happeningu se v obou textech v podstatě shodují, i když jsou někdy formulovány poněkud odlišně. Ve stručnosti jde o tato základní pravidla:

1. Hranice mezi happeningem a životem by měla být co nejprostupnější a nezřetelná.
2. Témata, materiály, akce a souvislosti by neměly být odvozeny z umění.
3. Happening by měl být prováděn v otevřených prostorech, které se mohou v jeho průběhu měnit.
4. Čas spojený s věcmi a prostory by měl být proměnlivý a nezávislý na konvencích

¹²¹ Viz např. Natasha LUSCHETICH, *Fluxus: The Practice of Non-duality*, Amsterdam; New York: Rodopi 2014.

¹²² MORGANOVÁ, *Akční umění*, s. 31.

¹²³ Dick HIGGINS, „Intermedia. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins“, <https://muse.jhu.edu/article/19618/pdf> (cit. 17. 1. 2020).

¹²⁴ Překlad citace Pavlína Morganová: „Environments are generally quiet situations, existing for one or for several persons to walk or crawl into, lie down, or sit in. [...] Fundamentally, Environments and Happenings are similar.“ (In: Allan KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York: H. N. Abrams 1966, s. 183–184.)

¹²⁵ MORGANOVÁ, „Problematika pojmů v českém akčním umění“, s. 30–40.

¹²⁶ KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*.

¹²⁷ Allan KAPROW, „The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!“, *Artforum* IV, 1966, č. 7, s. 36–39.

kontinuity. 5. Kompozice všech materiálů, akcí, obrazů a jejich času a prostoru by měla být vytvořena, jak nejneumělečtěji je to možné. 6. Happening by neměl být zkoušen, měli by ho realizovat pouze neprofesionálové, a to pouze jednou. 7. Je zřejmé, že by v rámci happeningu nemělo existovat publikum.“¹²⁸

Morganová dále v textu upozorňuje na to, že sám Kaprow se svého ideálu mnohdy nedržel a happeniny měly více institucionální a připravený charakter. Za pozornost stojí srovnání s ranou tvorbou Milana Knížáka, který vycházel přímo z Kaprowových definic.¹²⁹ Zároveň považují za důležité uvést, že Kaprowovy definice nejsou jediné možné, jak Morganová ukazuje na příkladu idejí o happeningu Roberta Wittmanna: „Kaprowova definice happeningu [...] není obecnou definicí. [...] Happening kupříkladu nemusí být vždy prováděn na základě plánu: a) Organizátor může plán nejen postupně měnit (takže nakonec nemusí mít nic společného s počáteční podobou) nebo v určitém okamžiku nahradit zcela novým plánem, ale i kombinovat s podněty účastníků až do krajních mezí anebo vše náhle ponechat přirozenému průběhu. b) Happening také naopak může vzniknout spontánně a pak ho lze nanejvýš ovlivňovat a dovytvářet (přičemž tak může vzniknout plán najednou třeba v polovině události na základě předcházejícího děje). c) Předběžný plán není žádnou zárukou, že na jeho základě bude happening proveden, neboť ve vývoji celé události (a to také hned na začátku nebo dokonce těsně před ním) mohou nastat nečekané změny, a tak se stane, že původní plán pozbývá platnosti (je nutno ho opustit) a je třeba improvizovat. d) A koneckonců, v okamžiku, kdy se chopí role autora některý z účastníků, jsou všechny plány k ničemu a vše následující určuje nový organizátor. [...] e) Role autora však může nejen přeskakovat jako jiskra z jednoho účastníka na druhého, ale může nastat i situace, kdy účastníci převzou sami na sebe role autorů a začnou vše individuálně přetvářet a měnit, a tak celý proces může vykristalizovat ve spontánní rituál (jehož je každý tvůrcem a vnímatelem zároveň).“¹³⁰

Dle divadelního teoretika Michaela Kirbyho happeniny ovlivnily divadlo v mnoha směrech: změnil se vztah herce a diváka, scénář ztratil na důležitosti, začaly být využívány netradiční divadelní prostory, začal být kladen větší důraz na vizuální stránku divadla. Například skupina Living Theatre využívala strukturu happeningu a herecké

¹²⁸ MORGANOVÁ, *Akční umění*, s. 32.

¹²⁹ Ibid., s. 32–35.

¹³⁰ Robert WITTMANN, „Aktual koriguje“, *Výtvarná práce XV*, 1968, č. 22–23, s. 13.

techniky zároveň.¹³¹ U happeningů byla hranice mezi divadlem a ne-divadlem nejasná, některé z nich se více podobaly divadlu, jiné mu byly vzdálené. Happeningy jsou považovány za předchůdce umění performance, s nímž se, stejně jako s divadlem, volně prolínaly. Happeningy byly reakcí na společenskou a kulturní situaci šedesátých let a jsou součástí performativního obratu, kterému se budu věnovat v následujícím textu.

Performativní obrat v šedesátých letech

V šedesátých letech se koncepty Antonina Artauda a Gertrude Steinové v návaznosti na politické a společenské změny začaly realizovat. Rozvolnění hranic a vzájemné míchání uměleckých druhů a prostředků jak v umělecké praxi, tak teoretické reflexi se přibližně od poloviny šedesátých let projevovalo jako performativní obrat. Umění začalo být ve zvýšené míře realizováno a prezentováno formou živé akce či představení, od statické formy došlo k posunu k událostnímu charakteru díla, změnila se také role diváka.¹³² V tomto období byla velmi důležitá inspirační role rituálu, kterému jsem se na začátku kapitoly podrobně věnovala. Šedesátá léta byla obdobím experimentů, z nichž vzešlo jednak nové avantgardní či alternativní divadlo ovlivněné happeningem a výtvarným uměním (tzv. Druhá divadelní reforma¹³³), tak umění performance, vycházející z konceptuálního výtvarného umění, ovlivněné divadlem a přímo navazující na happeningy.

Alternativní divadlo šedesátých let je v rámci divadelní historie velmi dobře a pro českého čtenáře dostupně zpracováno,¹³⁴ proto v dalším textu pouze v krátkosti zmíním jeho nejdůležitější představitele, jejichž práce je nezbytná pro pochopení vývoje umělecké scény a pro vzájemné ovlivňování obou žánrů.

- 1) Pro český kontext byli (a stále jsou) důležitými inspiračními zdroji polští divadelní vizionáři Jerzy Grotowski¹³⁵ a Tadeusz Kantor. Divadelní režisér

¹³¹ Michael KIRBY, „On Acting and Non-acting“, in: Gregory BATTCOCK; Robert NICKAS (ed.), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton 1984, s. 64, https://monoskop.org/File:Battcock_Nickas_ed_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf (cit. 18. 1. 2020).

¹³² Viz např. FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, s. 27 nebo FISCHER-LICHTE – ARJOMAND – MOSSE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, s. 147–153.

¹³³ Kazimierz BRAUN, *Druhá divadelní reforma?*, Praha: Divadelní ústav 1993.

¹³⁴ Např. ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*.

¹³⁵ Podrobněji ke Grotowskému a jeho vztahu k performanci viz Magda KULESZA (ed.) – Jarosław SUCHAN (ed.) – Hanna WROBLEMSKA (ed.), *Performer*, Varšava: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2009.

a teoretik Jerzy Grotowski vypracoval v šedesátých letech koncepci chudého divadla, v níž redukoval divadelní prostředky tak dlouho, až zůstalo jen publikum a herec: herec bez kostýmu a bez divadelního líčení, na scéně minimum rekvizit. Grotowski divadlo pojímal „jako světský rituál, k němuž se diváci připouštějí jako svědci. [...] Konečným cílem bylo dosáhnout toho, aby se herci a diváci vzájemně konfrontovali v jakési analogii náboženského zážitku.“¹³⁶ Přestože pro něj byla role publika zásadní, vyhýbal se přímé interakci. Také tělo pojímal Grotowski jako duchovní prostředek k dosažení kýžené rituální katarze: „Role není záměrem ani cílem hercovy činnosti, stává se prostředkem k dosažení odlišného cíle – ukázat tělo jako něco duchovního, jako vtělenou mysl. [...] Herec [...] nechává svou ‚mysl‘ vystoupit skrze tělo, přičemž ‚hybatelem‘ je tu tělo.“¹³⁷ Grotowski chtěl, aby herec byl vtělenou myslí, tedy aby tělesně demonstroval obsahy vědomí okamžitě poté nebo ideálně souběžně s tím, kdy se objeví, a stal se svého druhu sám sobě médiem. Herec byl pro něj *Performerem*: „Píše se to s velkým začátečním písmenem a znamená – člověk činu. Není to tedy člověk, který má hrát někoho jiného. Je to tanečník, mág, bojovník a stojí mimo umění dělené na druhy. Rituál, obřad, to je performance, dokonaná akce, akt. [...] Performer je pontifexem (latinsky to znamená „hlavní kněz“), tedy stavitelem mostů.“¹³⁸ To je přístup, který se v mnohém kryje s vizuální performancí, je modelem ideálního stavu, resp. vnitřního nastavení performerů. Na druhou stranu Grotowského „svatý herec“ zůstával stále hercem a Grotowski režisérem. Pracoval s technikou montáže, každý z herců skrze opakování prohluboval svůj osobní příběh, svou „osobní strukturu“, koordinace a tvorba inscenace pak byla na Grotowském.¹³⁹ Jeho pojetí herectví vyžadovalo velkou osobní investici, duchovní práci na sobě samém a pohroužení se do meditativního stavu vědomí. Další významnou postavou polské divadelní scény je výtvarník, divadelní režisér a herec Tadeusz Kantor, který do divadla přenášel své zkušenosti z výtvarného umění. Inscenoval texty meziválečného avantgardního dramatika Stanisława

¹³⁶ BROCKETT, *Dějiny divadla*, s. 687.

¹³⁷ FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, s. 117.

¹³⁸ „Píše sa to s veľkým začiatočným písmenom a znamená – človek činu. Nie je to teda človek, ktorý má hrať niekoho iného. Je to tanečník, mág, bojovník a stojí mimo umenia deleného na druhy. Rituál, obřad, to je performance, dokonaná akcia, akt. [...] Performer je pontifexom (po latinsky to bol ‚hlavný kněz‘), čiže staviteľom mostov.“ (In: Jerzy GROTOWSKI, „Performer“, *Javisko*, 1991, č. 11, s. 547).

¹³⁹ SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, s. 219.

Ignacy Witkiewicz a jeho divadelní tvorba se vyznačovala specifickým experimentováním s výtvarnou a pohybovou stránkou, typická pro něj byla také interakce herců s věcmi – „bizarními objekty/sochami/ vehikly, často odpadními předměty, které recykloval jako divadelní rekvizitu“.¹⁴⁰ O jeho divadelní tvorbě se někdy hovoří také jako o výtvarném divadle. Mimo to Kantor vytvářel happeningy, a to jak v divadelním kontextu, tak v kontextu výtvarného umění. Na jeho happeningové tvorbě je dobře vidět rozdíl mezi „výtvarným“ a „divadelním“ happeningem. Zatímco v případě happeningu v divadelním prostředí (které nazýval „divadlo happeningu“) inscenoval skupiny herců-cestujících, jejichž pohyby byly automatizované až na úroveň loutky,¹⁴¹ během happeningu reagujícího na konceptuální výtvarné umění dirigoval mořské vlny (*Panoramatický mořský happening* z roku 1967).

- 2) V dalším textu uvedu příklad divadelního uskupení, pro které je typická synkreze divadla a performance a společensko-politické tematiky šedesátých let. Soubor Living Theatre ¹⁴² léta kočoval po Evropě a Americe a propagoval „revolučně“ svobodný životní styl založený na sexuální svobodě a politické anarchii na jedné straně a revoluční svobodu divadla na straně druhé. „Bariéry mezi herci a publikem padly a všichni bez rozdílu se mísili jak na jevišti, tak v hledišti. Herci byli značně agresivní a konfrontovali se s publikem, snažíce se překonat jakýkoli odpor, i za cenu urážek a obscénností.“¹⁴³ V Living Theatre navazovali na techniky Antonina Artauda a Jerzyho Grotowského. Se souborem spolupracovala mimo jiné performanční umělkyně Carolee Schneemannová, hranice mezi tehdejšími happeningy, performancí a divadlem se volně prolínaly

¹⁴⁰ Andrea HANÁČKOVÁ, *Světové divadlo druhé poloviny 20. století: druhá divadelní reforma: studijní text pro kombinované studium*, Olomouc: Univerzita Palackého 2013, s. 51.

¹⁴¹ Ibid., s. 51.

¹⁴² Inscenace *Paradise Now!* z roku 1968 byla nejkontroverznější inscenací-happeningem Living Theatre. Generální zkouška představení na divadelním festivalu v Avignonu dokonce podnítila celonoční anarchistickou mírovou demonstraci: „Šlo o záměrně vyprovokovanou skutečnost odehrávající se v prostoru bez dekorací, spoluvytvářenou nenalíčenými herci bez kostýmů, od konce prvního rituálu téměř nahými. Obnažení nebylo pouze fyzické, ale také psychické. Herci nevystupovali jako divadelní postavy, byli autentickými lidmi vypovídajícími o své touze a potřebě vytvářet ráj na zemi. Představení stálo na předpokladu, že ráj, který lidé kdysi ztratili, nám už navrácen nebude, ale můžeme zahájit proces jeho vytváření cestou nenásilné revoluce, již ovšem nebudeme odkládat do budoucna, ale nastoupíme ji hned – teď. Inscenace byla rozdělena do osmi stupňů, z nichž se každý zabýval určitým aspektem útlaku a jeho překováním formou anarchopacifistické revoluce.“ (In: HANÁČKOVÁ, *Světové divadlo druhé poloviny 20. století*, s. 27).

¹⁴³ BROCKETT, *Dějiny divadla*, s. 7–12. Také LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, s. 718.

a obě polohy se *navzájem* ovlivňovaly. „Třebaže happeningy nebyly přísně vzato divadelní, mnohé jejich rysy se různými cestami přenášely do divadla.“¹⁴⁴ Docházelo také k transpozici divadla do nedivadelního prostředí, k zapojení diváků, k přesunu intence k divákovu vědomí a lineární vývoj a divadelní kauzalita byly opuštěny směrem k simultaneitě a víceohniskovosti.¹⁴⁵ Divadelní a životní experiment Living Theatre byl podmíněn situací na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, s níž souvisela i otevřenost a ochota diváka se podobných experimentů účastnit. Konec květinové revoluce znamenal víceméně také konec divokých divadelních i paradivadelních aktivit.

- 3) Jiným významným mezioborovým počinem bylo environmentálního divadlo divadelního režiséra, teoretika a jednoho ze zakladatelů oboru performance studies Richarda Schechnera. V roce 1968 jej vymezil na jedné straně klasickým divadlem, na straně druhé happeningem a přidal pojetí divadla jako společenské události. Schechner toužil po negaci hranice jeviště a hlediště a po zrušení závislosti divadla na textu. V jeho inscenacích absentovala pevná místa pro diváky, (často nahý) herec splýval s postavou a divácká participace dosahovala až intimních rozměrů. Nejčastěji citovanou inscenací jeho souboru Performance Group je *Dionýsos pro rok 1969 (Dionysos in 69)*, kde v souladu se Schechnerovými teoretickými závěry měl zásadní úlohu rituál. Divadlo pro něj bylo sociologickým fenoménem,¹⁴⁶ tvrdil, že „divácká spoluúčast je právě tím bodem, kde se představení rozpadá a stává se společenskou událostí.“¹⁴⁷ To, že chtěl diváka přesvědčit o jeho rovnocennosti s hercem, a tím zničit divadelní iluzi,¹⁴⁸ se ale někdy vymklo z rukou. Diváci buď průběh představení sabotovali (snažili se domoci rovnosti s režisérem), nebo zneužívali možnost kontaktu. „Performeré – spoře oděni, ženy měly na sobě pouze bikiny – si sedli či lehli vedle diváků a začali je hladit. Diváci reagovali různě. Někteří – zejména ženy – se dotekům pouze poddali. Jiní – téměř výhradně muži – hlazení opětovali a rozšiřovali i do tělesných partií, kterým se performeré úmyslně vyhýbali. Performeré to považovali za nemístnou, neadekvátní interpretaci nastolené situace

¹⁴⁴ LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, s. 731.

¹⁴⁵ Ibid., s. 731.

¹⁴⁶ HLAVICA, *Performanční studia*, s. 165.

¹⁴⁷ Ibid., s. 165.

¹⁴⁸ ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, s. 94.

a cítili se degradováni na pouhé objekty chůče. Ani po několika reprízách se situace nezlepšovala, a tak byl výstup vyškrtnut.“¹⁴⁹ Ve Schechnerově pojetí „jsou všechny divadelní složky postaveny na roveň, mají mezi sebou spolupracovat, žádná nemá být upřednostňována před jinou. Inscenaci ovšem utváří především prostor. Schechner rozlišuje pojmy transformovaný prostor, který je záměrně vytvořen na míru inscenace, a nalezený prostor, který znamená, že inscenace je vystavěna na dialogu s tímto prostorem. Diváci mají rovněž prostor utvářet sami a Schechner je k tomu chce povzbuzovat i strukturou inscenace.“¹⁵⁰ Představení Performance Group se odehrávala ve staré garáži ve čtvrti Soho, nikoli v divadelním prostoru. Schechnerovy aktivity lze interpretovat jako předvoj site-specific umění. Diváci si sami nacházejí místo k pozorování performance jak u vizuální performance, tak u imerzního divadla, které je performancí ovlivněno.

Postdramatické divadlo

Po divadelní revoluci šedesátých let se formoval nový typ divadla, pro které se používá termín postmoderní či postdramatické. Typově se jedná o alternativní divadlo od sedmdesátých let až do dneška a vyznačuje se tím, že volně přebírá podněty z různých druhů umění. Postdramatickému divadlu je v mnohém podobné pojetí alternativního divadla Jana Roubala, o kterém jsem psala v první kapitole. Oba termíny však nejsou zaměnitelné: to, nakolik je postdramatické divadlo vnímáno jako alternativní, záleží na daném institucionálním a kulturním kontextu. Autorem názvu postdramatické divadlo je německý teatrolog Hans-Thies Lehmann, který vycházel z předpokladu, že zatímco dramatické divadlo bylo založeno na textu, na literárnosti, u postdramatického divadla je text a drama jen jednou z mnoha vyjadřovacích složek. Postmoderní divadlo je dle Lehmana definováno příliš vágně: „[V]ícevýznamovost, oslava umění jako fikce, oslava divadla jako procesu, diskontinuita, heterogenost, netextualita, pluralismus, vícekódovost, subverzivnost, zahrnutí všech prostorů, perverznost, aktér jako téma a hlavní postava, deformace, text jen jako základní materiál, dekonstrukce, autoritativní a archaický text, performance jako třetí článek mezi dramatem a divadlem, antimimetičnost, vymykání se interpretaci. [...] Přídavné jméno ‚postdramatické‘ pojmenovává divadlo, které cítí potřebu působit mimo drama,

¹⁴⁹ FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, s. 89.

¹⁵⁰ HANÁČKOVÁ, *Světové divadlo druhé poloviny 20. století*, s. 30.

v čase „po“ skončení platnosti paradigmatu dramatu v divadle.“¹⁵¹

Podle Lehmana je drama latentní ideou divadla:¹⁵² průměrný divák od divadla podvědomě očekává dramatickou situaci (konflikt), textualitu (jednání v dialogu) a kauzální děj. Jako klasické divadlo je vnímáno v podstatě divadlo aristotelovské, literárně/textově orientované, tj. iluzivní divadlo postavené na dramatu, měšťanské divadlo. I dnes platí, že „za „opravdové divadlo je všeobecně považována jevištní reprezentace (mimesis), interakce postav a fikční světy“.¹⁵³

V šedesátých letech zažilo divadlo posun od inscenace k události, od děje ke stavu.¹⁵⁴ Slovo „událost“ asociuje volnější strukturu, avšak i tak má postdramatické divadlo oproti vizuální performanci jasně daný a díky tomu ve stejné podobě opakovatelný (a k opakování určený) scénář. Společně mají to, že se v nich prolínají různé žánry, a ve velké míře se inspirují také sebou navzájem.

Nový performativní obrat

V současné době jsme svědky tzv. nového performativního obratu, jedná se o choreografický nebo taneční obrat. V roce 2014 se v Hongkongu odehrála konference,¹⁵⁵ která reflektovala narůstající tendenci vnášet současný tanec do muzeí, projevující se mimo jiné popularitou delegované performance (např. Tino Sehgal nebo Anne Imhof). Delegovaná, tj. přenesená performance znamená, že za sebe umělec nechá performovat někoho jiného. Může jít o jednotlivce nebo také o celé skupiny lidí. Může se jednat o profesionály (například tanečníky) nebo o zástupce určitých sociálních skupin (například bezdomovci).

Nový performativní obrat má kořeny v polovině devadesátých let, kdy došlo k rozšíření chápání pojmu tanec a možností práce s ním (spojení s instalací, videoartem,

¹⁵¹ „[V]iacvýznamovosť, oslava umenia ako fikcie, oslava divadla jako procesu, diskontinuita, heterogénnosť, netextualita, pluralizmus, viackódovosť, subverzívnosť, zahrnutie všetkých priestorov, perverznosť, aktér jako téma a hlavná postava, deformácia, text iba jako základný materiál, dekonštrukcia, autoritatívny a archaický text, performance jako tretí článok medzi drámou a divadlom, antimimetickosť, vymykanie sa interpretácii. [...] Prídavné jméno „postdramatické“ pomenúva divadlo, ktoré cíti potrebu pôsobiť mimo drámy, v čase „po“ skončení platnosti paradigmy drámy v divadle.“ (In: LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, s. 22–24.)

¹⁵² Ibid., s. 37.

¹⁵³ Joachym FIEBACH, „Zamyšlení nad teatralitou“, in: Jan ROUBAL (ed.), *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*, Praha, Divadelní ústav 2005, s. 65.

¹⁵⁴ „[...] kategória zodpovedajúca novému divadlu nie je dej, ale stav.“ (In: LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, s. 79.)

¹⁵⁵ Konferenční příspěvky byly publikovány v knize Cosmin COSTINAS (ed.) – Ana JANEVSKI (ed.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin: Sternberg Press 2015.

kresbou atd.).¹⁵⁶ Tanec měl významotvornou roli už v peformativním obratu šedesátých let (Trisha Brownová či Carolee Schneemannová), probíhal však v kontextu zájmu o tělo a jeho (sexuální) osvobození. Tím, že se tanec přenesl do konceptuální roviny, se velmi přirozeně začal prolínat s vizuální performancí.

Taneční akty v galeriích mají často dlouhotrvající formát, například probíhají po celou otvírací dobu galerie. Claire Bishopová tento typ performance pojmenovává „taneční výstava“ a vnímá je jako šedou zónu oblasti umělecké performance.¹⁵⁷ (Pro tanec mimo divadlo se v zahraničním kontextu používá také výraz taneční instalace.)¹⁵⁸ V rámci tanečního obratu lze identifikovat dva proudy: buď se jedná o tanečníky, kteří se přesunuli z divadel do prostředí galerií, nebo jde o výtvarné umělce, kteří najímají profesionální tanečníky, aby naplnili jejich koncept. Tím se vizuální umělci dostávají více do role režisérů či koordinátorů. Vzniká situace, kdy jsou školení herci či tanečníci nuceni ve velkém ubírat ze svého profesního umu, aby splňovali představy vizuálních umělců.¹⁵⁹ Tendenci „deskillingu“, obratu k neškolenosti, lze pozorovat také v oblasti divadla, tance, hudby a literatury. Jedná se o trend všeobecné demokratizace a deformalizace umění, který souvisí s rozšířenými možnostmi prezentace umění skrze internet a sociální média.

Z historické perspektivy byla vizuální performance okrajovým žánrem a zabývalo se jí velmi málo umělců. Přibližně od začátku nového tisíciletí jsme svědky narůstajícího trendu expanze a masové popularizace performance, s níž souvisí také její institucionalizace a komercializace. Na Marinu Abramovićovou se odvolává například Lady Gaga, Donatien Grau v souvislosti s tím poukazuje na o fenomén pop performance.¹⁶⁰ Vizuální performance má silný afektivní potenciál, tedy schopnost zasáhnout diváka na hluboké až instinktivní úrovni. Renée C. Hooglandová hovoří přímo o afektivním obratu v umění, afekt má na rozdíl od individuální emoce schopnost zasahovat diváky v kolektivním, sociálním módu.¹⁶¹ To je další z důvodů, proč se vizuální

¹⁵⁶ Claire BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, *TDR: The Drama Review*, 2018, 62(2), s. 28.

¹⁵⁷ Ibid., s. 24.

¹⁵⁸ Viz online sborník *In Terms of Performance*, <http://intermsofperformance.site/keywords/installation/judy-hussie-taylor> (cit. 3. 2. 2020).

¹⁵⁹ Claire BISHOP, „Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-skilling, and Linguistic Virtuosity“, In: COSTINAS (ed.) – JANEVSKI (ed.). *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, s. 41.

¹⁶⁰ Donatien GRAU, Lady Gaga, <https://flash---art.com/article/lady-gaga/#> (cit. 1. 3. 2021).

¹⁶¹ Renée C. HOOGLAND, „The Affective Turn and Visual Literacy“, in: Elżbieta H. OLEKSY (ed.) – Dorota GOLANSKA (ed.), *Teaching Visual Culture in an Interdisciplinary Classroom*, Utrecht: ZuidamUithof Drukkerijen 2009, s. 163–174, https://www.erg.su.se/polopoly_fs/1.39114.1320403014!/Teaching_Visual_Culture.pdf (cit. 23. 1. 2020).

performance dostává v posledních letech takové množství pozornosti a je reevaluována v novém světle. Zájem o performance se rozšířil také na performativní princip ve vizuálním umění jako takový,¹⁶² například v knize Catherine Woodové *Performance in Contemporary Art*.¹⁶³ Vizuální performance je dle Goldbergové díky své vysoce akcentované vizualitě a minimálnímu použití slov v kombinaci s tělesnou přítomností ideálním komunikačním prostředkem v globalizovaném světě, je vhodná k tlumočení kulturních rozdílů a zároveň snadno spojuje podobně zaměřené umělce z celého světa.¹⁶⁴

¹⁶² Každé vizuální umění v sobě má performativní (akční) složku (minimálně v procesu jeho vytváření), neexistuje umění zcela neperformativní. Viz: Dorothea VON HANTELMA, „The Experiential Turn.” *On Performativity*, Vol. 1 of Living Collections Catalogue, Minneapolis: Walker Art Center 2014, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> (cit 5. 7. 2021).

¹⁶³ Catherine WOOD, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2018.

¹⁶⁴ RoseLee GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*, London: Thames & Hudson 2018, s. 9.

4. Rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem

V další části textu postupně rozeberu rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem, od těch ideových až po praktické a institucionální. Otázka rozdílu mezi divadlem a vizuální performancí je málokdy přímo vyřešená, o to více však plodí rozporů. Ve světě výtvarného umění a divadla panují odlišné názory nejen na rozdíly mezi oběma žánry, ale i na to, co performance vlastně je. Předkládaná práce je jedním z prvních příspěvků, který se tímto tématem otevřeně zabývá. Mým záměrem je nalezení široce aplikovatelného rozlišujícího znaku a s jeho pomocí popsat performanci tak, aby byla snadno rozlišitelná od jiných druhů umění a aby bylo na jeho základě možné o performanci lépe psát, ať už v kontextu výtvarné teorie, historie, či umělecké kritiky. Jsem si vědoma toho, že se dostávám do složitého prostoru, který ještě nebyl dostatečně prozkoumán, věřím však, že moje snaha je příspěvkem do diskuze, kterou je třeba otevřít.

Ve svém uvažování jsem brala v potaz jak historickou perspektivu, tak současný vývoj, téma jsem zkoumala jak na základě teoretických zdrojů z oblasti výtvarného umění, tak divadla, potýkala jsem se však s nedostatkem zdrojů, které by se danou problematikou zabývaly. Sáhla jsem tedy v případě potřeby i po textech, které na první pohled s tematikou přímo nesouvisely, avšak nabízely relevantní podněty. V neposlední řadě jsem čerpala také z vlastních zkušeností coby kurátorky, kritičky a umělkyně.

Položíme-li si otázku, jak se divadlo vztahuje k ostatním uměleckým performativním žánrům, zjistíme, že směr úvah divadelních teoretiků o podstatě divadelnosti je odvozený od příslušnosti divadla ke scénickým uměním (performing arts). Jako příklad zde uvádím formulaci divadelnosti Petra Pavlovského v knize *Základní pojmy divadla*: „Zdivadelnit nějakou událost znamená interpretovat ji scénicky, vytvořit situaci s použitím scény a herců. Příznakem zdivadelnění je vizuální prvek scény a vytváření situací promluvy.“¹⁶⁵ Ačkoli scénu má také například koncert vážné hudby, těžko bychom hráče označili za herce anebo hledali mluvené slovo. V případě autorského čtení najdeme scénu i promluvu, ale chybí herec; autor čte text „po svém“, neprofesionálně. V případě, že by autor textu byl současně i herec, jeho autorské čtení bude mít divadelní kvality (rysy), a to díky absolvovanému hereckému školení. Zdá se tedy, že klíčem je herec a hraní, a kde je herec, tam je divadlo. Herectví je ve své podstatě vytváření fikce či iluze, herec hraje „někoho“ nebo „něco“. Vytváření iluze se jeví jako

¹⁶⁵ Petr PAVLOVSKÝ (ed.), *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*, Praha, Libri 2004, s. 431.

možný leitmotiv, skrze který lze nazírat i další žánrové různice, které by nicméně samy o sobě k odlišení nestačily.

Performing arts a vizuální performance

Ačkoli to není na první pohled zřejmé, ne všechny druhy uměleckých performancí patří do oblasti scénických umění. Do scénických umění (performing arts), vyznačujících se důrazem na profesionalitu a opakovatelnost, se řadí divadlo, tanec, opera, hudební koncert, ale už nikoli autorské čtení a vizuální performance. A to proto, že u těchto žánrů chybí profesionální řemeslná dovednost, která je pro scénická umění typická (profesionální vzdělání ve zpěvu, tanci, herectví atd.). Umělci, kteří se vizuální performancí zabývají, dokonce historicky na akcentovaném deskillingu¹⁶⁶ (chybějících dovednostech) v oblasti scénických umění stojí.

Přestože se jedná o historický rozdíl, má určitou platnost i dnes, ale nelze se jím řídit bezvýhradně. Plynulo by z toho pak, že někdo, kdo například umí na profesionální úrovni tančit, nemůže vytvářet vizuální performance; s přesunem vizuální performance z okraje do velkých institucí byl tento předpoklad zpochybněn. Stále však platí, že by vizuální performance takovou úroveň dovedností neměla prezentovat, v případě delegované taneční performance¹⁶⁷ ku příkladu dochází k tomu, že je od tanečníků vyžadován deskilling uměle.¹⁶⁸ Na druhou stranu to ale neznamena, že vizuální performance je špatné divadlo nebo taneční představení, každý z žánrů je zaměřen jinak.

Místo postupů typických pro scénická umění staví vizuální performance na jiných principech tvorby (o nichž budu hovořit dále), proto není možné vizuální performance hodnotit podle stejného klíče jako scénická umění. Historicky je performance art je spojený s touhou šedesátých let eliminovat umění jako produkt, na Západě šlo o reakci na komodifikaci umění skrze narůstající umělecký trh, na Východě byl mnohdy reakcí na omezenou svobodu vyjadřování. Performance byla opozičně vymezena jako nemateriální,

¹⁶⁶ O deskillingu jako rozdílu mezi vizuální performancí a performing arts se krátce zmiňuje Claire Bishopová. Viz BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone“, s. 24; Claire BISHOP, „Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity“, in: Cosmin COSTINAS (ed.) – Ana JANEVSKI (ed), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin: Sternberg Press 2015, s. 40.

¹⁶⁷ Claire BISHOP, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, CUNY Academic Works 2012, https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop_Claire_2012_Delegated_Performance_Outsourcing_Authenticity.pdf (cit. 31. 3. 2021).

¹⁶⁸ Claire BISHOP, „Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-skilling, and Linguistic Virtuosity“, in: COSTINAS (ed.) – JANEVSKI (ed), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin: Sternberg Press 2015, s. 41.

pomíjivý a v podstatě neopakovatelný akt, ať už kritický k systému a soudobé morálce či oproštěně meditativní. Performance se měla blížit více každodennímu životu, neopakovatelný jednorázový akt se odlišoval od opakujících se divadelních představení, oper nebo koncertů.

Iluze, realita, herectví

Jak jsem již nastínila, na základě provedeného výzkumu považuji za základní předpoklad divadla herce a herectví. Michael Kirby, který se zabývá různými úrovněmi herectví, tvrdí, že podstata herectví spočívá v předstírání, simulaci, zosobnění¹⁶⁹ a že hraní je přítomné i v té nejmenší a nejjednodušší akci, která zahrnuje předstírání.¹⁷⁰ Co z toho vyplývá? Pro vysvětlení použiji příklad fyzické bolesti v divadle a performanci. Ještě předtím, aby nedošlo k nedorozumění, doplním, že pro body art nebo tělové umění je základním vyjadřovacím prostředkem vlastní umělcovo tělo v širokých možnostech a souvislostech, včetně specificky pojaté práce s bolestí. Mezi vizuální performancí a body artem není rovnítko, body art je pouze jednou z možných poloh performance a naopak. V následujícím odstavci mi daný příklad slouží pouze jako vhodný prostředník mých myšlenek.

Když se performer bodne do ruky, jde o reálnou skutečnost a zkušenost, pokud se bodne herec, očekáváme, že je to „jen jako“. Nastávají dvě zcela odlišné konstelace. Sledovat zblízka silný tělesný reálný prožitek je psychicky náročné, dostáváme se blízko ke skutečnému člověku, reálné situaci. Bolest je opravdová, a byť plánovaná, performer pouze tuší, jak na ni bude reagovat, pokaždé riskuje nejistý výsledek. U diváka/přihlížejícího se objevuje pokušení i obava se k němu voyersky přiblížit, zpřítomňují se zasuté vzpomínky, čas performance se může zdát bolestivě nekonečný; zkrátka, pro diváka to může být lidsky mezní zážitek. Sledovat herce je oproti tomu „bezpečné“, protože herec se pohybuje v konvenci „jen jako“. Divadelní divák „[...] vidí utrpení druhých a cítí potěšení, že je to někdo jiný, kdo trpí, a také, že to není pravda.“¹⁷¹ Divadelní divák předpokládá, že bolest viděná v divadle je iluze a podle toho k ní také

¹⁶⁹ Michael KIRBY, „On Acting and Non-acting“, in: Gregory BATTCOCK; Robert NICKAS (ed.), *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton 1984, s. 56, https://monoskop.org/File:Battcock_Nickas_ed_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf (cit. 18. 1. 2020).

¹⁷⁰ Ibid., s. 59.

¹⁷¹ Anne UBERSFELD, „The pleasure of the spectator.“, in: Philip AUSLANDER (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. 2*, London: Routledge 2003, s. 245.

přístupuje.

Iluzivní je v divadle často také prostředí a předměty, které obklopují herce. Scéna je místem, kde je možné se přenést do jiného prostoru a času, na jiný kontinent, do jiného století. Divák chápe a přijímá jako konvenci, že to, co je na scéně, je fikce. Jan Císař například fungování divadelní fikce popisuje následovně: „Mastičkář nemůže prodávat, musí pouze představovat,¹⁷² že prodává. Tržiště pro něj nemůže být prostorem naprosto reálným, musí pro něho být prostorem, v němž může předvádět – tedy prostorem pro smyšlenku, pro proměněnou skutečnost.“¹⁷³ Stejně tak předměty, které jsou v divadle používány, mohou představovat něco zcela jiného, než čím jsou ve skutečnosti. Ze stolu se může stát jeskyně, z obyčejných šatů šaty kouzelné atd.

Pro performanci platí jiné konvence: prostor, v němž se performer pohybuje, je vždy tímž místem, které vidíme před sebou. Existuje jedna realita tady a teď, a to jak prostorová, tak časová a aktová. Také předměty jsou vždy používány neiluzivně. Je otázkou, zda v případě performance užívat termín rekvizita, který je těsně spjat s divadelním prostředím. Přikláním se spíše k neutrálnímu označení, protože rekvizita implikuje iluzivnost a divadelnost.

Společným znakem obou žánrů je nicméně využívání specifického oblečení a doplňků. V divadle se používá označení kostým a stejně jako u slova rekvizita mám za to, že mluvíme-li o performanci, je vhodnější neutrální termín. Výrazy rekvizita a kostým jsou však opodstatněné v případě, že se jedná o divadelní způsob užití předmětů, ať už v divadle, či mimo něj. Performer tedy může oděv používat divadelním či nedivadelním způsobem. Nedivadelní užití oděvu spočívá v tom, že performer nosí určité, třeba i výrazné oblečení a zůstává přitom sám sebou, zatímco při divadelním užití se skrze oblečení a doplňky stává někým jiným.

Fragmentární autenticita a iluze authenticity

S iluzí přímo souvisí téma authenticity, opravdovosti. Divadlo bývá často označováno jako umělé a falešné v protikladu ke skutečné, autentické performanci. To je dle mého názoru nepřesné, existuje totiž také autenticita v rámci divadla, a to autenticita hereckého výkonu, tedy autenticita uvnitř fikčního světa. Stejně je to i v případě divadelní improvizace, která je také divadelním fikčním světem. (Improvizací se budu podrobně zabývat později.)

¹⁷² Představovat zde ve smyslu předstírat.

¹⁷³ Jan CÍSAŘ, *Teorie loutkového herectví*, Praha: SPN 1985, s. 14.

Na druhou stranu, ani performance není zcela autentická. Autenticita je sociálně konstruovaný ideální stav,¹⁷⁴ kterého není snadné dosáhnout a ještě těžší je ho udržet. Autenticky člověk reaguje na nečekané události, jakými jsou překvapení, náhlá radost, úlek apod. Tyto stavy trvají obvykle jen omezenou dobu, proto o autenticitě uvažují jako o fragmentární, roztržité, útržkovité. A právě takové stavy fragmentární autenticity se dějí během performance, která jim jde vstříc tím, že je v detailech i v celku připravená jen do určité míry a navíc nevyužívá herectví. V tomto smyslu je tedy autenticita nebo přesněji autentické konání něco navíc, něco, co se se může, ale nemusí objevit. Autentické je to, co nebylo připravené, s čím se nepočítalo a co performer více či méně vyvedlo z míry (například když na *The Artist is Present* přišel bývalý partner Abramović Ulay a ona se rozplakala).

Herectví oproti tomu vytváří iluzi autenticity, a čím je iluze dokonalejší, tím lépe je hodnocen herecký výkon, resp. celé představení. Okamžiky fragmentární autenticity se mohou vyskytnout i v divadle, jsou však, díky hereckému školení, zkoušení a opakování, mnohem méně časté. Vyskytují se obvykle jako „chyba v systému“. V případě divadelní improvizace jsou nečekané situace fikčním formátem (herec se učí takové situace vytvářet a reagovat na ně dle určitého klíče) a jedná se pak o autenticitu v rámci fikčního světa.

Zjednodušeně je možné říct, že herec k vyjádření používá herectví a performer nás staví před skutečné (neiluzivní), fragmentárně autentické konání, které má blízko ke konání v každodenním životě. Ráda bych na tomto místě zdůraznila, že mým záměrem není hodnotit, jaká forma vyjádření je lepší či horší, ale pojmenovat a uchopit jednotlivé přístupy. V dalších kypitolách se zaměřím na charakteristiku konání, které je předpokládanou protiváhou herectví v performanci.

Konání a každodennost

U performerů lze coby vyjadřovací prostředek pozorovat mód konání, který má mnoho společného s každodenností. Mód konání výstižně popisuje Erika Fischer-Lichteová: „Když Marina Abramovičová rozdrtila v ruce sklenici a začala krváčet, znamenalo to, že došlo k rozdrčení sklenice a následnému krvácení. Její jednání utvářelo skutečnost

¹⁷⁴ Irene EYNAT-CONFINO, „Performance Space and Designed Authenticity: From a Non Sequitur to a Real Make-Believe?“ *Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance*, Vol. 1, No. 1, 2015, <https://taj.tau.ac.il/index.php/back-issues/v3i1-2015/performance-space> (cit. 23. 6. 2021).

rozbitého skla a krvácející ruky. V tomto ohledu nebyl při představení rozdíl mezi uměním a skutečností. Vše, co bylo konáno a předváděno, znamenalo přesně to, co bylo vykonáno a ukazováno, a tím vytvářelo odpovídající skutečnost.¹⁷⁵ Je pravda, že konání znamená přesně to, co bylo vykonáno, ale nejen to. Performerovo konání je zároveň symbolické a stává se, ať už chtěně či mimovolně, také znakem, metaforou či, slovy Júlia Gajdoše, obrazem.¹⁷⁶

Konání není předstírané ani iluzivní, sklenice je sklenicí, krvácení krvácením. To, že konání zároveň není utilitární a nemá žádný praktický význam, jej vyděluje z každodennosti a přesouvá do sféry umění. Obyčejná snídaneč či jiné konání se tedy na první pohled od toho uměleckého neliší. Dá se říct, že performance je v tomto smyslu ekvivalentem Duchampových readymades. Konání je uměním, je-li jako umění označeno a jako umění uměleckým provozem akceptováno. Je dokonce možné tvrdit, že při performance jde spíše o ne/konání než o konání, protože konání je cílem, a nikoli prostředkem. Performance je zaměřená na proces, ať už vnější či vnitřní.

Konání je současně symbolické (případně rituální, o čemž se zmíním dále) a znakové, jakkoli mnohdy nevíme, co přesně symbolizuje. Konkrétní významy si divák/pozorovatel dosazuje na základě svého předporozumění a aktuálního vnitřního nastavení. Performance je formou konceptuálního umění vyžadující spolupráci pozorovatele na vytváření významů.

Iluze a každodennost

To, že ani každodennost není zcela autentická, dekodují knihy typu *Všichni hrajeme divadlo*.¹⁷⁷ Otázka, nakolik je v každodennosti přítomné herectví, jak moc v běžném životě předstíráme (děláme se lepšími nebo prostě jinými, než ve skutečnosti jsme) či kolik nosíme sociálních masek, implikuje téma sociálně konstruované reality. Potíž je v tom, že není snadné identifikovat, co je nám inherentně vlastní a co jsme převzali od společnosti formou výchovy, sociálních korektivů apod. Taková úvaha zároveň předpokládá, že existuje cosi jako naše opravdové já, od kterého se více nebo méně odchylujeme. Pokud takové „opravdové“ já skutečně existuje, může pak být ono „neopravdové“ označeno jako předstírané, nepravdivé či hrané.

Metafora světa jako divadla má tradici už od dob baroka (stačí zmínit drama Pedra

¹⁷⁵ FISCHER-LICHTE, *Estetika performativity*, s. 245.

¹⁷⁶ Július GAJDOŠ, *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Praha: KANT 2010, s. 89.

¹⁷⁷ Erving GOFFMAN, *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999.

Calderóna *Život je sen* či slavný citát ze Shakespearovy hry *Jak se vám líbí*: „Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci.“). Myšlenku, že život je iluze, rozpracovává filozofie iluzionismu, která je formou skeptického myšlení typickou pro začátek minulého století. Reprezentuje ji například myšlení Konrada Langeho nebo estetický iluzionismus Frédérica Paulhana.¹⁷⁸

Oproti pojmání světa jako iluze, snu či divadla je vizuální performance ukotvena v realitě tady a teď a v konání, které je neiluzivní. Konání má v rámci performance obvykle symbolický, angažovaný, rituální či spirituální přesah, performer zastává pozici subjektu i objektu zároveň.

Subjekt a objekt

Specifická pozice performerů je oproti herectví dána také tím, že performer volně přeskakuje z pozice subjektu do pozice objektu, z označovaného se stává označujícím a zase zpět. Přitom je znakem i něčeho jiného než sama sebe, přestože svým konáním nevytváří hereckou postavu (ani fiktivní postavu sebe sama).

To, co vytváří, je identita hic et nunc konajícího a na tuto identitu se projektují významy, které jsou do značné míry odvislé od imaginativní schopnosti diváka. Cokoli, co performer udělá, cokoli má na sobě, s jakýmkoli předmětem pracuje atd., může být posuzováno jako znak či symbol. To klade na recipienta velké nároky; kódy, které performance používá (jakkoli se v průběhu času konvencionalizují), vyžadují při každé jednotlivé akci revizi.

Na tomto místě ještě upřesním, o co jde v případě *sebeobjektifikace*. Performer sebe a své tělo vnímá a chová se k němu jako k prostředku či uměleckému objektu, jeho osobnost a tělo jsou veřejné i osobní zároveň. Je prostředníkem a nositelem významů. Je možné tvrdit, že se svým tělem někdy pracuje podobným způsobem jako malíř s barvami či sochař s hmotou; zkoumá jej, manipuluje jím, pomalovává jej, zakrývá/odkrývá, zmrazuje, řeže, izoluje a staví se k němu, jako by to byl objekt. V takovém chování je obsažena distance a blízkost, subjektivnost i objektovost zároveň. Nejedná se však podle mého názoru o smrt subjektu, jak o tom mluví Féral,¹⁷⁹ objekt i subjekt koexistují.

¹⁷⁸ Josef BARTOŠ, *Iluzionismus: skeptická nálada přítomnosti*, Praha: Aventinum 1927.

¹⁷⁹ Josette FÉRAL, „Performance and Theatricality: The Subject Demystified“, in: Philip AUSLANDER (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. 2*, London: Routledge 2003, s. 209.

Konání versus dramatické jednání

Pokud konání konfrontuji s divadelní terminologií, pak konání není jednáním dramatickým. Vyjdu-li z jednoduché definice dramatického jednání jako akce osoby, která působí na jinou osobu tak, že „každá akce je způsobena předešlou a děje se tak zpravidla proto, aby vyvolala akci následující,“¹⁸⁰ vyplývá z toho, že v základu dramatickém jednání stojí kauzalita.

Konání je nekauzální, někdy přímo „mimokauzální“. Přitom je však dějové a vzniká situace, která je spíše statická než dramatická, přibližuje se obrazu.

Performer prostřednictvím konání odhaluje a osamostatňuje určitý aspekt své osobnosti a přijímá po dobu akce identitu (performera) konajícího tady a teď. Je to podobné, jako když během fotbalového utkání divák přijme identitu fanouška. Performerovo konání ale na rozdíl od fotbalového fanouška není utilitární.

Lze říci, že divadlo napodobuje lidské konání,¹⁸¹ zatímco vizuální performance je formou lidského konání zasazeného do uměleckého kontextu.

Typologie herectví, sebestylizace, sebescénování

Michael Kirby identifikoval pět typů herectví ve škále od „neherectví“ po „komplexní herectví“. Neherectví v jeho typologii znamená, že nejde o ztvárnění rolí. V druhém stupni nazvaném „symbolické herectví“ diváci rozpoznávají v jevištním jednání postavu, i když se herec/performer chová, jako by o postavu nešlo.¹⁸² Pokud bychom na vizuální performanci aplikovali tyto kategorie, pak ve většině případů spadá do neherectví, o symbolické herectví jde například u Jiřího Surůvky, který na sebe během performance bere identitu Anti-Batmana, nebo u Dariny Alster, která zosobňuje některý z ženských archetypů nebo božstev. Klíčem pro rozlišení jednotlivých typů herectví je pro Kirbyho míra předstírání, které se v dané akci objevuje.

Kirby v souvislosti s performancí zmiňuje nekódovanou reprezentaci či symbolizaci.¹⁸³ Tato nekódovaná reprezentace má podobu sebestylizace, což je princip,

¹⁸⁰ Jan ČÍSAŘ, *Člověk v situaci*, Praha: ISV 2000, s. 30.

¹⁸¹ Tuto myšlenku vyslovil Hans-Thies Lehmann (in: Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatické divadlo*, Bratislava: Divadelný ústav 2007, s. 40).

¹⁸² Gregory BATTCOCK (ed.) - Robert NICKAS (ed.), *The Art of Performance: a Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton 1984, s. 57–61, https://monoskop.org/File:Battcock_Nickas_eds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf (cit. 18. 1. 2020).

¹⁸³ Ibid.

který se stal v posledních letech normou díky sociálním médiím, performeré jej však využívali dávno před masovým rozšířením internetu. Na sociálních sítích jsou žádoucí percepce vlastní osoby přizpůsobeny fotografie, videa a textové výstupy, uživatelé mohou konstruovat sami sebe tak, jak se jim to právě hodí. Stejný princip využívají i performeré, ovšem v uměleckém kontextu. U performerů nejde o předstírání, o vytváření iluzivních identit, ale spíše o vědomé akcentování jistých prvků nebo možností (aspektů) sebe sama, ať už se to týká vzhledu a tělesnosti, sociální identity či politického já.

Pro sebestylizaci (která je více neutrálním termínem) je někdy v divadelním kontextu používán podobný výraz sebescénování.¹⁸⁴ Sebescénování implikuje představu scény a „performance pro někoho“, s čímž souvisí fakt, že divadlo patří na rozdíl od performance do scénických umění. Pro divadlo je velmi důležitá osoba diváka, resp. představa, že se něco na scéně odehrává pro diváka.

Marie Adamová v práci věnované herectví vyjádřila poměr mezi performerovým sebescénováním a hercovým hraním následovně: „U sebescénování si nikdy není potenciální divák jistý, zdali jen to ‚jen jako‘ nebo ‚doopravdy‘ (například při výtvarných performancích). [...] To, co odlišuje aktivitu performerů a sebescénování od herce a jeho tvorby, je u herce nejen nutnost spolupráce s ostatními komponenty dramatického díla (zejména konstitutivní spolupráce s diváckým komponentem), ale také záměr (vědomá i nevědomá zpětnovazebná komunikace¹⁸⁵ s divákem).“¹⁸⁶ Konání a fragmentární autenticita byly již reflektovány výše. Na diváka, jehož existence je pro divadlo fundamentální, se zaměřím nyní.

Potřeba diváka

Bez diváka by divadlo nebylo divadlem. Divák je pro divadlo prvořadý, divadlo na diváka myslí, pracuje s tím, jak bude představení pro diváka fungovat, má záměr na diváka určitým způsobem působit, vyvolat v něm určité emoce apod. Divadlo potřebuje pozorovatele, je třeba hrát pro někoho. Vít Neznal vymezuje vztah divadla a diváka následovně: „Jiná média (film, výtvarné umění, hudba, literatura ad.) sice nemusejí mít bez diváka smysl, ale nejsou jím podmíněna v tom smyslu, že by se bez něj neobešla

¹⁸⁴ Například v práci Miroslava Vojtěchovského a Jaroslava Vostrého, viz: Miroslav VOJTĚCHOVSKÝ – Jaroslav VOSTRÝ, *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha: KANT pro AMU 2008, s. 5–18.

¹⁸⁵ Tzv. zpětnovazebná smyčka znamená oboustrannou komunikaci mezi hercem a divákem.

¹⁸⁶ Marie ADAMOVÁ, *Terra histrionis: Zkoumání hereckého umění*, diplomová práce, Praha: AMU 2016, s. 20.

a především nemohla vzniknout.“¹⁸⁷

Pro performanci přítomnost diváka není určující, přestože si je performer existence diváka vědom, přítomnost diváka během akce přímo nepotřebuje. Martin Zet dokonce vytvořil soubor děl s názvem *Performance pro sebe*,¹⁸⁸ které se skládá z akcí, které proběhly bez diváků a existují pouze ve formě fotografické dokumentace. František Kowolowski se k problematice vyjádřil rezolutně: „Performer diváka zásadně nepotřebuje.“¹⁸⁹

Divadlo je na přítomnosti diváka v čase představení přímo závislé,¹⁹⁰ funguje pouze v přítomnosti, zatímco performance může být dost dobře zprostředkována skrze video či foto dokumentaci.

Záznam / dokumentace

Odlišná práce se záznamem je historicky i funkčně podmíněným rozdílem. Performance s foto a video dokumentací dále umělecky pracuje, záznam ve skutečnosti znovuvytváří (či spoluvytváří) performanci, autor má možnost prezentovat to, co chce, aby bylo vnímáno a uchováno, využívá střih a jiné prostředky postprodukce. Záznam je také mnohdy jediným dokladem toho, že akce skutečně proběhla. „Fotograf, jako prostředník nebo zapisovač, zachycuje dílo každého (a pro každého) umělce a přitom vytváří žánr fotografie nepodobný ostatním. Tento materiál nelze jednoduše považovat za ‚dokumentaci‘, jako by se akce udála jen proto, by byla zachycena na kameru, mimo umělcův záměr. Spíše je fotografii třeba číst detail po detailu, pro barvu, kompozici, rytmus a obsah, jako by byly prvky malby nebo sochy. Říkají nám něco o komplikovaném kontextu, ve kterém byla každá performance vytvořena, jsou esenciálními referenčními body v dějinách současného umění.“¹⁹¹ Dokumentace tedy není podružným výstupem

¹⁸⁷ Vít NEZNAL, *Co je to divadlo? („Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*, dizertační práce, Praha: DAMU 2017, s. 50. Viz také Vít NEZNAL, *Medialita divadla*, Praha: Nakladatelství AMU 2020, s. 69.

¹⁸⁸ Martin ZET, *Performance pro sebe*, Brno: Galerie ESKORT 2006.

¹⁸⁹ František KOWOLOWSKI, „Elementarista performance art v současných společenských podmínkách“, in: *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc: Univerzita Palackého 2015, s. 163.

¹⁹⁰ Viz také: „[...] divadelní akt nemůže bez diváka vůbec vzniknout“ (in: NEZNAL, *Co je divadlo?*, s. 49); „performance nepotřebuje diváka k tomu, aby se uskutečnila“ (Ibid., s. 69).

¹⁹¹ „The photographer, as mediator or recorder, captures the work of and for each artist, and in the process produces a genre of photography unlike any other. This material cannot simply be considered „documentation“, as though the action just happened to be caught on camera, outside of the artist’s design. Rather, the photographs ... are to be read, detail for detail, for colour, composition, rhythm and content, as one would the elements of a painting or sculpture. In telling us something about

uměleckého aktu, ale konstituuje samotnou performanci¹⁹² a určuje její další recepci.¹⁹³ Je vystavována v galeriích ve stejném úzu jako jiné umělecké předměty, ať už hmotné, či nehmotné.

Divák performance

Pokud to prostor dovolí, divák se během performance řídí podobným územím jako návštěvník v galerii. Volně kolem performerů prochází, je možné se zastavit a zůstat déle nebo se jen zběžně podívat a jít dál, dívat se zblízka, zdálky, odejít, vrátit se.¹⁹⁴ Projevuje se zde vazba ke konceptuálnímu výtvarnému umění, důraz je kladen na vizualitu. Jednou z forem performance je například sebeinstalace, tj. umístění vlastního těla a mysli do prostoru, do (ne)obvyklých podmínek a prostředí, podobně, jako by se jednalo o umělecký objekt.

Diváci (kteří jsou spíše přihlížejícími) svým chováním zároveň mohou performanci dotvářet. Není tak docela jasné, co všechno je součástí performance a co už ne, kdy akce končí, jaká jsou „pravidla“, kdy se diváci mohou zapojit a kdy ne.¹⁹⁵ Dochází tak k prolamování života do umění a naopak, ať už skrze náhodu, osobní vztahy, nebo prostým neočekávaným, neplánovaným průběhem; to vše generuje fragmentární autenticitu.

Performance nemá obvykle jasně odlišený začátek (může se volně prolínat s každodenním životem) ani konec, nemá ani předem danou fixní délku. Vrcholný moment akce může nastat kdykoli a pomyslných vrcholů může být několik (anebo také žádný). Divák je proto nucen význam a vnitřní vztahy hledat neustále. Performance často

the complicated context in which each performance was made, they are essential references in contemporary art history.“ (In: RoseLee GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*, London: Thames & Hudson 2018, s. 11.)

¹⁹² Amélie Jones tvrdí, že je to právě dokumentace, která ustanovuje existenci performance (a nikoli např. přítomnost publika). Viz Amélie JONES, „Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal*, roč. 56, č. 4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, 1997, s. 11–18, <https://www.jstor.org/stable/i231724> (cit. 12. 5. 2020).

¹⁹³ Tématem dokumentace performance se podrobně zabývá Jana Písaříková (in: Jana PÍSAŘÍKOVÁ, *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem*, dizertační práce, Brno: FaVU VUT 2016).

¹⁹⁴ Podobný přístup má imerzivní divadlo, které je příkladem používání prvků performance a výtvarné instalace v rámci divadla.

¹⁹⁵ Jinak je tomu v Theatre of the Real v pojetí Carola Martina. Zde je kladen důraz na diváka, který je z pozice svědka konfrontován s etickým dilematem, nicméně je zachováno divadelní rámování a iluzivnost, tak jak jsem o tom hovořila v předchozím textu. Viz Suzanne LITTLE, „The Witness Turn in the Performance of Violence, Trauma, and the Real“, in: *Ethical Exchanges in Translation, Adaptation and Dramaturgy*, Brill: Rodopi Little 2017, s. 43–62, https://doi.org/10.1163/9789004346376_004 (cit. 17. 1. 2020).

nejsou určeny ke kontinuálnímu sledování, předpokládá se, že divák uvidí pouze část.

Zkoušení a opakování

Jak už bylo nastíněno výše, divadelní a performanční úzus se v mnohém liší. Zatím jsem se zabývala herectvím, konáním, iluzí, fragmentární autenticitou, každodenností a divákem, nyní se vrátím k rozdílu mezi performing arts a vizuální performancí. Scénická umění, mezi něž patří také divadlo, se vyznačují důrazem na profesionalitu a opakovatelnost,¹⁹⁶ která je zajištěna zkoušením.

Na rozdíl od divadla performer své konání dle daného scénáře předem nezkouší. Konkrétní přístupy se liší, obecně však lze říci, že performer má jen přibližný plán či záměr akce (jehož detailnost je variabilní) a zažívá podobnou nejistotu jako třeba před důležitou schůzkou. Mnoho věcí mohou na místě rozhodnout detaily, s nimiž nelze dopředu počítat; je zde velký prostor pro fragmentární autenticitu. U performance jde obvykle o ideově předpřipravenou akci, ne o inscenovaný a dopředu zkoušený děj, který je určený k opakování. Míra připravenosti se performance od performance liší. Připravené mohou být jednotlivosti, například zda performer unese větev, na kterou si chce během akce sednout, nebo je připraveno celkové vyznění a jednotlivosti jsou ponechány náhodě. Připravenost se pohybuje na škále: od téměř žádné přípravy po přípravu precizní. Mám za to, že čím více je akce v detailech i celkovém vyznění připravena, tím více se blíží divadlu.

Performance se obvykle provádí jen jednou. I když je teoreticky možné ji opakovat, není to primárním záměrem tvůrců. K reperformanci je většinou nějaký zvláštní důvod, ať už jde o znovu provedení akce známého umělce, nebo zopakování vlastní performance po mnoha letech. Naproti tomu divadelní inscenace vzniká proto, aby byla opakována, a její úspěšnost je vyčíslitelná počtem repríz. I v případě, že se divadelní představení odehraje jen jednou, je na rozdíl od performance výsledkem množství zkoušek a dalších příprav. Na druhou stranu, pokud je tatáž performance prováděna opakovaně, dochází dle mého názoru k jejímu zdivadelnění.

Improvizace?

Se zkoušením a opakováním souvisí otázka improvizace. Catherine Woodová tvrdí, že

¹⁹⁶ Viz například Baz KERSHAW – Helen NICHOLSON, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 12.

„u performance existuje kvalita nepředvídatelnosti vývoje a výsledku, a tím se odlišuje od divadla, které je předpokládaným výsledkem opakování scénáře skrze zkoušky“.¹⁹⁷ Její tvrzení se však nedá vztáhnout na divadelní improvizaci, jíž se budu zabývat dále.

Položíme-li si otázku, zda je improvizace totožná s vizuální performancí, lze odpovědět ano i ne. Je totiž potřeba rozlišovat mezi improvizací v obecném slova smyslu a improvizací divadelní. Je-li pak položena otázka, zda je vizuální performance improvizací, odpověď zní ano, není však improvizací divadelní. U improvizace¹⁹⁸ platí, že čím častěji se člověk do improvizovaných situací dostává, tím lépe je schopen je zvládnout, a to v běžném životě stejně jako v umění. Jde tedy sice o akt bez přípravy, který je však formován předchozí zkušeností s improvizací; čím více takové zkušenosti člověk má, tím mu improvizace jde lépe.

V divadle se herci učí „jak improvizovat“ a svou schopnost v rámci divadelních konvencí co nejvíce zdokonalují. Taková improvizace na jevišti je potom divadelní (ú)tvár. Divadelní improvizace existuje také jako samostatná disciplína. Improvizace v kontextu vizuální performance se více blíží běžnému životu, v tom smyslu, že umělec svou akcí naplňuje určitou myšlenku a neopírá se při tom o iluzivnost ani nevyužívá postupy vlastní divadlu a divadelní improvizaci.

Pro divadelní improvizaci platí, že ji „lze stručně a obecně charakterizovat jako takový způsob herectví, který se vyznačuje různě odstupňovanou snahou omezit apriorní, předem daný projekt, program a představu role: redukovat rozsah předem fixovaného textu dramatické osoby, zrovna tak ovšem omezovat apriorní představu herecké postavy a jejího jednání. [...] Herectví založené na improvizaci počítá stále s možností změn, vývoje pojetí i realizace role, je otevřeno náhodě, okamžité situační inspiraci – z komunikace s partnery, s diváky a s atmosférou představení.“¹⁹⁹ Jak je z použité citace zřejmé, přestože je předem daný projekt (dramatický text, role a scénář) omezen, tak nemizí. Stále se jedná o ztvárnění určité postavy, vytváření fiktivních příběhů a dějů. Divadelní improvizace se jistě v některých chvílích, v případě velkého potlačení divadelních konsenzů, může s performancí prolínat. Během performance aktér

¹⁹⁷ „[Performance art] as a quality of unpredictability in its unfolding and outcome and is to be distinguished from ‚theater‘, which is assumed to be the results of scripted repetition via rehearsal.“ Viz online sborník „In Terms of Performance“, <http://intermsofperformance.site/keywords/live/catherine-wood> (cit. 17. 1. 2020).

¹⁹⁸ Improvizaci pojmám v souladu s *Novým akademickým slovníkem cizích slov* jako „projev, výkon, zvl. umělecký, (u)tvořený bez přípravy, spatra, výtvar připravovaný narychlo bez náležitých prostředků“. Viz Jiří KRAUS (ed.), *Nový akademický slovník cizích slov A–Ž*, Praha: Academia 2005, s. 341.

¹⁹⁹ Jan ROUBAL – Josef KOVALČUK (ed.) – Jan MOTAL (ed.), *Divadlo jako neodhozený žebřík: texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2015, s. 73.

nepředstavuje roli, a tak není třeba omezovat rozsah fixovaného textu dramatické osoby a ani postavy herecké, performer nehraje a nevytváří iluzivní situace. Performer oproti tomu koná a improvizuje podobně jako v každodenním životě.

Individualismus

Důležitým znakem vizuální performance je individualismus. Performer plní několik funkcí, které by byly v divadle rozloženy mezi skupinu spolupracovníků (kostýmní výtvarník, dramatik, dramaturg, režisér, scénograf, herec), mezi nimiž probíhá intenzivní výměna názorů a vůbec široce pojatá vztahovost. Divadlo je dílo kolektivní, společné a konečný tvar je vždy kompromisem nebo konsenzem.

V případě performance je nejčastější (a také historicky zakotvenou) formou jeden performer, což je praktické z důvodu fragmentární připravenosti akce. Existují samozřejmě i autorské dvojice, stálé či dočasné, a také volné performanční kolektivy. Skupinové performance jsou dvojího druhu. Prvním jsou performance, během nichž souběžně performuje větší množství umělců, kteří fungují ve stejném módu jako individuální performeré.

Druhým typem je delegovaná skupinová performance, při níž „obyčejní“ lidé nebo umělci naplňují záměr jiného umělce. U této formy performance velice záleží na konkrétním přístupu: „hlavní“ umělec může plnit roli koordinátora, který jen minimálně usměrňuje to, co se děje, nebo režiséra, který dává přesné pokyny, co mají aktéři dělat. Optikou této studie je skupinová delegovaná performance hraničním žánrem mezi performancí a divadlem.

Vzdělání

Kořenovým rozdílem je odlišný typ vzdělání herců a performerů. Ačkoli rozdílný typ školení působí na první pohled povrchně, ve skutečnosti se od něj odvozuje mnohé; mimo jiné zásadně ovlivňuje umělcovy vyjadřovací prostředky a jeho další směřování.

Herci se učí pracovat s hlasem (jevištní mluva, zpěv), tělem (pohybové dovednosti, tanec) a textem (interpretace textu, tvorba vlastního scénáře a postav), tj. formují své herecké vyjádření a studují dějiny a teorii divadla. Performeré jsou školeni v kresbě, práci s videem (video art), zvukem (sound art), dějinách a teorii výtvarného umění. V případě performerů vzdělání navíc není rozhodující, je dost dobře možné věnovat se performanci bez formálního vzdělání (historicky akcentovaný *deskilling*, jak jsem se o něm zmínila

výše).

Poté, co herec vystuduje příslušnou školu, snaží se získat angažmá, tj. žít se divadlem. Performer žádné angažmá „ve svém oboru“ získat nemůže. Také tvůrčí a životní mód je jiný. Herec tráví čas zkouškami jednotlivých divadelních představení a poté jejich reprízami. Performer se většinou žije něčím jiným (v podstatě čímkoli) a své performance v průběhu času promýšlí a realizuje je příležitostně.

Je zřetelné, že performeři a herci vycházejí z odlišných praktických i institucionálních kontextů. Právě přízemní rozdíly jsou někdy fundamentální, ale díky tomu, že jsou jaksi „automatické“ či „jasné“, se na ně snadno zapomíná. Výrazně odlišné praktické fungování je důležitým dílem do skládačky, o níž zde usiluji.

Shrnutí

V této kapitole jsem poukázala na rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem a představila svůj koncept rozlišení obou uměleckých druhů na základě využití iluze a principu zkoušení a opakování, které navrhuji aplikovat jako škálu. Vyjádřila jsem vztah performance ke každodennosti a ve světle výše uvedených argumentů navrhuji charakterizovat a posuzovat vizuální performanci jako neiluzivní a zároveň neutilitární konání v kontextu konceptuálního výtvarného umění. V následujícím textu se budu zabývat nejprve průniky vizuální performance do divadla a potom obráceně. V obou oblastech jsem vybrala tři příklady, na nichž demonstрую různé úrovně vzájemného vlivu.

5. Případové studie: Od divadla k vizuální performanci

České divadlo je přirozeně performance ovlivněno a tento vliv je oboustranný, ačkoli nelze hovořit o tak těsném sepětí jako v případě západní Evropy a Ameriky, kde se oba žánry díky rozdílnému politickému režimu volně rozvíjely v přímém sepětí. Protože byla performance v období komunismu odkázána do šedé zóny a mnozí tvůrci se v sedmdesátých letech stáhli zcela do ústraní, byla komunikace obou žánrů jen omezená. Taková situace do značné míry přetrvává dodnes, ačkoli umělci ve své tvorbě běžně pracují s prvky jiných žánrů. Chybí mezioborová komunikace, která by umožnila spolupráci na společných projektech.

Míra vlivu performance na divadlo je různá, může se jednat o nepřímou inspiraci, aluzi, o využití pouze určitých prvků performance, či se původně divadelní tvůrci pouští do performance se vším všudy. V případových studiích chci ukázat právě tuto odlišnou míru vlivu na současné české tvůrce, kteří vycházejí z divadelního prostředí.²⁰⁰ V následujících studiích na vybraných příkladech ukážu 1) použití postupů vizuální performance v divadelní inscenaci, aniž by došlo k překročení žánru divadla, a to na příkladu monodramatu *Skugga Baldur (Syn stínu)* a *Do tmy* v tvorbě Terezy Hofové, 2) příklad hraničního uměleckého tvaru v tvorbě Hany Poislové, 3) přesahy současného konceptuálního tance do performance na příkladu tvorby Mírenky Čechové.

Monodramata Skugga Baldur a Do tmy (Tereza Hofová)

Jako příklad využití prvků vizuální performance v alternativním divadle jsem vybrala inscenace *Skugga Baldur* a *Do tmy*, které spojuje osobnost herečky Terezy Hofové (1979), a to z důvodu, že se v obou případech jedná o monodrama s různě velkou autorskou spoluúčastí herečky, v tomto případě dle divadelního žargonu performerky. V případě *Skugga Baldur* šlo o koncept Hofové, který realizovala společně s režisérkou Kamilou Polívkovou ve Studiu Hrdinů a v němž se podílela také na tvorbě scénáře, ve druhé inscenaci *Do tmy* v režii Vojtěcha Bártý byla její autorská role upozaděna. Obě inscenace stály cele na výkonu Hofové. A i když míru jejího autorského vkladu v konkrétních scénách nelze jasně vymezit, lze říci, že byla v různé míře spolutvůrkyní obou inscenací. Inscenace *Skugga Baldur* v sobě obsahovala scénu materiálové body artové akce v duchu

²⁰⁰Jsem si vědoma, že zvolené příklady nemohou obsáhnout celou divadelní scénu, vědomě se nezabývám například souborem *Depresivní děti touží po penězích*, *Handa Gote*, *JEDL*, *Pomezí* aj.

sedmdesátých let a inscenace *Do tmy*, která, přestože byla inscenovaná, obsahovala momenty fragmentární autenticity. Jedna ze scén byla vytvářena přímo na místě v závislosti na konkrétních divácích a jejich tělesné přítomnosti v prostoru.

Skugga Baldur (Syn stínu)²⁰¹ je adaptací stejnojmenného románu islandského spisovatele Sjóna. Inscenace vznikla na bázi česko-islandské spolupráce alternativních uměleckých scén. Hofová iniciovala projekt z osobních pohnutek, několik let na Islandu žila a také se zde provdala za bubeníka psychedelické rockové kapely Dead Skeletons, jejichž hudba zazněla v inscenaci. Dead Skeletons vznikli v roce 2008 jako hudební doprovod k instalaci výtvarníka Jóna Sæmundura Auðarsona, který měl v projektu *Skugga Baldur* na starosti video projekci obsahující mimo jiné záznam gestické malby, a také vizuální zpracování inscenace.²⁰² Umělci se při práci na projektu potkávali střídavě v Praze a v Reykjavíku, kde proběhly čtyři výtvarné workshopy zaměřené na lidi s Downovým syndromem (jednou z postav knihy i inscenace je dívka s touto diagnózou). V rámci toho se tvůrci setkali s amatérským umělcem Sindrim Ploderem, kterého přizvali ke spolupráci. Jeho výtvarná tvorba propojuje diváky se světem lidí s Downovým syndromem.²⁰³

Inscenace *Skugga Baldur* vzbudila v českém prostředí výrazný ohlas, získala Cenu Divadelních novin v kategorii Alternativní divadlo v sezóně 2015/2016, Tereza Hofová nominaci v Cenách divadelní kritiky v kategorii Ženský herecký výkon roku 2016.²⁰⁴ Jedním z důvodů úspěšnosti inscenace je originální propojení světa divadla a výtvarného umění, postupů live cinema, exotické islandské mytologie a sociálního přesahu (téma Downova syndromu). Kostrou inscenace bylo vyprávění, šlo o v mnohém věrné převedení novely na jeviště, inscenace však nabízela také další vrstvy, které tvořily videoart Jóna Sæmundura Auðarsona,²⁰⁵ aplikované postupy live cinema a body artem inspirovaná scéna v závěru inscenace.

Scéna byla řešena minimalisticky, na jevišti byla po dobu představení víceméně

²⁰¹ Inscenace měla premiéru v Praze 26. 2. 2016 a v Reykjavíku 4. 3. 2016.

²⁰² Trička s motivem havrana, který je leitmotivem inscenace (a které má téměř celou dobu Hofová na sobě), prodává Auðarson jako jeden z produktů na svých webových stránkách.

²⁰³ Sindri Ploder se objevuje v jednom z videí v inscenaci a jeho díla byla k vidění také na výstavě Skuggi, která byla součástí doprovodného programu. (Jón Sæmundur Auðarson, Sindri Ploder a Jiří Sádlo: Skuggi, 27. 2. – 1. 4. 2016.)

²⁰⁴ Viz <https://www.studiohrdinu.cz/predstaveni/skugga-baldur/> (cit 8. 2. 2020).

²⁰⁵ Malíř a multimediální umělec Jón Sæmundur Auðarson se konfrontuje se smrtelností (a svou HIV pozitivitou) barevným gestickým brutalismem, jeho obrazy jakoby zachycovaly stav mezi žítím a smrtí. Pro inscenaci vytvořil několik videí, podílel se také na hudbě, kterou tvořil společně s Ryanem van Kriedtem, jedním ze členů Dead Skeletons. Otázkami života a smrti se intenzivně zabývá od roku 1994, v roce 2003 své aktivity shrnul pod tzv. koncept Smrti. Viz <http://www.dead.is> (cit 8. 2. 2020).

pouze bedna a velká obrazovka. Ta byla využita jednak k prezentaci videoartového videoklipu a jednak pro živou kameru, kterou během představení Hofová hojně používala. Vytvářela chvilková experimentální zátiší, když zkoumala vnitřní prostory batohu (tj. svoji výbavu, jak přežít v ledovci), později vařila ponornou spirálou vodu na čaj a skrze kameru zprostředkovávala náladové záběry bublající vody a rozvíjejících se čajových lístků, které pomalu obarvovaly okolní vodu. Šlo o naplánované postupy, které měly v představení jasně vymezené místo, přesto zde hrál zásadní roli prvek náhody, nahodilosti: záběry byly pokaždé jiné, vždy autentické, vždy hrozilo, že se něco nepovede.

Body artová scéna je obsažena ve finální části inscenace. „Pro mě je v knize velmi důležitá – možná nejdůležitější – ona sekvence, kdy je Skugga uvězněn v ledovci, probudí se a probudí se s ním i mrtvá liška. A začnou spolu konverzovat...“,²⁰⁶ řekl spisovatel Sján v rozhovoru pro *Divadelní noviny*. Do této části je integrováno nejvíce magie celého jak literárního, tak divadelního kusu. Tatiana Brederová mluví v recenzi o čarodějnických rituálech,²⁰⁷ přesnější by bylo označit závěrečnou část za magicko-transformační. Divák je svědkem tělesného a též duševního či mentálního splnutí s liškou, původním protivníkem.

Hofová v roli lovce se ve finální scéně stává liškou či přímo Skuggou Baldurem (démonickým křížencem kocoura a lišky). Když slovně popisuje, jak lovec vyvrhuje lišku a potírá se jejím podkožním tukem, nečekaně se sama svlékne a pomazává celé tělo včetně obličeje a vlasů černým bahnem a šedým jílem.²⁰⁸ Dalším výrazným momentem je pojídání srdce lišky, které je sice zastupováno rajčetem z konzervy, ale pocit hnusu v divácích spolehlivě vyvolá i tak. (Sugestivní je i dřívější konzumace sušené tresky, jejíž typický odér se linul celým sálem.)

Jakub Novák o inscenaci mluví jako o „psychedelické jevištní básni“,²⁰⁹ Jana Soprová jako o sólové performanci.²¹⁰ Přestože bylo v inscenaci využito živé kamery a finální scéna se inspirovala body artem, byla inscenace důsledně nazkoušena a nebyl v ní ve skutečnosti prostor pro improvizaci. Hofová v inscenaci vystupovala hned v několika rolích, během představení byl divák přenesen do fikčního světa. Výsledný tvar

²⁰⁶ Jana SOPROVÁ, „SJÓN... a probudí se mrtvá liška“, *Divadelní noviny*, 26. 4. 2016, roč. 25, č. 9., s. 12.

²⁰⁷ Tatiana BREDEROVÁ, „Psychedelický exkurz do islandské mytologie“, *Divadelní noviny*, 15. 3. 2016, roč. 25, č. 6., s. 7.

²⁰⁸ Šlo o bahno z mrtvého moře a kaolin.

²⁰⁹ Jakub NOVÁK, „Vyprávění o honu na lišku“, *A2*, 7. 4. 2016, roč. 12, č. 9, s. 12.

²¹⁰ Jana SOPROVÁ, „Chcete prožít proměnu člověka v lišku v ledových závějích Islandu? Zkuste to ve Studiu hrdinů“, *Mozaika*, 10. 3. 2016, <https://vltava.rozhlas.cz/chcete-prozit-promenu-cloveka-v-lisku-v-ledovych-zavejich-islandu-zkuste-ve-5105541> (cit 21. 7. 2019).

je příkladem povedené divadelní inscenace alternativního divadla, které využívá prvků jiných žánrů, nejedná se však o vizuální performance.

Inscenace *Do tmy*²¹¹ v režii Vojtěcha Bártý (Chemické divadlo) měla být určitým pokračováním diskursu nastoleného *Skuggou Baldurem*. I zde se jedná o adaptaci literární předlohy, tentokrát románu *Do tmy* Anny Bolavé, i zde je přítomen osobní vklad Hofové, které je téma bylinkářky osobně blízké.²¹² Ambicí projektu bylo pokračovat v hledání hraničních forem divadelnosti v syntéze s výtvarným uměním.²¹³

V prvním úseku představení museli diváci mimo divadelní konvence stát a Hofová kolem nich v jedné scéně vířila tak blízko, že narušovala hranice jejich intimní zóny a také se jich nečekaně dotýkala. Nebylo jasné, jakým směrem se bude dění dále ubírat, což v divácích vyvolávalo nejistotu a místy mírnou paniku. Hofová na místě odhadovala míru fyzické blízkosti, kterou si může ve vztahu ke konkrétním lidem dovolit, zda do nich šťouchne, šlápne na nohu apod.

Po usazení diváků do hlediště představení dále pokračovalo v rámci standardních divadelních norem. Výrazným výtvarným prvkem byla ústřední instalace Jany Hauskrechtové, „sada celých nůžek nebo i jejich zbytků, visící z konstrukce, připomínající drátěnou klec, na jejíž horní části jsou umístěny truhlíky se zelenými bylinkami“.²¹⁴ Ta však působila až příliš dominantně, jakkoli by jako samostatná instalace v galerijním prostoru byla nosná.

Po celou dobu představení byla podtržena fyzičnost a akčnost Hofové, která šla do hraní své postavy opravdu naplno; některé prvky byly reálné (polila se například kýblem plným vody), avšak mimo úvodní část se představení drželo klasických divadelních postupů. Výsledné vyznění bylo spíše rozpačité a inscenace byla reprízována pouze několikrát, na rozdíl od *Skugga Baldur*, který je na repertoáru Studia Hrdinů ve chvíli uzávěrky této práce čtyři roky.

Jakkoli byla motivace obou inscenací podobná, obě směřovaly k divadelnímu experimentu v sepětí s výtvarným uměním a performance, *Skugga Baldur* byl inscenací povedenou a úspěšnou, použití podobných principů v inscenaci *Do tmy* ukázalo, že daný formát není pokaždé funkční.

²¹¹ Premiéra 6. 6. 2018.

²¹² „Herečka Tereza Hofová. Česko a Island, půl na půl“, *Xantypa*, 2016/12, s. 64.

²¹³ Rozhovor s Terezou Hofovou, 31. 1. 2019.

²¹⁴ Jan KERBR, „Do tmy a Bolest“, *Uni*, roč. 27, č. 7., s. 14.

Nemódní přehlídka jako hraniční umělecký tvar (Hana Poislová)

Jako příklad hraničního uměleckého tvaru, u něhož nelze přesně říct, do jakého žánru spadá, jsem vybrala uměleckou tvorbu Hany Poislové. Hana Poislová (1974) tvoří svébytným způsobem na pomezí výtvarného umění, divadla a módní přehlídky. Jako návrhářka se zabývá nezávislou módou a svoje modely prezentuje na netradičních akcích, v nichž jako modelky a modelové figurují osobnosti české umělecké scény.

Poislová se vymezuje se vůči módnímu průmyslu, ovšem zcela jiným způsobem než například New Aliens Agency,²¹⁵ kteří usilují o změnu stereotypního vnímání lidské krásy jako alternativní modelové a modelky a kteří kromě své vizáže nabízí také své umělecké schopnosti a možnost uspořádat neobvyklou módní přehlídku. New Aliens Agency komerční diskurs přijali a modifikovali ho po svém tak, aby výsledný produkt (stejně jako oni sami) byl přitažlivý a dobře prodejný.

Přístup Poislové se vyznačuje velkým množstvím nadsázky a humoru, operuje se záměrnou nepřitažlivostí, hravou bizarností, absurditou, snaží se posunout hranice reálného nositelného. V jejím konceptu jde proto o „nepřehlídky“, „nemodelky“ a „nemodely“, přehlídku pojímá jako soubor živých obrazů, oblečení jako vizuální objekty.

Poislová koncepčně vychází z projektu *Kolouchův sen*, který fungoval v letech 2004 až 2017. V něm autorka úzce spolupracovala s Michaelou Huffsteter Daniel, součástí byly také další umělkyně, například Eva Melo, které se zpočátku pohybovaly hlavně v divadelním prostředí. Toto seskupení přišlo s tzv. nemódními přehlídkami, mimo to tvořilo také inscenované nemódní fotografie. V roce 2018 na původní myšlenku Poislová navázala sólovým projektem *Fiží a Fiží/Imprinted*, v němž spolupracovala s Petrou Guptou Valentovou, designerkou ručně tištěných látek. Kromě recesistického přístupu k módě je v pojetí Poislové nosný také důraz na individuální pojetí předváděného modelu. Koncepčně se stále drží kolektivního vyjádření z roku 2006: „Necháme všem vystupujícím otevřený prostor pro vlastní imaginaci a tvořivost, budeme držet hlavní kostru, obecné téma a celkovou choreografii. Vyzýváme zúčastněné k vlastní tvorbě, mohou dotvořit svůj charakter, i předvést případně svůj model.“²¹⁶

Nepřehlídky Poislová staví na umělecké individualitě jednotlivých nemodelů. Ti tvoří v jejím pojetí společnou performanci, která má rámeček módní přehlídky. Nepřehlídky zkoumají, prověřují a někdy i parodují módu a styl prezentace klasických módních

²¹⁵ Viz <http://newaliensagency.com/> (cit. 9. 2. 2020). V případě Poislové jde o „hobbystickou akci“.

²¹⁶ Nina VANGELI, „Móda a performance“, *Taneční zóna*, roč. 10 (zima 2006), s. 38.

přehlídek. Nepřehlídky mají dle momentální potřeby buď určenou, nebo volnou strukturu, choreografie je intuitivního rázu, zkouší se minimálně a výsledný tvar je mnohdy překvapením. Přesto je v nich důležitý vklad Poislové jakožto režisérky, byť se jedná o režii „anarchistickou“. Sama Poislová mluví o svých přehlídkách jako o performancích.²¹⁷

Pro nepřehlídky je velmi důležité prostředí, v němž se odehrávají. Poislová s oblibou vyhledává netradiční prostory, pracuje jak v galerijním, tak divadelním kontextu.²¹⁸ V případě divadelního prostředí jsou přehlídky více inscenované a odpovídají více divadelním standardům. Ke spolupráci zve umělkyně a umělce různého zaměření, od Veroniky Bromové, Jany Prekové, Halky Třešňákové, Daniely Voráčkové, Terezy Hofové a Veroniky Drahotové po Tominu Bořila a Moniku Načevu.

Poislová se neomezuje pouze na jedno ze zkoumaných prostředí, se svými realizacemi se volně pohybuje mezi divadly, galeriemi, akcemi v netradičních prostorech a uměleckými večírky. Její způsob práce je v českém prostředí ojedinělý. Některé její nepřehlídky jsou pojaty více jako typické módní přehlídky, ve kterých jde zejména o předváděné modely. V jiných jde hlavně o zábavu a recesi, v dalších o divadelní zápletku, v nichž modely slouží jako kostýmy, masky či objekty. Jindy jsou modely upozaděny jednotlivými performancemi, které se během nepřehlídky odehrávají. Poislová se pohybuje ve třech oborech tak, jak se jí to právě hodí, a využívá dle potřeby vyjadřovací prostředky každého z nich.

Přesahy současného konceptuálního tance do performance (Mířenka Čechová)

Současné výtvarné umění čerpá množství podnětů z oblasti tance. Tanec je vnímán vizuální optikou jako „generátor obrazů“²¹⁹ a takto je s ním také nakládáno. Hovoří se

²¹⁷ Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10121061347-q/211562210900007/obsah/149913-projekt-kolouchu-sen> (cit. 9. 2. 2020).

²¹⁸ Kolouchův sen realizoval přehlídky například v hornickém dole Mayrau na Kladně nebo na fotbalovém hřišti ve Vršovcích, také na festivalech *4+4 dny v pohybu* (v pražské ZOO v pavilonu indonéských opic) a dále v čistě divadelním kontextu v Alfrédovi ve dvoře nebo během Pražského Quadriennale (2011 a 2015). V roce 2016 Poislová připravila již jako samostatný tvůrce akci na balkóně paláce Kinských a dále pokračovala performancemi v rámci Chebských dvorků, v prostorech Uhelného Mlýna v Libčicích a také v GASKu.

²¹⁹ André LEPECKI, „Dance, Choreography, and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination“, in: Cosmin COSTINAS (ed.) – Ana JANEVSKI (ed.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin: Sternberg Press 2015, s. 13.

o novém performativním obratu, který je právě choreografický či taneční. Má kořeny v polovině 90. let,²²⁰ kdy došlo ke konceptualizaci tance, což umožnilo ještě větší přiblížení obou druhů umění, než tomu bylo v rámci performativního obratu 60. let. Představitelkou této tendence na české scéně je divadelní režisérka a tanečnice Miřenka Čechová (1982). Je prototypem tvůrčí osobnosti pohybující se vědomě na hranici žánrů, které s jistou škodolibostí překračuje, zejména se ale znova a znova táže po nových možnostech své tvorby.

Čechová režijně a herecky figuruje ve dvou divadelních uskupeních, Tantehorse a Spitfire Company, ve kterých využívá své široké taneční a herecké zkušenosti. V rozhovoru pro *Taneční aktuality* pro herce i samu sebe používá Čechová slovo performer²²¹ v souladu s českým teatrologickým paradigmatem, v němž je performer hercem, který je aktivní v procesu tvorby inscenace (tzn. není režisérovou loutkou, naopak je svébytný). Během osobního rozhovoru Čechová pojetí sebe jako performerky vysvětlila v posunutém smyslu: „Tvrdím o sobě, že jsem performerka, protože nemůžu říct, že jsem čistě herečka nebo že jsem čistě tanečnice, choreografka nebo režisérka. Termín performer v sobě podle mě obsahuje toto všechno dohromady a zároveň je tam něco navíc: možná je to přístup k samotné tvorbě. Znamená to pro mě, že jako performerovi mi o danou věc opravdu jde. Nejsem najatá nebo nevystupuji v etablované kamenné scéně, jdu s kůží na trh. Ještě je tam pro mě důležitý element těla.“²²² Performer je pro Čechovou tedy v širokém slova smyslu umělec, který vystupuje před diváky a pracuje se svým tělem, který sám sobě plní nebo může plnit roli režiséra či choreografa. Vyloučením etablované kamenné scény se vylučují divadla klasického typu, performer by měl fungovat více jako individuální umělec než jako bezejmenná součást velkého souboru. A v tom, co dělá, by měl být zainteresovaný, vybírat si vlastní témata.

Záběr Čechové je skutečně obsáhlý,²²³ od klasického baletu, přes divadelní inscenace a taneční představení až po vizuální performance, ke kterým se dostala

²²⁰ „Současný tanec zároveň čerpal z propojování technik ve vzájemné inspiraci videoartem a místně-specifickým uměním. Čerpal z abstrakce, minimalismu, konceptualismu, body artu. Byl poznamenán psychoanalytickým přístupem a konceptuálním myšlením.“ (In: Andrea VATULÍKOVÁ, *Performance art jako hraniční forma uměleckého projevu*, dizertační práce, Brno: VUT 2018, s. 73.)

²²¹ In: Daniela MACHOVÁ, „Spitfire Company a fenomén Miřenka Čechová“, *Taneční aktuality*, speciální vydání 2018, s. 39.

²²² Rozhovor s Miřenkou Čechovou, 12. 2. 2019.

²²³ „Vždycky chci popřít to, co právě dělám. Když jsem začínala jako baletka, chtěla jsem opustit tanec a dělat divadlo, když jsem pak dělala klasické divadlo, chtěla jsem dělat divadlo fyzické, z toho jsem se pak ‚vrátila‘ k tanečnímu divadlu a současnému tanci. Chci být neustále ve stavu znejistění, vždycky zkusit něco, co je nové a neznámé, a díky tomu je to výzva.“ (Rozhovor s Miřenkou Čechovou, 12. 2. 2019.)

v posledních letech. O svém vztahu k divadlu řekla: „V divadle se dělají věci ‚jako‘, výsledný tvar je čtený určitou optikou inscenování nebo inscenovanosti témat a mě začala mnohem víc zajímat realita, věci, které jsou víc doopravdy a méně jakoby. Začala jsem se zabývat popřením divadla v samotných divadelních složkách: vztah jeviště a hlediště, pevnosti, improvizace a náhody, osobního až intimního prožívání tématu versus ztělesňování role.“²²⁴ Cesta Čechové k vizuální performance vedla přes různé žánrové experimenty a v jejím případě jistě není konečným bodem, ale pouze další z uměleckých výzev.

V následujícím textu budu hovořit o třech polohách její tvorby, do nichž se promítl vliv výtvarného umění a vizuální performance. Nejprve se budu věnovat delegované performanci v inscenaci *Lessons of Touch*,²²⁵ poté inscenaci *Fragmenty milostných obrazů*, kde propojila divadelní představení s vernisáží, a nakonec projektu *Momentum*, v němž překročila hranice divadla a konceptuálního tance a dostala se až k vizuální performance.

V *Lessons of Touch*, které realizovala se souborem Tantehorse, vyzvala prostřednictvím open callu 10 dobrovolníků, aby se stali součástí akce přímo během představení. Skrze sluchátka je instruovala, co mají dělat, koncepci měla předem promyšlenou. Realizaci předcházely rozhovory na téma, jaké mají jednotliví dobrovolníci hranice, co chtějí zažít; podle Čechové šlo o to, najít pro ně výzvu.²²⁶ V hodinovém představení bylo tomuto experimentu vyhrazeno 15 minut.²²⁷ Akce dobrovolníků byla doplněna lehce noisovou hudbou, všichni měli na sobě shodně bílou košili a tmavé kalhoty nebo dlouhou sukni. Výsledný tvar se vizuálně a scénicky velmi blížil realizacím Tino Seghala či Anne Imhofové, přestože se jimi Čechová neinspirovala.²²⁸ Divadelní kritička Eva Orcígrová tuto sekvenci interpretovala z divadelního pohledu následujícím způsobem: „Zpočátku cizí lidé, kteří nikdy nestáli na jevišti, se spolu museli naučit komunikovat, překonat ostych ze vzájemného dotyku i z vystoupení před diváky. Působili jako klidná, dobře secvičená skupinka, když vytvářeli různé živé obrazy, vždy zahrnující (decentní) fyzický kontakt. Později se rozprostřeli do prostoru a každý se věnoval své čím dál absurdnější činnosti. Ať už šlo o malování na tělo, trhání papíru na mikrofon, máčení

²²⁴ Rozhovor s Miřenkou Čechovou, 12. 2. 2019.

²²⁵ Premiéra 6. 10. 2015.

²²⁶ Rozhovor s Miřenkou Čechovou, 12. 2. 2019.

²²⁷ Eva ORCÍGROVÁ, „Intimní experimentování s Tantehorse“, *Taneční Zóna*, 4/2015, s. 146.

²²⁸ Během osobního rozhovoru jsem se nicméně dozvěděla, že koncept delegované performance neznala a daný postup při tvorbě inscenace „vyplynul“. (Rozhovor s Miřenkou Čechovou, 12. 2. 2019.)

se v kbelíku s vodou. Zvědavost budilo především to, jak si s nastolenými úkoly poradí neškolení amatéři.“²²⁹ Orcígrová si bohužel nevšimla vizuálního účinku těchto mini performancí. Formální oblečení účastníků spolu se syrovým prostorem NoDu vytvářelo chladnou atmosféru, která kontrastovala s exponovanou, různě zkoušenou a demonstrovanou tělesností. Prostor byl čistý natolik, že do značné míry připomínal galerii industriálního typu a sám o sobě dával jednotlivým akcím další význam. Činnosti byly možná nečitelné optikou divadla, ale jinak se jednalo spíše o klasické bodyartové či performance postupy (až stereotypy). Ty jsou z hlediska divadelního kritika absurdní, protože nikam nevedou, nejsou účelové, nenavazují na sebe ve smyslu děje či akce a reakce, ale mají smysl samy v sobě, ve vztahu k prostředí, v němž se odehrávají, a v neposlední řadě také ve vlastním vizuálním sdělení.

Dalším projektem, který se tentokrát vědomě vztahoval k výtvarnému umění, byla taneční inscenace *Fragmenty milostných obrazů*,²³⁰ kterou Čechová uvedla se souborem Spitfire Company. „Začali jsme hodně prozkoumávat výtvarné umění ve smyslu taneční instalace, tělo spíše jako objekt než jako subjekt, tělo vystavené, tělo, které komunikuje s prostorem nebo objektem a s objektem se také propojuje (půl tělo, půl objekt),“²³¹ charakterizovala své motivace Čechová. V průběhu představení na scénu přibývaly další a další výtvarné artefakty od šestnácti (více či méně) známých jmen umělecké scény.²³² Inscenace byla spojena s koncepcí kurátorského výběru, závěr představení pak byl vernisáží na jevišti, a to včetně obligátního vernisážového vína. Tanečníci se chvílemi stávali součástí vystavených uměleckých děl, z tančícího subjektu se stávali estetickým objektem a tyto dvě polohy se pravidelně střídaly. Sama Čechová si v rámci projektu vyzkoušela formu videoartu, svoje napůl vážně míněné dílo umístila mezi vystavené předměty. Ve *Fragmentech milostných obrazů* byly tanec a lidské tělo zasazeny do kontextu vernisáže, tělo bylo konfrontováno s hmotnými výtvarnými artefakty, až se chvílemi samo stávalo objektem. Inscenace originálně propojovala svět tance a pohybu se světem statického artefaktu. Tato inscenace byla prvním vědomým výstupem zájmu Čechové o svět výtvarného umění, ve svých dalších aktivitách jej pak prozkoumávala dále.

Soubor Tantehorse se od roku 2017 programově zaměřuje na mezižánrové aktivity.

²²⁹ ORCÍGROVÁ, „Intimní experimentování s Tantehorse“, s. 146.

²³⁰ Premiéra 20. 5. 2017.

²³¹ Rozhovor s Miřenkou Čechovou, 12. 2. 2019.

²³² Kromě artefaktů šlo i o videoprojekce, promítány byly například fotografie z cyklu *Všechny kalhotky mé matky* Lukáše Houdka.

Dosud nejvýraznějším byl trojdílný projekt *Momentum*. Důležité je zmínit též projekt *wood-wonder-wave*,²³³ v němž šlo o skupinové sekání dřeva v prostoru Korza Veletržního paláce po dobu osmi hodin a typově se jednalo happening. *Momentum* byl projekt mnohem většího rozměru a uměleckého dosahu. Uskutečnil se ve třech variacích vždy v divadelním kontextu, avšak mimo kamennou scénu a jeho jádrem byly dlouhotrvající performance.

Projekt *Momentum* začal 30hodinovou performance na piazzetě Národního divadla,²³⁴ pokračoval 25hodinovou akcí na zahradě Werichovy vily v rámci festivalu Nultý bod²³⁵ a byl ukončen 25hodinovou performance na piazzetě Národního divadla Brno, tentokrát na festivalu Svět a divadlo.²³⁶ Čechová tyto *long term performance* realizovala společně s německou tanečnicí Sabine Seumeovou,²³⁷ ve Werichově vile přizvala ještě tanečnici Markétou Vacovskou. Všechny tyto události byly založeny na extrémně zpomaleném pohybu beze slov v imaginárním prostoru. Pro diváky či náhodné pozorovatele byly výzvou ke zpomalení rychlého životního tempa a příkladně naplňovaly pojem zpomaleného času Thomase Hyllanda Eriksena.²³⁸

Čechová motivaci *Momenta* vysvětlila následovně: „Vždycky zpracovávám témata, která jsou pro mě delší dobu palčivou otázkou. Tentokrát to byl pocit určité hektičnosti života, to, jak všichni (a umělci v mém okolí obzvlášť) extrémně pracujeme, žijeme na doraz, často hekticky, události konzumujeme, nemáme čas nechat je v sobě doznít a transformovat je do zkušenosti. Chtěla jsem zpomalit sebe i diváky. Ve zpomalení je otevření smyslů. Člověk více cítí, jinak vnímá chuť, jinak prožívá. Zpomalení přináší odpovědi na otázky, které dlouho hledáme.“²³⁹ Extrémní délka a maximálně pomalý pohyb kladly extrémní nároky na performerky, jejich spolupracovníky i diváky. Diváci mohli v jakékoli fázi přijít a odejít, performerky však zůstávaly v situaci bez ohledu na osobní preference, fyzické síly či emoce, předvedly vlastně uměleckou variaci reality show. Takto náročná akce měla výrazný dopad na psychiku aktérek, od pocitů meditativního štěstí, zosobněného vědomí až po pocity nudy, vyhoření a dosažení dna fyzických a psychických sil.²⁴⁰ Existoval sice předem daný rozvrh (Čaj o páté či

²³³ 17. 7. 2018.

²³⁴ 22.–23. 6. 2017.

²³⁵ 22.–23. 7. 2017

²³⁶ 27.–28. 5. 2018.

²³⁷ Viz <https://www.sabine-seume.de/> (cit 10. 2. 2020).

²³⁸ Jak o něm hovořím v kapitole o rozdílech mezi performance a divadlem.

²³⁹ Lucie BRÍNKOVÁ, „S Mířenkou Čechovou o zastavení času“, <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/s-mirenkou-cechovou-o-zastaveni-casu> (cit 10. 2. 2020).

²⁴⁰ Mířenka ČECHOVÁ, „Within the Core“, *Taneční zóna*, 3/2017, s. 9–20.

Garderoba v případě Národního divadla, impresionistické obrazy v případě Werichovy vily), ten byl však hlavně v pozdějších fázích spíše volným záchytným bodem než scénářem, podle kterého by postupovaly. Performerky byly nuceny reagovat na neplánované situace, jako například na silnou noční bouřku během prvního *Momenta* na piazzettě Národního divadla. Jejich pohyb se z umu, z pohybu naučeného a precizního, postupně dostával do podvědomých, prvotně pohybových forem. Na povrch vystupovala témata vztahu k druhému, k sobě i ke světu, stavy blízkosti a odcizení a také holého existenciálního bytí bez ohledu na jeho efektnost či efektivnost. Po několika hodinách se z inscenovaného stala meditace v ne-pohybu, konání v ne-konání. Performerky svým jednáním vytvářely živé obrazy, což však nebylo cílem. Tím zejména v pozdních fázích experimentu začaly samy sebe vystavovat podvojně pozici subjektu a objektu, jak už k tomu bylo nakročeno v inscenaci *Fragmenty milostných obrazů*, která měla premiéru měsíc před prvním *Momentem*.

„*Momentum* pro mě bylo extrémní zakoušení něčeho, co se nedá naplánovat. [...] Myslím, že to byla abstraktní záležitost, spíš pocitová, výrazně atmosférická, mělo v sobě ale i naprosto konkrétní situace jako třeba čaj o páté, kdy diváci viděli dvě ženy, které pijí čaj.“²⁴¹ Pro Čechovou byla důležitá opravdovost situace, nechtěla hrát, že pije čaj, ale pít čaj.²⁴² Od divadelnosti se Čechové podařilo nejvíce oprostit v brněnském *Momentu*, které bylo uvolněné, zvláštním způsobem vyprázdněné, avšak zároveň dost provokující na to, aby diváci mohli s čistým svědomím po chvíli odejít. Podařilo se jí vytvořit ideální stav znepokojující nudy, která je naplněná významy, po kterých stačí sáhnout. V *Momentu* byl přítomen aspekt předstírání v podobně imaginárního prostoru, pokoje, v němž se performerky pohybovaly. Nicméně, jak jsem výše popsala, v pozdějších fázích performance divadelní znaky postupně ustupovaly, až se z předvádění tanečních a fyzických dovedností svého těla stalo oprostěné, meditativní, neutilitární konání. Proto považuji *Momentum* za projekt, v němž se divadlo přelévá do vizuální performance.

Čechová je příkladem umělce, který je schopný integrovat svět klasického i moderního tance, divadla i vizuální performance do jednoho celku a se všemi osvojenými dovednostmi a zkušenostmi pracovat souběžně.

V této kapitole jsem se snažila ukázat, jak divadlo na performance různou měrou reaguje, inspiruje se jí a používá ji svými vlastními prostředky. Vznikají inscenace, které

²⁴¹ Rozhovor s Miřenkou Čechovou, Café 1, 12. 2. 2019.

²⁴² „Teatralita je hraní si na něco. Není to reálný stav.“ In: Miřenka ČECHOVÁ, „Within the Core“, *Taneční zóna*, 3/2017, s. 18.

porušují divadelní konvence třeba jen v jednom určitém aspektu, a tím žánr divadla osvěžují. Experimentování s divadelní formou bylo typické pro šedesátá a sedmdesátá léta minulého století, avšak od té doby v podstatě neustalo. Dnes je experimentování promyšlenější, na dřívější pokusy o negaci divadla poučeně navazuje a uzpůsobuje je rozvinutým možnostem technologií. Jednou z možností, kam se při rozvolňování divadelních konvencí ubírat, je inspirovat se vizuální performancí, která odkazuje k „nedivadelnosti“, tedy směrem od předstírání ke každodennímu konání. Jak jsem ukázala na příkladech inscenací *Skugga Baldur* a *Do tmy*, vkomponování určitého prvku performance do jinak standardně vystavěného představení může i nemusí fungovat. Jiní umělci se pohybují mezi více žánry, a přestože vycházejí z divadla, není pro ně dogmatem. Naopak je přitahují formy, které v sobě obsahují prvky více žánrů současně, a mohou si dle aktuální potřeby vybrat, jaké výrazové prostředky chtějí použít. Upozornila jsem také na významnou roli současného tance. V zahraničí jsou výrazným fenoménem tzv. taneční výstavy, kdy performance probíhá po celou otevírací dobu galerie v délce trvání standardní výstavy. K takovému formátu v českém prostředí směřuje Miřenka Čechová.

6. Případové studie: Vizuální performeři a divadlo

Díky přirozené hybriditě současného umění dochází jak k prolínání prvků performance do divadla, tak divadelních prvků do performance. Toto obousměrné ovlivňování je kontinuální už od šedesátých let, v našich podmínkách však zejména od let devadesátých. Stejně jako divadlo do sebe zakomponovává prvky performance, přidává do sebe performance prvky divadla a divadelnosti, ač se to děje víceméně nevědomě. Dle provedeného průzkumu nemá většina performerů hlubší povědomí o současných divadelních tendencích a sami sebe vnímají čistě v kontextu výtvarného umění, z něhož si nepřejí vystoupit. (Zatímco Čechová, Poislová i Hofová se o výtvarné umění a vizuální performanci zajímají, byť třeba nemají významné znalosti historie či praxe, u vybraných vizuálních umělců převažuje opoziční postoj k divadlu.)

Divadelní prvky ve vizuální performanci budu demonstrovat na příkladu tří současných českých performerů. Jakkoli jsou v českém prostředí scény vizuální performance a divadla oddělené, Jiří Surůvka je jako jeden mála znám i v divadelním prostředí (byl například zařazen do sborníku *Alternativní divadlo*).²⁴³ Jako příklad přístupů mladší generace jsem zvolila Kateřinu Olivovou, která pracuje s extravagantními oděvy a předměty, a Darinu Alster, jež v rituálních performancích ztělesňuje různé polohy archetypálního žensství. Všichni tři působí zároveň jako umělečtí pedagogové (Olivová a Alster v Praze, Surůvka v Ostravě).

Metodologie této kapitoly je odlišná od divadelní části. Je to z toho důvodu, že se jedná o individuální umělce, výrazné osobnosti, kolem kterých se s trochou nadhledu tvoří až cosi jako umělecký kult osobnosti. Nejedná se o náhodu: reálná osobnost a různé polohy vlastní identity jsou společným prvkem v tvorbě těchto tří umělců. Na rozdíl od předchozí kapitoly, kde jsem zkoumala konkrétní inscenace, se v této části více zaměřuji na témata, motivy a prostředky využívané v tvorbě jednotlivých umělců. Interpretovat jejich performance bez znalosti ideového kontextu jejich tvorby či uměleckého profilu je nefunkční, zatímco u divadelních představení analýza ob stojí i bez tohoto kontextu. Zvolenou metodologií naznačuji i cestu, jak je možné o performanci psát.

Cílem této kapitoly není obsáhnout veškerou tvorbu každého z daných umělců, ale na vybraných příkladech ukázat principy, na nichž jsou jejich performance postaveny. Všechny tři performery spojuje různě odstínované uchopení následujících témat:

²⁴³ Jan DVORÁK, *Alternativní divadlo: slovník českého alternativního divadla*, Praha: Pražská scéna 2000.

hraní/konání v poloze vlastní identita versus identita předstíraná, používání oděvů a předmětů divadelním a nedivadelním způsobem, využívání vlastního těla jako uměleckého materiálu a v neposlední řadě také určitá zkušenost s divadlem, díky níž si na tento umělecký žánr utvořili názor v přímé konfrontaci s ním.

Kateřina Olivová

Kateřina Olivová (1984) na sebe upozornila coby finalistka Ceny Jindřicha Chalupického v roce 2018. Je osobností, jejíž vizáž, životním styl a názory jsou nedílnou součástí její umělecké práce. Hranice mimouměleckého (osobního) a uměleckého jsou v jejím případě záměrně nejasné. Ona sama i její performance vyvolávají silné emoce, což je důležitou strategií její performanční práce. Z pozice feminismu reflektuje kolektivní traumata žen, nespokojenost a mindráky z nedostatečně dokonalého těla.

Z této perspektivy je pak určitým typem hrdinky, jak naznačuje ve svém textu teoretička Tereza Záchová: „Jako jedna z mála je se svým tělem vyrovnaná. Neřeší, kde jí vykoukne měkký polštář nebo co bude kde přebývat. Svě tělo bere jako hlavní vizuální nástroj, jako umělecký projekt, ale také jako osobní zónu. [...] Mnozí mohou být v šoku z obscénnosti, [...] Olivová ale cíleně pracuje s lehkostí a radostí, sebeironií, pocitem studu, a především pak tělesností a sexualitou. Umělkyně tak konfrontuje diváky se svou nahotou, která v přihlížejících otevírá otázky o přirozenosti lidského druhu – lidského těla, reprodukčního vývoje, diktované ženské krásy a obnažené tělesnosti ve veřejném prostoru.“²⁴⁴ Olivová vychází a těží z vlastní tělesné danosti, která evokuje Věstonickou venuši, tedy podobu mateřského aspektu ženského kultu, která je zejména v posledním století považována za cosi nezdravého a ohyzdného. Stačí, aby se Olivová svlékla, a ihned se aktivuje popsaná kontradikce. Protože se vymyká současnému ideálu krásy, není její nahota považována za erotickou, ani se jí autorka nedegraduje na sexuální objekt. Díky tomu má široké pole působnosti a může se svým tělem skutečně nakládat, jakkoli chce, jeho samotná bytnost ve spojení s nenuceným přístupem Olivové se stává uměleckým dílem.

Nevzbuzuje-li mainstreamový erotický zájem mužů, budí naopak o to větší zájem žen: vytváří prostředí vstřícné solidarity, jako například při workshopu Břicho,²⁴⁵ kdy

²⁴⁴ Tereza ZÁCHOVÁ, „Kateřina Olivová“, <http://www.artcasopis.cz/clanky/katerina-olivova> (cit. 22. 8. 2019).

²⁴⁵ Sobota 8. 12. 2018, 13.00–18.00. „Břicho - Tělesný workshop pro ženy s Kateřinou Olivovou. Prožitkový workshop o vlastním těle, sebevědomí, (sebe)lásce, práce s tělesností, emocemi, v bezpečném a otevřeném prostředí. Pouze pro ženy. Kapacita 15 osob. Nutné přihlášení předem na emailové adrese

ženám umožnila sdílet frustrace z této části jejich těla. Taková strategie vyvolává velmi otevřenou odezvu i mimo umělecký svět a působí jako záplata na tabuizovaný problém.

Olivová mísí Věstonickou venuši s popkulturou, miluje barvy, třpytky a kočičí ouška, čímž její sdělení získává lehkost a příchut' zábavy. Má v sobě něco z věčného dítěte: nekonečnou hravost. Tu většinou v průběhu života ztratíme, na své „vnitřní dítě“ zapomeneme. Olivová je inspirativním příkladem toho, že je možné hrát si i v dospělosti.

Protože umělkyně zpracovává specificky ženskou zkušenost, zcela přirozeně do své tvorby implementovala mateřství. Aktivita jako *Kojící guerilla* nebo *Mothers Artlovers* (společně mj. s Darinou Alster) se pak jeví jako logické rozvinutí tématu prvotního mateřského symbolu, který svou vizáží ztělesňuje. Znovu a znovu jej v různých podobách (i těch méně společensky přijatelných) vynáší na světlo a skrze svou osobnost a své tělo vyzývá každého jednotlivce ke konfrontaci s tímto principem. Je pochopitelné, že vyvolává také kritické reakce. Zájemce o vulgární komentáře odkazují například na twitter Radka Bartoníčka,²⁴⁶ novináře pracujícího pro *Hospodářské noviny*, který mediálně zpracoval vstup z akce *Kojící guerilly*.

Pro performerku je typické používání extravagantních oděvů a předmětů, které však nejsou kostýmem v tradičním slova smyslu: obléká se totiž tímto způsobem i v soukromém životě. Olivová nejen že vědomě pracuje se sebestylizací, ale také ji vědomě shazuje, dělá si z ní legraci. Sebestylizaci bere jako dětskou hru, v níž je svou vlastní hračkou, princeznou či panenkou, kterou obléká do čehokoli, co ji právě napadne bez toho, aby se ohlížela na společenská pravidla, na to, co se právě nosí nebo co by vzhledem k její postavě bylo „vhodné“ nosit. Autorka do české víceméně vážné performanční scény vnáší lehkost, trapnost, nebere se vážně, nebojí se ani spektakulárnosti či teatrality. O způsobu tvorby svých performancí Olivová říká: „Nikdy se nedá předvídat, co se stane, skoro vždy improvizuju a někdy ani sama nevím, jak akce skončí. Stane se, že samu sebe překvapím a že to skončí úplně jinak, než jsem si představovala.“²⁴⁷ „To je rozdíl mezi performance a herectvím. Zatímco herec je vždy v nějaké roli, já jsem sama za sebe. I když jsem oblečená za jednorožce nebo ve zlatém kostýmu, pořád jsem to já.“²⁴⁸

info@sjch.cz. Zdarma.“, <https://www.facebook.com/events/1152298768261462/> (cit. 22. 8. 2019).

²⁴⁶ Viz https://twitter.com/R_Bartonicek/status/1117762376680579073 (cit. 23. 8. 2019).

²⁴⁷ Klára PELOUŠKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ, „Kateřina Olivová: Tělo je pro mě nevyčerpatelné téma“, <https://artalk.cz/2018/09/26/telo-je-pro-me-nevyčerpatelne-tema/> (cit. 22. 8. 2019).

²⁴⁸ „Ráda pracuji s trapností. Šokovat se ale nesnažím, říká Kateřina Olivová nominovaná na cenu

Záchová se domnívá, že za používáním bláznivých kostýmů stojí narcismus: „Narcismus, který Kateřina ráda tematizuje, se odráží i v dalších převlecích – leoparda, jednorožce, motýla, víly, princezny nebo šelmy. Tento pestrobarevný kostýmní šatník vytváří jedinečný životní performativní styl umělkyně a zároveň určité role, které reagují na kontext místa i diváků.“²⁴⁹ Dle mého názoru se nejedná o role, ale spíše o části její identity. Pokud má na sobě motýlí křídla, nehraje toto zvíře, je to stále stejná Kateřina Olivová, která má na sobě něco opravdu podivného. Tím, co nosí, zrcadlí svůj vnitřní svět. Je to svět, ve kterém je vše možné, svět snů, svět vnitřního dítěte. Zde je dobře vidět, jak se pojetí „kostýmu“ u Olivové liší od toho divadelního. Nevychází z potřeby hrát roli někoho jiného, ale je expandovanou uměleckou identitou a extravagantním životním stylem v jednom.

Při osobních rozhovorech o praktickém pozadí svých performancí hovořila následovně: „Své performance neumím připravovat dlouho dopředu, většinou vymýšlím akci po cestě, vycházím ze svého aktuálního stavu, z témat, kterými se zabývám, ze současných zkušeností, emocí, otázek a problémů. Ráda pracuji s konkrétním prostorem, s lidmi a rekvizitami, které pochází z místa performance. Většinou úplně přesně nevím, jak dlouho bude akce probíhat a jak bude končit. Zkousím si občas kostým, případně funkčnost rekvizit, velmi výjimečně části performance (třeba jestli mě Lojza²⁵⁰ unese na koni nebo ne). Rekvizity často potkávám v hračkářství a sexshopech a někdy je používám opakovaně, někdy si je nachystám a pak je nepoužiju, občas jsou to obyčejné věci a občas je prostě najdu na místě, výjimečně jsou pro mě nenahraditelné a nezbytné pro akci.“²⁵¹ Během krátkého angažmá v divadle Na Provázku²⁵² umělkyně traumaticky prožívala zkoušky, vadilo jí neustálé opakování téhož, nutnost naplňovat formu, které nerozuměla a která přicházela zvenčí, a malá možnost vlastního vkladu nebo obměny nazkoušeného. Náročná pro ni byla práce s emocemi, které na jevišti byly „jako doopravdy“, ale chvíli poté se na ně zapomnělo. Ve své performanční praxi na něco takového není zvyklá, emoce prožívá skutečně, nic nepředstírá.²⁵³

Z výše uvedeného je zřejmé, že způsob používání oděvů a předmětů, stejně jako

Jindřicha Chalupického“, https://zvut.cz/lide/lide-f38102/rada-pracuji-s-trapnosti-sokovat-se-ale-nesnazim-rika-katerina-olivova-nominovana-na-cenu-jindricha-chalupickeho-d177528?aid_redir=1 (cit. 22. 8. 2019).

²⁴⁹ ZÁCHOVÁ, „Kateřina Olivová“ (cit. 22. 8. 2019).

²⁵⁰ Alois Stratil, partner Kateřiny Olivové.

²⁵¹ Rozhovor s Kateřinou Olivovou, 12. 8. 2019.

²⁵² Jednalo se o inscenaci *Na protest: Pokoj lidem dobré vůně*, která se hrála v letech 2017 a 2018.

²⁵³ Rozhovor s Kateřinou Olivovou, 9. 8. 2019.

příprava a realizace celé akce, nejsou v případě Olivové totožné s divadelními postupy. Ona sama se coby duševní a tělesná bytost pojímá jako umělecké dílo a performance se z jejího každodenního života vyděluje v nejasných konturách.

Darina Alster

Darina Alster (1979) ve své tvorbě propojuje náboženství, magii, mysticismus a politický aktivismus. Kromě performancí vytváří také instalace nebo videoart, důsledně pracuje s dokumentací akcí a následnou postprodukcí. Médium performance volí proto, že zásadním vyjadřovacím prostředkem je pro ni vlastní tělo. Zajímá ji ritualismus napříč náboženskými a duchovními směry, její koncepce se vyznačuje postmoderním eklektickým přístupem k duchovním tradicím. To jí umožňuje oprostit se od myšlenkové rigidity a pracovat s těmito bohatými zdroji svobodně a dle aktuální potřeby.

„Moje tvorba se vyznačuje tím, že vždycky pracuju nějakým způsobem s osobním životem,“²⁵⁴ řekla Alster v rozhovoru pro Artyčok. Její tvorba reflektuje nebo je přímo součástí autorčina duševně-duchovního rozvoje. Stejně jako v případě Olivové, i pro Alster je důležitým momentem narození dítěte a přechod do životního módu matky. Svou zkušenost zpracovává skrze archetypální obrazy ženských božstev a symbolické performance, které se váží k těhotenství, porodu a kojení. Zatímco Olivová je v tomto směru přímočařejší, její gesta jsou více jednoznačná a pozice snadněji vysvětlitelná, tvorba Alster se vyznačuje komplikovaností, mnohoznačností a hermetičností. V rámci této kapitoly se zaměřím na příklady performancí, v nichž představuje některý z aspektů Bohyně (Isis, Kálí atd.).

„Myslím, že mým posláním je vnášet právě spiritualitu do současného umění. Inspirovat člověka ke spiritualitě. Dnešní člověk může kombinovat různé prvky z různých tradic a vytvářet tak svoji vlastní mytologii. Může být křesťan, gay a ještě k tomu používat tarot a nemusí se cítit blbě, nebo může mít rád i ostatní náboženství – buddhismus, hinduismus... Snažím se v tvorbě tato témata otevírat, abych je přiváděla zpátky do hry současného světa.“²⁵⁵ Během performancí Alster často zosobňuje některé z ženských božstev a její akce mají formu rituálu. Rituální charakter performancí vyžaduje větší míru přípravy a také má akcentovanější příběhovost, stejně jako má jasnější fáze: začátek,

²⁵⁴ Rozhovor Radima Labudy s Darinou Alster, „Novodobé formy zařikávání reality“, <http://artycok.tv/26557/novodobe-formy-zarikavani-realitymodern-forms-spellbinding-reality> (cit. 24. 8. 2019).

²⁵⁵ Magdaléna ŠIPKOVÁ – Nicolai IVASCHIV, „Rozhovor s Darinou Alster“, Ateliér 2014, č. 13–14, s. 5.

určité vyvrcholení a závěr. „Narativ je pro mě otevřený, není to tak, že bych vyprávěla performancí příběh. Je to spíš jako ve snu, pomocí obrazů, časová posloupnost tam nehraje roli. Performance má svoje fáze podobně jako přírodní proces, někde vrcholí, někde se zklidňuje. I to je podle mě typ narativu. Performance je takový pohyblivý obraz, příběhovitost se do toho dostává, když o akci někdo mluví a popisuje, co se v ní dělo,“²⁵⁶ tvrdí umělkyně. Příběh se tedy v jejím případě během performance vytváří, ale neexistuje před samotnou performancí. „Někdy zkouším, někdy ne. Obzvlášť, když s někým spolupracuju, tak je před akcí potřeba si ujasnit, co budeme přibližně dělat a jak. Důležitá je pro mě otevřenost, možnost se třeba v poslední vteřině rozhodnout, že něco uděláme jinak,“²⁵⁷ doplňuje Alster. Na rozdíl od Olivové věnuje přípravě prostoru a soustředění se na vystoupení mnohem více času a pozornosti.

Jako příklad do detailů připravené performance uvedla Alster akci *Analýza svastiky*.²⁵⁸ Krok za krokem byl pečlivě naplánován, pro účel této performance vyrobila autorka speciální objekt, na kterém byla celá akce postavena. Umělkyně však na akci zpětně ocenila právě to neplánované, a to spontánní zapojení přihlížejících v závěru performance. Průběh performance pro časopis *Tvar* precizně popsal básník Adam Borzič. Dále jej přetiskují ze dvou důvodů: jednak abych ukázala, jak jeden úkon navazoval promyšleně na druhý a jak se díky tomu performance blížila divadlu. Druhým důvodem je, že se jedná o ojedinělou literární dokumentaci performance, která je příspěvkem k tomu, jak je možné o performanci psát.

„Umělkyně v pokročilém těhotenství přinesla před diváky jakýsi objekt mezi krabicí a rakví ve tvaru hákového kříže (samostatnou performancí muselo být jeho převážení v hromadných dopravních prostředcích). ‚Hákáč‘ umístila na stůl a jala se ho rozřezávat, aby z jeho horní poloviny vyňala kosti, které položila na zem. Děj civilně okomentovala, že představují hroživou minulost tohoto symbolu, již je třeba pohřbít. Kosti složila do dalšího hákového kříže a zasypala je pohřební hlínou. Pak nový hákový kříž začala zdobit květinami a opět divákům civilním tónem oznámila, že před časem viděla fotografie z hrobu Mahátmá Gándhího a že ten hrob (to už novou svastiku dozdobila květinami) vypadá přesně takto: jako květinová svastika. Pak se Darina Alster znovu přesunula k zbylé části ‚hákové‘ krabice a odřízla druhou vrchní část a v krabici-

²⁵⁶ Rozhovor s Darinou Alster, AVU, 12. 8. 2019.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Knihex 06, 19. 6. 2016. Performance „Analýza svastiky“ byla součástí programového pásma „Fašismus? ptá se literatura“.

svastice se objevila spousta čajových svíček. Darina Alster pronesla, že je na čase svastiku vrátit nazpět do jejího původního kulturního kontextu a vnímat ji opět jako starobylý mystický symbol indoevropské kultury, ztělesňující magické síly slunce, a na jeho nacistické zneužití se pokusit zapomenout. Poté začala zapalovat svíčky, ale než se dostala ke středu, zapalovač definitivně zhasl. A tu nastala možná nejzajímavější část už tak fascinující performance – diváci začali vlastními silami svastiku zapalovat. Bylo nesmírně působné a dílem i komické vidět, jak se všichni ti antifašisticky naladěni návštěvníci snaží zprovoznit světelnou svastiku a jak se sklánějí nad květinovým i svíčkovým „hákáčem“. Darině Alster se nacistický význam tohoto symbolu – alespoň pro tento večer – skutečně podařilo pohřbít. Svastika se komíhala a chvěla, atmosféra byla pokojná a kapku mystická, a nad svastikou si hrály dvě malé holčičky (jednou z nich byla Sofie, dcera umělkyně). A děti nakonec performanci také ukončily – prostě sfoukly svíčky.“²⁵⁹

V případě performancí, v nichž umělkyně představuje božský ženský princip, se dle jejích slov jedná o vtělení archetypu či zvnitřnění, invokaci. „To, že to funguje, poznám podle toho, že mě překvapuje, co dělám, co se děje. Nic nezkouším, jenom do sebe nechám ten archetyp vstoupit a vypnu svoje ego.“²⁶⁰ Na rozdíl od Olivové, která je sice oblečená jako jednorožec, ale stále jde o Kateřinu Olivovou, u Alster dochází v magickém smyslu ke vtělení vybraného principu nebo spíše o pokus o takovéto vtělení. Jde o zvláštní kategorii, u níž se nedá hovořit o hraní ve smyslu představování postavy dle scénáře, nicméně stejně jako například při posednutí duchem ve vúdú Alster ve svých performancích vykazuje chování archetypu, se kterým pracuje. Ovšem na rozdíl od vúdú, kde je chování jednotlivých loa (duchů, entit, božských postav)²⁶¹ kodifikováno, takže posedlí vědí, jak se mají v rámci tradice chovat, Alster pracuje s božstvy, které takto popsané chování nemají a jejich ztvárnění odvisí od umělecké licence. V její práci se velmi těsně (a vzácně) prolíná magie a umění. Základem je vždy důsledná znalost tématu a také propojení s vlastním spirituálním životem umělkyně. Součástí její práce jsou také mnohdy až monumentální kostýmy, které mohou připomínat zobrazování božstev a démonů v divadle Nó. Zároveň pracuje s objektifikací svého (ženského) těla, při některých performancích se sama stává instalací v prostoru.

²⁵⁹ Adam BORZIČ, „Fašismus? ptá se literatura II“, <https://itvar.cz/fasismus-pta-se-literatura-ii> (cit. 25. 8. 2019).

²⁶⁰ Rozhovor s Darinou Alster, AVU, 12. 8. 2019.

²⁶¹ Viz například Veronika ŠULCOVÁ, *Vúdú: magie a náboženství*, Praha: Vodnář 2013.

I Alster má zkušenost s divadelními projekty: jednalo se o spolupráci s Markétou Vanišovou, divadelní režisérkou soustředěnou na alternativní divadlo s akcentovanou vizuální složkou. První spolupráce se týkala inscenace *Pohřeb sardinky* (2017), kde Darina Alster pro Vanišovou analyzovala magické a symbolické vrstvy literární předlohy od Ferdinanda Arrabala. Druhou zkušeností byl projekt *Kokoška*, v němž umělkyně hrála jednu z hlavních rolí. Předpokládala, že bude moci do hry zasahovat podobně jako v případě *Pohřbu sardinky*, zde se však dostala do role herečky a všechny nápady, které měla, byly postupně zamítány, zkoušení pro nic bylo dle jejích vlastních slov frustrující:²⁶² „Jsem špatná modelka a špatná herečka. Nechtěla jsem dělat spoustu věcí. Oni to vnímali jako manýry hvězdy, bylo to ale jinak. Nechtěla jsem třeba hrát, že mě někdo znásilnil a pláču, to by pro mě znamenalo obrovskou emoční zátěž, vlastně něco jako terapii. Neumím to zahrát ‚jako‘, musela bych to skutečně prožít.“²⁶³

Olivová i Alster měly při konfrontaci s divadelním provozem totožné obtíže. Nedokázaly vystoupit z pozice suverénního subjektu a podřídít se pravidlům někoho jiného. Pro obě performerky je zásadně důležité zachovat si svobodnou vůli, možnost rozhodovat o sobě a svém těle a mít možnost kdykoli udělat, co zrovna chtějí. Je pochopitelné, že pro ně divadelní zkoušky byly velmi náročnou výzvou a divadelní provoz něčím, s čím jejich vypjatý individualismus, díky němuž se prosadily ve světě performance, není kompatibilní.

V tvorbě Dariny Alster lze ve srovnání s Kateřinou Olivovou identifikovat více divadelních prvků. Její rituální performance jsou mnohdy detailně připraveny jak v detailech, tak v celkovém vyznění, což vyžaduje také větší míru zkoušení. V invokačních performancích, ve kterých ztělesňuje vybraný archetyp, se dostává na hranu hraní a nehraní a v neposlední řadě v nich používá oděvy divadelním způsobem: tedy jako kostýmy. Nicméně přestože její práce tyto divadelní prvky obsahuje, zůstává zakotvena v performanci. Pokud budeme znaky divadelnosti vnímat jako škálu, je vzhledem k míře jejich zastoupení napříč tvorbou Dariny Alster zřejmé, že performanční prvky převažují. Autorka je tedy příkladem uměleckého přístupu, který v určitých aspektech (někdy vědomě, někdy nevědomě) balancuje na hraně divadla a divadelnosti.

²⁶² Rozhovor s Darinou Alster, AVU, 12. 8. 2019.

²⁶³ Rozhovor s Darinou Alster, AVU, 12. 8. 2019.

Jiří Surůvka

Jiří Surůvka (1961) je zástupcem starší performerské generace. „Musím se přizpůsobit dnešnímu specializovanému světu a pracovat jako filmový režisér. Taky mi připadá, že se umělci často v možnostech stroje utopí a nevidí nic než kruhy na hladině kolem své hlavy. Důležitější je být obeznámen s možnostmi, ale neztrácet celkový pohled na svět a nenechat se pohltit formou, mít na zřeteli stále své poselství a zvolenou metaforu a formu podřídít emocionálnímu účinku díla. Umění není informace o mém světonázoru, ale o rezonanci mých citů na city, emoce a podvědomí někoho jiného, a to je kromě přenosu dat z generace na generaci pomocí knihoven a jiných médií další, dnes podceňovaná hodnota bezpodmínečně nutná k zachování lidstva. A tyto hodnoty přenáší z generace na generaci umění.“²⁶⁴ Surůvka, stejně jako například Darina Alster nebo Kateřina Olivová, klade důraz na osobní prožitek a na emoce, i když to z jeho realizací nemusí být vždy na první pohled znát. S mladšími umělkyněmi sdílí intuitivní a svérázný pohled na svět, na rozdíl od nich se nezaměřuje na sexuální rozměr identity, tělo je pro něj však také důležité. Mohutnost autorova těla je prostředkem mocné (sebe)ironie, kritiky a někdy až výsměchu konzumní kultury, institucím a vlastně čemukoli, co je ve společnosti bráno příliš vážně. Síla Surůvkovy výpovědi je v překroucení reality (nebo jedné z možných realit) a její transponování do blasfemie či inteligentního vtipu, který je přesmyčkou skutečnosti. To je strategie, kterou používá ve své malířské tvorbě (airbrushový diptych *Dvojčata*, která díky knírku a patce vypadají jako potomci Adolfa Hitlera v mladé generaci), objektové tvorbě (socha *Otcovství*, tj. modrý Batman trůnící na gynekologickém křesle s čerstvě narozeným, též celým modrým Batmeňátkem) i v performanci.

„Surůvkovy performance nemají rituální funkci, ale pokračují ve staré tradici militantní ironie. Jsou ostřejší, agresivnější a mají sociálně kritickou a morálně kritickou funkci. [...] Jeho obrazový repertoár přitom ironicky parafrázuje (a ztělesňuje) všechny představitele moci – agresivního militarismu, politiky, státu, národa, umění, popkultury, sexu. Surůvka je moralista, který v sebeironizující póze zdánlivě přijímá situaci a vytáčí společnost tím, že navodí možnost dvojího zhodnocení.“²⁶⁵ Tato slova Jany a Jiřího Ševčíkových jsou platná i dnes, přestože lze říct, že je Surůvkův subverzivní potenciál

²⁶⁴ Pavlína MORGANOVÁ, „Jiří Surůvka /performance by měla být zařazena na olympijské hry“, *FOTOGRAF magazine*, 11/2008, s. 78.

²⁶⁵ Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti J. S.“, *Umělec*, 6-7/1998, s. 2.

léty utlumen a jeho akce jsou ve srovnání s těmi z devadesátých let ukázněnější a sofistikovanější. Pro Surůvku zůstal nejsignifikantnější kostým Batmana, skrze nějž se měnil v superhrdinu obrazně se snažícího spasit svět umění a zároveň tím parodoval pokrytectví a lacinost současné společnosti.“²⁶⁶

Zároveň je platný i postřeh Martina Klimeše, totiž že „Surůvkovo dílo nebylo nikdy jen momentálním politickým apelem, má obecnější platnost. Reaguje na aktuální politické problémy morálky, současným způsobem reflektuje nebezpečí válek, teroru, totality a davové psychózy.“²⁶⁷

Vyrovňávání se s násilím a agresivitou, s potřebou hrdinství a mužskými figurami je dobře rozpoznatelné také v kabaretu *Návrat mistrů zábavy*. Vyskytuje se zde figura popového zpěváka (idola ženských srdcí), vojáka (drsného disciplinovaného muže bojujícího proti nepříteli), Mikuláše či ZZ Popa (jako parodie na Boha), bači (ideál rurálního hospodáře), diktátora/vůdce bez levého oka a těm všem vévodí Batman jako spásitelská popkulturní figura. Ovšem jaký Batman? V kostýmu „z tepláků, starých plavek a přehození na gauč“.²⁶⁸

Hrdina záměrně shozený, směsný, přiznaně levný. Kdo by věřil tomu, že to Surůvka myslí vážně? Překvapivě dost lidí. Když se Surůvka jako Batman objeví v terénu, když třeba veze po ulicích Brna Batmanova modrá vejce na prodej na Zelný trh (Festival Akt II, 1999), je z něj skutečně Batman, tepláky netepláky, výrazná tělesná disproporce vůči originálnímu hrdinovi ustupuje do pozadí. To, co říká Jiří Jůza o Surůvkových obrazech, lze podle mého názoru snadno uplatnit také v přemýšlení o jeho performativní tvorbě: „Ve výtvarné řeči využívá bohatého potenciálu reklamy, četných parafrází, i z dějin umění, symbolů totality, zpracované formou pochopitelnou široké veřejnosti balancující na hraně mediální pokleslosti. [...] Síla Surůvkových obrazů je z velké části důsledkem jejich zhuštěnosti, jak vyjadřují jízlivě satirickou myšlenku tím nejjednodušším a nejpůsobivějším způsobem.“²⁶⁹

V kabaretu *Návrat mistrů zábavy* (1984 – 2007) si dělal legraci z entertainmentu, vědomě se pohyboval na hranici snesitelnosti a kýče. Tento kabaret²⁷⁰ pozvolna vznikal souběžně s produkcí kapely *Vzhůru do dolů* na začátku osmdesátých let, kdy bylo potřeba

²⁶⁶ Tereza ČAPANDOVÁ (ed.), *Situace Ostrava 2017 : 20. 07. – 20. 08. 17, Důl Michal*, Ostravská univerzita 2017. Nečíslováno.

²⁶⁷ Martin KLIMEŠ, „Přes prsa si nevidí na péro“, *Ateliér*, 2013, č. 6, s. 6.

²⁶⁸ Rozhovor s Jiřím Surůvkou, 15. 8. 2019.

²⁶⁹ Jiří JŮZA, *Jiří Surůvka*, Ostrava, 2003, nečíslováno.

²⁷⁰ Následující informace jsou čerpány z osobního rozhovoru s Jiřím Surůvkou, 15. 8. 2019.

scénkami „natáhnout program“. Hlavní inspirací byl Surůvkovi dadaistický Kabaret Voltaire, po jeho vzoru začal coby vášnivý čtenář hledat vhodné texty a spolu s tehdejší kytaristou Jiřím Dvořáčkem je přetvářel, přičemž důležitým kritériem byla vtipnost a absurdita.²⁷¹ Kapela skončila Dvořáčkovou smrtí a pak zůstal už jen kabaret. Zásadní rekvizitou byla opona, „aby diváci poznali, že je konec. Jinak by to totiž nepoznali, scénky neměly pointy. Kostýmy jsme měli ze sekáče, měl jsem kamaráda, který mi odkládal bizarní, neprodejné věci, takže jsme měli třeba řadu mysliveckých tyrolských obleků, vojenskou helmu, německý kabát... Druhá světová válka nám jako generaci byla zprostředkována z druhé ruky skrze komunistickou propagandu a nás bavilo to obracet, dělat si z toho srandu, prolamovat tabu. Nezkoušeli jsme, jednou týdně jsme se scházeli v hospodě u Pavouka, kde jsme se vždycky opili. Na zkoušky jsme se nedokázali sejít, vystupovali jsme vždy naostro. Buď v klubech, nebo na zahájení ilegálních výstav. Měli jsme takový jakoby itinerář, názvy scének a k tomu připsaný minimální text, pokud tam nějaký byl.“²⁷²

Některé scénky opakovali a učili se z chyb, které dělali při předchozích provedeních, také je dle potřeby měnili. Jiné scénky byly z nejrůznějších důvodů provedeny jen jednou. V kabaretu vystupovaly různé osobnosti ostravské scény (Petr Lysáček, Ivo Kaleta, Miroslav Chudej, Hana Puchová, Jaroslav Žila, Petr Hruška, Jan Balabán, Martin Režný, hudebníci Jan Gajdica se skupinou Počítače, Míťa Dostál ad.), výjimkou byl Marek Pražák, který si jako jediný pečlivě připravoval samostatné scénky. Postupem času byl kabaret prokládán čistě performance výstupy Petra Lysáčka a Michala Moučky (to aby ostatní měli víc času se převléct na další scénku). Do kabaretů se později zapojovali také studenti Jiřího Surůvky (na začátku devadesátých let učil na střední umělecké škole a později na Ostravské univerzitě). Šlo víceméně o parodii divadla, společnosti, války, světa, prostě čehokoli.

Další Surůvkovou aktivitou je *Duo Lozinski*²⁷³ (Jiří Surůvka a Petr Lysáček), později *Předkapela Lozinski* (spolu s Janem Holušou nebo Mirkem Chudejem). V osmdesátých letech příležitostně vystupovali buď na vernisážích anebo často také na rockových festivalech, a to proto, aby získali lístky zdarma.²⁷⁴ Některé festivaly dokonce uváděli, a to opět v dadaistickém stylu. „Taky jsme si přibližně dohodli, co budeme dělat,

²⁷¹ Používali ale také texty například Puškinovy nebo svoje vlastní.

²⁷² Rozhovor s Jiřím Surůvkou, 15. 8. 2019.

²⁷³ Duo Lozinsky vzniklo v polovině osmdesátých let, kdy Surůvka studoval pedagogickou fakultu (obor český jazyk a výtvarná výchova) a jeho bratranec Lysáček pražskou Akademii.

²⁷⁴ Rozhovor s Jiřím Surůvkou v jeho ateliéru, 15. 8. 2019.

a pak jsme tomu nechali volný průběh. Potom došlo k rozporu mezi mnou a Lysáčkem, chtěl jsem od scének přejít k performanci, která podle mě měla mít jasné poselství, aby to lidi pochopili, ne jako v kabaretu, kde šlo hlavně o recesi. [...] Při společné performanci na prvním Malamutu²⁷⁵ (1994) jsme vyšli jen z divných předmětů, které jsme si přinesli, do poslední chvíle jsme netušili, co budeme dělat.“²⁷⁶

Od roku 2005 uskupení funguje společně s Františkem Kowolowským pod názvem *František Lozinski o.p.s.*²⁷⁷ Skupina tvoří převážně videoperformance, které jsou pak prezentovány na výstavách. V jejich akcích jde obvykle o určitý symbolický akt (například bičování se před obrazy české moderny nebo prodej vlastního zfalšovaného umění „made in China“ na trzích). Na rozdíl od Kabaretu nebo i raných performancí *Dua Lozinski* je přístup uskupení *František Lozinski o.p.s.* velmi vědomý a koncepčně zaměřený. „Naši činnost jsem vždy bral jako součást výtvarného umění, zákonitosti divadla jsem jako pozorovatel registroval, když jsem pracoval v kulturáku. A dost mě to štvalo. Nelíbilo se mi, že herec musí dělat něco, co se mu nechce, my jsme v Kabaretu dělali vždycky to, co nás bavilo a co nám šlo nejlíp.“²⁷⁸

Surůvkovy aktivity svérázně koketují s divadlem, hranici překračují dle potřeby. Kabaret *Návrat mistrů zábavy* a tvorbu *Dua Lozinski* (*Předkapely Lozinski*) lze označit za divadelní formu, která divadlo paroduje, pozdější *František Lozinski o.p.s.* už divadelní není. I když Surůvkův Batman²⁷⁹ není typická divadelní postava a mnohdy jde hlavně

²⁷⁵ Performance festival Malamut, <https://www.facebook.com/malamutperformancefestival> (cit. 5. 3. 2020).

²⁷⁶ Rozhovor s Jiřím Surůvkou v jeho ateliéru, 15. 8. 2019.

²⁷⁷ „Názvem odkazuje ke společnému předkovi dvou starších členů a symbolické adopci třetího. Druhým pilířem jejich kolektivní identity se stala zkratka obecně prospěšné společnosti. Nikdy sice nebyla právně registrována, jak umělci původně chtěli, ale i tak zůstala trvalou součástí jejich her s rodinnou a firemní identitou.“ (In: Jiří PTÁČEK, „Svatí Františkové“, *Ateliér*, 2014, č. 2., s. 5.)

²⁷⁸ Rozhovor s Jiřím Surůvkou, 15. 8. 2019.

²⁷⁹ Zrod emancipovaného Batmana jako samostatné performance entity popisuje Surůvka následovně: „V roce 1996 jsem potřeboval nové boty na zimu, a tak mě napadlo, že bych si je koupil v rámci performance. V Gotham City je Batman archetypem zachránce, když už v městečku nic nefunguje, tak se zjeví Batman a vše napraví. Lidi jsou ještě z dob komunismu zvyklí, že za ně všechno vyřeší někdo shůry, ať už komunismus, nebo později kapitalismus. Netušili a ještě pořád trochu netuší, že si to musí vyřešit sami. Takže jsem si řekl, že první akci udělám pro sebe, že si koupím boty. Spíchl jsem si obleček, sehnal jsem si Robina (Martin Režný) a modrou Cortinu s nalepenými znaky Batmana a šel jsem nakupovat na náměstí k Baťovi. Ty boty se teda asi za tři měsíce rozpadly, ale každopádně jsem tehdy pod pláštěm Batmana jako prvního zachránil sám sebe. Message v následujících performance pak byla jednoduchá: Batman vám nepomůže, musíte si pomoci sami. Performance spočívaly v náznaku pomoci, která selže, která není účinná, která je k ničemu. Batman je samozřejmě také znakem kapitalismu, který není samospásný.“ (Rozhovor s Jiřím Surůvkou, 15. 8. 2019.)

Jan Balabán Batmana vnímá jako metaforu postavení umělce v dnešní společnosti. „Společnost je tak připodobněna k paďourskému Gotham City, americké období českého Kocourkova, které může před korupcí a spády zločinců zachránit pouze superman a jeho superstroj. ‚Náš‘ superman je však dýchavičný a jeho vůz nestartuje. Surůvkova provokace je na rozdíl od mnoha jiných uvěřitelná také proto, že autor do zobrazení všeobecné absurdity neváhá nasadit ani sám sebe, svůj fyzický zjev a své vlastní

o podivně oblečeného umělce, autor přijímá roli Batmana naruby: bez scénáře, improvizovaně dle vlastních schopností. Batman je na rozdíl od archetypálních postav či božstev, s nimiž pracuje Darina Alster, společensky silně aktivovaný, jeho poslání a rozlišující znaky kodifikované a dobře srozumitelné napříč světem i sociálními skupinami. Umělec mýtus Batmana – zachránce sice podvrací, ale přijímá zároveň všechny jeho významy a jedná, jako by byl Batmanem. V tomto smyslu je jeho performance divadelní, teatrální. Jiné prvky divadelnosti u něj nicméně absentují („performance se nesmí zkoušet ani opakovat, to mě už pak nebaví, udělám si jen takový nákres, zapíšu si nápady a jdu do toho“).²⁸⁰ Svou tvorbou se jednoznačně hlásí k výtvarnému umění, a jak řekl mj. v rozhovoru s Pavlínou Morganovou: „Performance je nejrychlejší výtvarné médium, co se týká přenosu sdělení od umělce na diváka, a nepostrádá zpětnou vazbu. To mi u ostatního výtvarného umění chybělo, reakce byly zprostředkované a opožděné. Je to možnost ověřit si svou schopnost metafor a v mém případě i humoru. Já totiž performance bez jisté zábavnosti a legrace ani nechci dělat. Performance je královna všech umění [...] ve smyslu nejviditelnější disciplíny výtvarného umění, ale také nejpomíjivější, nejhůře konzervovatelné, potenciálně legendární čili manipulovatelné...“²⁸¹

S manipulovatelností souvisí také to, jak těžce se o performanci hovoří a píše, vhodný jazyk a prostředky (resp. metodologie) se zatím stále hledají. Obvykle zůstane pouze fotodokumentace (někdy video dokumentace), z níž bez znalosti prostředí a atmosféry, ve které byla performance provedena, lze těžko správně interpretovat povahu akce. Bylo by namísto ve výtvarných periodikách nereferovat jen o výstavách či celých festivalech, ale reportážně či formou recenzí se věnovat jednotlivým performancím.

Shrnutí

Vizuální performery jsem charakterizovala jako umělce se silným osobním a uměleckým nábojem, u nichž není tolik důležitá konkrétní performance jako spíše vhléd do principů a témat jejich tvorby. To je odlišné od analýzy vybraných divadelních představení. Danou metodologii jsem nezvolila náhodou: takto v praxi odlišné je psaní (a přemýšlení) o performanci a o divadle.

nedokonalosti a slabosti. Stává se tak solidární s tím, co kritizuje, a vytváří kolem sebe panoptikální svět, v němž zlé a nebezpečné společenské tendence jsou zesměšňovány. Tak dosahuje jejich demystifikace a následné katarze.“ (In: Jan BALABÁN, „Surůvka v Domě umění“, *Ateliér*, 2003, č. 10., s. 1.)

²⁸⁰ Rozhovor s Jiřím Surůvkou, 15. 8. 2019.

²⁸¹ MORGANOVÁ, „Jiří Surůvka/performance by měla být zařazena na olympijské hry“, s. 79.

Hofová je v tomto srovnání výraznou herečkou, která se angažuje mj. v nezávislých projektech, avšak zůstává v pozici herečky, byť ve větší či menší míře může do podoby inscenace zasahovat. Poislová jakožto zástupce důsledně mezižánrového přístupu stojí v posledních letech (snad po vzoru módní návrhářky) v pozadí a celou událost spíše organicky vytváří a realizuje skrze ostatní. Čechová je v tanečním a alternativním divadelním prostředí pojmem, a to hlavně díky důslednému experimentování s formou (díky kterému se dostala až k performanci) a dokonale zvládnuté technice. Její umělecké působení a portfolio jsou však odlišné od způsobu práce, jaký mívají performeré vycházející z konceptuálního výtvarného umění.

Umělci vycházející z divadelního prostředí jsou zvyklí být součástí týmu a důsledně oddělovat osobní a umělecký život. U vizuálních performerů se projevuje silný individualismus, spojený někdy s určitou formou kultu osobnosti, hranice osobního života a umění se u nich stírá (někdy v jejich prospěch, jindy naopak). Jejich pozice je méně formální, méně jasná. Tato tendence však ustupuje spolu se současným světovým trendem institucionalizace performance, který k nám nicméně (stejně jako do většiny zemí bývalého komunistického bloku) dosud nedorazil.

Divadelnost ve zkratce odvozují zejména od využití hraní (herectví) či jiných forem iluze v uměleckém projevu, které jsou fixovány zkoušením a opakováním. Současně jsem si vědoma toho, že divadelní tendence včetně tanečních forem v současném výtvarném umění v celé jeho šíři silně rezonují. Vizuální performance je jako svébytný žánr charakterizována konáním (nikoli hraním), nepoužívá předmětnou, místní či jinou iluzi (a pokud ano, tak pouze v okrajové míře), není zkoušena dle scénáře ani není jako divadelní inscenace určena k opakování. Z výše uvedeného také vyplývá, že má blíže ke každodennímu životu a ve zvýšené míře se v ní projevuje tzv. fragmentární autenticita. Od běžného života ji odlišuje *neutilitárnost* konání a také vazba ke konceptuálnímu výtvarnému umění.

7. Závěr

V předkládané práci jsem poukázala na rozdíly mezi vizuální performancí a divadlem. Na počátku svého výzkumu jsem přečetla množství literatury obou oborů a zjistila, že definovat performanci a divadlo je velmi obtížné a nalézt mezi nimi rozdíly bude nelehký úkol. O to se v náznaku pokusilo několik teatrologů, nicméně pouze s minimálním povědomím o vizuální performanci. Na studii, která by se tématem zabývala komplexně, jsem nenarazila. V dostupné literatuře jsem tedy hledala argumentační zlomky a předpokládala jsem, že postupně najdu spojitosti, které mě dovedou k jednotlicímu principu, který umožní performanci a divadlo v praxi snadno rozlišit.

Umění performance je historicky svázáno s konceptuálním výtvarným uměním, přičemž expandovalo směrem k dalším uměleckým oborům. V šedesátých letech byla performance vnímána jako mezižánr, v němž docházelo k průnikům mezi různými uměleckými obory. Používal se výraz performance art, který sloužil jako souhrnný pojem pro nejrůznější živé umělecké akce. V současné době, kdy už performance art dávno není okrajovým žánrem, je však tato koncepce neudržitelná, a proto po delší úvaze používám v souladu s Claire Bishopovou termín vizuální performance, který se mi přes jisté výhrady jeví jako nejvhodnější.

Proč zdůrazňuji důležitost vymezení slova performance a jeho významu? V českém prostředí (a totéž platí dle mého výzkumu víceméně pro všechna prostředí, která nejsou anglofonní) je výraz performance používán poměrně široce a mnohdy nejasně či nepřesně. Slovo performance v anglickém jazyce znamená jakýkoli akt, čin, výkon nebo vystoupení, a to jak v uměleckém, tak neuměleckém smyslu. Je možné hovořit o performanci automobilu ve smyslu výkonu, přednáška na vysoké škole je performancí také. Použití slova performance ve filozofii a sociologii ponechávám v této práci stranou a soustředím se čistě na uměleckém prostředí. V něm jsou výrazem performance označovány různé druhy uměleckých aktivit, jejichž společným rysem je živé vystoupení. Dle mého názoru je možné aplikovat následující spektrum dle jednotlivých uměleckých druhů. Tedy například autorské čtení lze pro účely této úvahy nazvat literární performancí, koncert by dle stejného klíče byl hudební performancí, divadlo potom divadelní performancí (jakkoli je takové označení v praxi nadbytečné) a performanci v kontextu výtvarného umění vizuální performancí. (Koncert a divadlo jsou vždy z podstaty věci performativní, akční, zatímco literatura a výtvarné umění nikoli.) Klíčový je v mém pojetí důraz na společný performativní základ živých vystoupení

různých uměleckých druhů, avšak tento performanční základ odlišuji od divadla, které je jen jednou z variant tohoto společného základu.

Obor performance studies je silně propojen s divadlem, teoretikové vycházejí obvykle z antropologie, sociologie nebo přímo z divadelních studií, avšak nenarazila jsem na přístup, který by operoval s hlediskem dějin umění. Jakkoli mohou být některé přístupy performance studies, v nichž je možné jako performanci interpretovat víceméně jakoukoli lidskou činnost, aplikovatelné i na vizuální performanci, ta je v kontextu performance studies kvůli divadelnímu paradigmatu často směřována s divadlem avantgardním či alternativním, a tak je tento potenciál dosud nevyužit. Performance studies rozlišuje kulturní nebo sociální performance (tedy neumělecké) a pak pouze performanci v divadelním smyslu. Zcela opomíná odlišné kvality hudebních a literárních performancí.

V českém divadelním prostředí je jako performance označováno netradiční divadlo, divadlo „alternativní“ či autorské. Slovo performance je signálem pro diváka, že má očekávat „něco jiného“ než to, co bychom mohli nedokonale nazvat tradičním divadlem (představa tradičního divadla se pojí s činohrou). Hovořit o divadle alternativním (jakkoli má toto pojmenování své odpůrce) jako o performativním je však terminologicky nešťastné, protože, jak jsem vysvětlila výše, performativní je z principu každé divadlo. Stejně jako je performativní každý koncert, každý mluvený výstup, každá demonstrace. Všechny performance mají společné to, že jsou živými akcemi v prostoru a čase.

Jakkoli je definice divadla jako uměleckého druhu problematická, existuje vcelku jasné všeobecné povědomí, jak vypadá „tradiční“, „typické“ nebo prostě konvenční divadlo. V případě performance spojené s výtvarným uměním ale takového všeobecného povědomí neexistuje. Dokonce i mentorka oboru RoseLee Goldbergová se brání performanci definovat. Dosud jsou k dispozici spíše jen publikace dokumentující historii umění performance, velmi málo toho bylo napsáno o teorii žánru, což má za následek mnoho nejasností ohledně toho, co performance vlastně je, a s tím související potíže s její evaluací. Není-li jasné, jaké znaky jsou pro žánr typické, jsou k dispozici jen velmi omezené možnosti, jak o performanci psát a hodnotit ji.

Když pomínu rozdíly historické a institucionální, dospěla jsem k závěru, že klíčovým rozdílem, který je k rozlišení performance a divadla možné snadno použít in situ, je *iluzivnost*. Předstírání je dle teorie Michaela Kirbyho základním předpokladem herectví a herectví považuji za fundamentální znak divadla, za něco, co jej odlišuje od ostatních uměleckých performancí. Je možné identifikovat různé úrovně iluze a každá

z nich zároveň funguje jako škála. Dle mého názoru zde platí přímá úměrnost: čím více se staví na iluzi, tím blíže má performance k divadlu. Zjednodušeně řečeno, iluze může být 1) iluzí identity, kdy umělec předstírá, že je někým nebo něčím jiným (osobou, předmětem, přírodním elementem apod.), než čím ve skutečnosti je, 2) iluzí emoční (předstírání pocitů, citů, emočního prožívání), 3) iluzí předmětnou (např. kus dřeva se stává stolem nebo princeznou) nebo 4) iluzí prostředí, kdy se roztažená deka v interiéru stává pláží atd. U oděvů a předmětů je důležité rozlišit, zda umělec nosí kostým a předstírá, že je někým jiným, anebo si excentrickému oděvu navzdory ponechává vlastní identitu (případně zda je oblečení součástí jeho identity). Iluzivnost je spojena se zkoušením a opakováním. Opět platí, že čím více je akce připravena (ať už v detailech či v celkovém vyznění), tím více se blíží divadlu. Každé zkoušení, které má za úkol fixovat umělecký tvar směrem k opakovatelnosti, odkazuje ke scénickým uměním (performing arts), tedy i k divadlu.

Pro scénická umění či performing arts, kam patří i divadlo, je kromě zkoušení typická oborová profesionalita, pro vizuální performanci naopak *deskilling* (chybějící dovednosti v oblasti scénických umění). Herci procházejí specifickým tréninkem, který jim dává schopnost hereckého projevu, a to jak hlasového, tak pohybového. Performeři mohou mít výtvarné či jakékoli jiné vzdělání, které nicméně není pro realizaci performance nezbytné. Pro performanci je případný herecký um překážkou, protože cílem není hrát, ale *konat*.

Lze říci, že vizuální performance je formou lidského konání v uměleckém kontextu, divadlo obecně lidské konání (nebo projevy zvířecí, živlové atd.) napodobuje. Stejně jako pro každodenní lidské konání je pro performanci typická tzv. *fragmentární autenticita*, která se objevuje v případech, kdy člověk jedná bez předchozího scénáře, mimo rutinu a konfrontuje se s nečekanými okolnostmi. Fragmentární autenticita vychází z míry ne/připravenosti akce, opět v přímé úměrnosti.

Dalším rozdílem mezi oběma žánry je role a pozice diváka. Divadlo by bez diváka nemohlo existovat. Cílové působení na diváka je součástí autorsko-režisérského záměru a je dopředu důkladně promyšleno. U performance není divák nutně potřebný, performer dále umělecky pracuje se záznamem, který performanci v mnoha případech spoluutváří. Skrze foto či video záznam je pak dílo prezentováno na výstavách.

Díky tomu, že performance je *neiluzivní konání s omezenou přípravou*, je mnohem komplikovanější provádět ji ve více lidech. Performer obvykle pracuje jako *individuální umělec*, zatímco divadlo je kolektivní dílo. Skupinová delegovaná

performance, v poslední době velmi oblíbená, je hraničním útvarem mezi vizuální performancí a divadlem, záleží na míře toho, nakolik autor režisérsky zasahuje do průběhu akce, nakolik je akce zkoušená. Vizuální performance není určena pro kontinuální sledování, divák volně přichází a zase odchází, podobně, jako se chová divák v galerii.

Všechny performance, ať už neumělecké či umělecké, mají dle mého názoru *rituální aspekt*. Rituál, stejně jako vizuální performance, je možné charakterizovat jako neutilitární, ba přímo ne-smyslné konání, které má vnitřní význam v transformaci aktérů i přihlížejících. S tím souvisí fenomén pomalého, zkráceného času, který umožňuje ponor do sebe a vykročení z každodennosti. Jakkoli jsou projevy vizuální performance rozmanité, je možné je s trochou nadsázky vnímat jako eklektickou formu rituálu, ať už se jedná o ritualismus akcentovaný, či více skrytý v civilnosti provedení akce.

Odlišit vizuální performance od divadla je poměrně obtížné, protože popsané rozdíly (v přístupu, přípravě, školenosti apod.) nejsou obvykle na první pohled viditelné. Pro komplexní uchopení celé tematiky je důležité mít na zřeteli všechny jednotlivosti, pro rychlé rozlišení se dle mého názoru stačí držet iluzivnosti. Míru iluzivnosti totiž na první pohled identifikovat lze, stejně jako lze odlišit herectví (spojené se školeným hlasovým či tělesným projevem) od konání, které se blíží módu každodennosti. Iluzivnost je také klíčem, kdy se dá o performance hovořit jako o teatralizované.

Ve světle toho, co bylo vysloveno, navrhuji charakterizovat a posuzovat vizuální performance jako *lidské konání v uměleckém kontextu*, jako *konání neutilitární a neiluzivní*. Současně je třeba přihlédnout k institucionálním a historickým souvislostem, zejména ke kontextu konceptuálního výtvarného umění. Je tedy možné říct, že vizuální performance je neiluzivní a neutilitární lidské konání realizované v kontextu konceptuálního umění. Taková typologická zkratka může pomoci v orientaci teoretikům, kritikům, organizátorům kulturních akcí a v neposlední řadě samotným umělcům, ať už se věnují jakémukoli žánru.

Je zřejmé, že performanční a divadelní umělci vycházejí z jiných kontextů ideových, praktických, historických i institucionálních. Oba žánry mají ve světě umění své nezastupitelné místo. Divadlo umožňuje divákům přenést se do jiných světů, nechat se unášet známými i neznámými příběhy, vytříbeným hlasovým a pohybovým projevem herců, mnohdy také skvělou výpravou, světly či kostýmy. Performance nabízí více konceptuální zážitek, je nepředvídatelnější a složitěji čitelná. Ať už je kontemplativní,

civilní, extravagantní či rituální, uplatňuje se v ní ve zvýšené míře fragmentární autenticita, která je typická pro každodenní život.

Zároveň netvrdím, že vše, co bylo o rozdílech mezi žánry v této práci vyřčeno, platí absolutně. Performanci a divadlo pojmám jako *obory otevřené*, nikoli fixně definované. Je možné hovořit o performančních prvcích v divadle a divadelních prvcích v performanci; proto navrhuji *aplikovat iluzivnost jako škálu*. Přirozeně se najdou projekty, které oscilují na hraně. Žánrové hranice jsou vždy rozostřené a právě to umožňuje další umělecký vývoj. Na druhou stranu, vývoj podporuje také snaha jevy pojmenovat, uchopit je. Věřím, že předložená práce otevře tolik potřebnou diskuzi a hlavně podnítl další bádání na tomto poli.

8. Seznam literatury

Publikace (výběr)

Marie ADAMOVÁ, *Terra histrionis: Zkoumání hereckého umění*, diplomová práce, Praha: Akademie múzických umění 2016, s. 19.

Darina ALSTER, *Kolektivní tělo*, Brno: FaVU VUT a Galerie Ferdinanda Baumanna 2021.

Arnold ARONSON, *Americké avantgardní divadlo*, Praha: Akademie múzických umění 2011.

Antonin ARTAUD, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann a synové 1994.

Philip AUSLANDER (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. 2*. London: Routledge 2003.

Georges BATAILLE, *Erotismus*, Praha: Herrmann a synové 2001.

Eugenio BARBA – Nicola SAVARESE (ed.), *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*, Praha, Divadelní ústav 2000.

Fiona BOWIE, *Antropologie náboženství*, Praha: Portál 2008.

Oscar G. BROCKETT, *Dějiny divadla*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999.

Marvin CARLSON, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge 2018.

Václav CÍLEK – Radoslava SCHMELZOVÁ (ed.), *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*, Praha: Akademie múzických umění 2010.

Jan CÍSAŘ, *Člověk v situaci*, Praha: ISV 2000.

Jan CÍSAŘ, *Teorie loutkového herectví*, Praha: SPN 1985.

Cosmin COSTINAS (ed.) – Ana JANEVSKI (ed), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, Berlin: Sternberg Press 2015.

Jan DVOŘÁK, *Alternativní divadlo: slovník českého alternativního divadla*, Praha: Pražská scéna 2000.

Thomas Hylland ERIKSEN, *Tyranie okamžiku: rychlý a pomalý čas v informačním věku*, Brno: Doplněk 2005.

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

Erika FISCHER-LICHTE – Minou ARJOMAND – Ramona MOSSE, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London; New York: Routledge 2014.

Július GAJDOŠ, *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*, Praha: KANT 2010.

Adrian GEORGE (ed). *Art, lies and videotape: exposing performance*. London: Tate Publishing 2003.

Erving GOFFMAN, *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999.

RoseLee GOLDBERG, *Performance Art: From Futurism to the Present*, třetí vydání, New York: Thames & Hudson 2001.

RoseLee GOLDBERG, *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*, London: Thames & Hudson 2018.

Andrea HANÁČKOVÁ, *Světové divadlo druhé poloviny 20. století: druhá divadelní*

reforma: studijní text pro kombinované studium, Olomouc: Univerzita Palackého 2013.

Vladimír HAVLÍK (ed.), *Akce a reakce: performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*, Olomouc: Univerzita Palackého 2015.

Adrian HEATHFIELD (ed). *Live: art and performance*. London: Tate Publishing 2004.

Marek HLAVICA, *Performanční studia*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2008.

Caroline HUMPREY – James LAIDLAW, *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship (Oxford Studies in Social and Cultural Anthropology)*, Oxford: Clarendon Press 1994.

Wolfgang ISER, *Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum 2009.

Alejandro JODOROWSKY, *Psychomagie: nástin panické terapie*, Praha: Malvern 2005.

Aleksandra JOVIĆEVIĆ – Ana VUJANOVIĆ, *Úvod do performativních štúdií*, Bratislava: Divadelný ústav 2012.

Baz KERSHAW – Helen NICHOLSON, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

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

Pavčina MORGANOVÁ, *Akční umění*, Olomouc: Votobia 1999.

Vít NEZNAL, *Co je to divadlo? („Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*, dizertační práce, Praha: DAMU 2017.

Vít NEZNAL, *Medialita divadla*, Praha: Nakladatelství AMU 2020.

Ivo OSOLSOBĚ, *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*, Praha: Akademie múzických umění 2007.

Patrice PAVIS, *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, Praha: Divadelní ústav 2003.

Jana PÍSAŘÍKOVÁ, *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem*, dizertační práce, Brno: FaVU VUT 2016.

Jan ROUBAL – Josef KOVALČUK (ed.) – Jan MOTAL (ed.), *Divadlo jako neodhozený žebřík: texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2015.

Jan ROUBAL (ed.), *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*, Praha: Divadelní ústav 2005.

Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge 2002.

Richard SCHECHNER, *Performance Theory. Rev. and Expanded Ed.* London: Routledge 2003.

Ondřej SLÁDEK (ed.), *Performance – performativita*, Praha: Ústav pro českou literaturu 2010.

Gertrude STEIN, *Lectures in America*. London: Virago 1988.

Diana TAYLOR, *Performance*, Druham: Duke University Press Books 2016.

Andrea VATULÍKOVÁ, *Performance art jako hraniční forma uměleckého projevu*, dizertační práce, Brno: VUT 2018.

Miroslav VOJTĚCHOVSKÝ – Jaroslav VOSTRÝ, *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha: KANT pro AMU 2008.

Catherine WOOD, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2018.

Martin ZET, *Performance pro sebe*, Brno: Galerie ESKORT 2006.

Marie Zdeňková – Petr PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, Praha: Libri 2004.

Studie a články

Claire BISHOP, „Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention“, *TDR: The Drama Review*, 62(2), s. 22–42.

Jaroslav ETLÍK, „Činohra“, *Divadelní revue*, 1, 2001, č. 1, s. 61–62.

Jaroslav ETLÍK, „Divadlo jako zakoušení“, *Divadelní revue*, 10, 1999, č. 1, s. 5.

Vladimír HULEC, „Performance art očima divadla“, *A. K. T. – 2* (katalog výstavy), Brno: Galerie mladých U dobrého pastýře 1998, s. 10–14.

Jerzy GROTOWSKI, „Performer“, *Javisko*, 1991, č. 11, s. 547–550.

Allan KAPROW, „The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!“, *Artforum* IV, 1966, č. 7, s. 36–39.

Richard KOSTELANETZ, „Divadlo zmiešaných médií [The Theatre of Mixed-Means]“, *Avalanches 1990-1995*, Bratislava: SNEH 1995, s. 192-215.

Pavčina MORGANOVÁ, „Problematika pojmů v českém akčním umění“, *Opuscula Historiae Artium*, 2011, č. 60, s. 30–40.

Jan ROUBAL, „O podstatě divadla a teatrality“, *Divadelní revue*, 3, 1999, s. 3–16.

Zora RUSINOVÁ, „Interpretačné a kontextuálne aspekty umenia akcie“, *Umenie akcie*

1965-1989, Bratislava: SNG 2001, s. 9.

Lara SHALSON, „On the Endurance of Theatre in Live Art“, *Contemporary Theatre Review*, Routledge, 22/1, 2012, s. 106–119.

Fritz STAAL, „The Meaninglessness of Ritual“, *Numen*, 26(1), s. 2–22.

Online zdroje

Gregory BATTCOCK (ed.) - Robert NICKAS (ed.), „The Art of Performance: A Critical Anthology“, New York: E. P. Dutton, 1984, s. 64,
https://monoskop.org/File:Battcock_Nickas_eds_The_Art_of_Performance_A_Critical_Anthology_1984.pdf (cit. 18. 1. 2020).

Claire BISHOP, „Delegated Performance: Outsourcing Authenticity“, CUNY Academic Works 2012,
https://monoskop.org/images/f/f3/Bishop_Claire_2012_Delegated_Performance_Outsoourcing_Authenticity.pdf (cit. 31. 3. 2021).

„Co všechno je dnes divadlo? Kulatý stůl divadelních novin“, <https://www.divadelni-noviny.cz/co-vsechno-se-dnes-povazuje-za-divadlo-kulaty-stul-divadelnich-novin> (cit. 11. 7. 2019).

Irene EYNAT-CONFINO, „Performance Space and Designed Authenticity: From a Non Sequitur to a Real Make-Believe?“ *Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance*, Vol. 1, No. 1, 2015, <https://taj.tau.ac.il/index.php/back-issues/v3i1-2015/performance-space> (cit. 23. 6. 2021).

Dick HIGGINS, „Intermedia. Dick Higgins with an Apendix by Hannah Higgins“, <https://muse.jhu.edu/article/19618/pdf> (cit. 17. 1. 2020).

Hanna HESEMANS, „Why we should not try to understand performance art“, studie, University College Maastricht 2017,

[https://www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art_-
_About_the_ritualistic_aspects_of_performance_art_meaninglessness_and_rules](https://www.academia.edu/33662364/Why_we_should_not_try_to_understand_performance_art_-_About_the_ritualistic_aspects_of_performance_art_meaninglessness_and_rules)
(cit. 13. 11. 2019).

Renée C. HOOGLAND, „The Affective Turn and Visual Literacy“, in: Elżbieta H. OLEKSY (ed.) – Dorota GOLANSKA (ed.), *Teaching Visual Culture in an Interdisciplinary Classroom*, Utrecht: ZuidamUithof Drukkerijen 2009, s. 163– 174, https://www.erg.su.se/polopoly_fs/1.39114.1320403014!/Teaching_Visual_Culture.pdf
(cit. 23. 1. 2020).

IN TERMS OF PERFORMANCE, a keywords anthology,
<http://intermsofperformance.site/> (cit. 23. 1. 2020).

Amelia JONES, „‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal*, roč. 56, č. 4, 1997, <https://www.jstor.org/stable/i231724>
(cit. 12. 5. 2020).

Dorothea VON HANTELMAN, „The Experiential Turn“, *On Performativity*, Vol. 1 of Living Collections Catalogue, Minneapolis: Walker Art Center 2014,
<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>
(cit 5. 7. 2021).

K případovým studiím (články a online zdroje)

Jan BALABÁN, „Surůvka v Domě umění“, *Ateliér*, 2003, č. 10, s. 1.

Adam BORZIČ, „Fašismus? ptá se literatura II“, <https://itvar.cz/fasismus-pta-se-literatura-ii> (cit. 25. 8. 2019).

Tatiana BREDEROVÁ, „Psychedelický exkurz do islandské mytologie“, *Divadelní noviny*, 15. 3. 2016, roč. 25, č. 6, s. 7.

Tereza ČAPANDOVÁ (ed.), *Situace Ostrava 2017 : 20. 07. – 20. 08. 17, Důl Michal*,

Ostravská univerzita 2017. Nečíslováno.

Mířenka ČECHOVÁ, „Within the Core“, *Taneční zóna*, 3/2017, s. 9–20.

„Herečka Tereza Hofová. Česko a Island, půl na půl“, *Xantypa*, 2016/12, s. 64–67.

Jiří JŮZA, „I Maestri del colore“, katalog výstavy, GVU Ostrava, 2003, nečíslováno.

Martin KLIMEŠ, „Přes prsa si nevidí na péro“, *Ateliér*, 2013, č. 6, s. 6.

Pavčina MORGANOVÁ, „Jiří Surůvka/performance by měla být zařazena na olympijské hry“, *FOTOGRAF magazine*, 11/2008, s. 78–79.

Jakub NOVÁK, „Vyprávění o honu na lišku“, *A2*, 7. 4. 2016, roč. 12, č. 9, s. 12.

„Novodobé formy zařikávání reality“, <http://artycok.tv/26557/novodobe-formy-zarikavani-realitymodern-forms-spellbinding-reality> (cit. 24. 8. 2019).

Eva ORCÍGROVÁ, „Intimní experimentování s Tantehorse“, *Taneční Zóna*, 4/2015, s. 146.

Projekt Kolouchův sen, <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10121061347-q/211562210900007/obsah/149913-projekt-kolouchuv-sen> (cit. 9. 2. 2020).

Klára PELOUŠKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ, „Kateřina Olivová: Tělo je pro mě nevyčerpatelné téma“, <https://artalk.cz/2018/09/26/telo-je-pro-me-nevyčerpatelne-tema/> (cit. 22. 8. 2019).

Jiří PTÁČEK, „Svatí Františkové“, *Ateliér*, 2014, č. 2, s. 5.

Jana SOPROVÁ, „SJÓN... a probudí se mrtvá liška“, *Divadelní noviny*, 26. 4. 2016, roč. 25, č. 9, s. 12.

Jana SOPROVÁ, „Chcete prožít proměnu člověka v lišku v ledových závějích Islandu?

Zkuste to ve Studiu hrdinů“, *Mozaika*, 10. 3. 2016, <https://vltava.rozhlas.cz/chcete-prozit-promenu-cloveka-v-lisku-v-ledovych-zavejich-islandu-zkuste-ve-5105541> (cit. 21. 7. 2019).

Jana ŠEVČÍKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK, „Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti J. S.“, *Umělec*, 1998, roč. 2, č. 6–7, s. 2.

Magdaléna ŠIPKOVÁ – Nicolai IVASCHIV, „Rozvor s Darinou Alster“, *Ateliér*, 2014, č. 13–14, s. 5.

„Ráda pracuji s trapností. Šokovat se ale nesnažím, říká Kateřina Olivová nominovaná na cenu Jindřicha Chalupeckého“, https://zvut.cz/lide/lide-f38102/rada-pracuji-s-trapnosti-sokovat-se-ale-nesnazim-rika-katerina-olivova-nominovana-na-cenu-jindricha-chalupeckeho-d177528?aid_redir=1 (cit. 22. 8. 2019).

Nina VANGELI, „Móda a performance“, *Taneční zóna*, roč. 10 (zima 2006), s. 36–39.

Tereza ZÁCHOVÁ, „Kateřina Olivová“, <http://www.artcasopis.cz/clanky/katerina-olivova> (cit. 22. 8. 2019).