

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra filosofie a religionistiky

Diplomová práce

**Mezi filosofií a performancí:
intertextualita díla Tomáše Rullera**

Vedoucí práce: doc. Jakub Sirovátka, Dr. phil.

Konzultant práce: prof. akad. soch. Tomáš Ruller

Autor práce: BcA. Filip Martinek

Studijní obor: Filosofie (NMgr.)

Forma studia: prezenční

Ročník: 3.

2020

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně s použitím řádně odcitovaných zdrojů uvedených na konci práce.

Prohlašuji, že, v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Ve Strážnici, dne 29. 6. 2020.

Podpis studenta:

Velké poděkování bych na tomto místě rád směřoval pro doc. Jakuba Sirovátku, Dr. phil., jednak za jeho konzultační úvod do fenomenologie, ale převážně za to, že se ujal této práce. Jeho pomoc tak nespočívá jen v oblasti akademické, ale také v té lidské. Toho si velmi vážím. Děkuji prof. akad. soch. Tomáši Rullerovi za rozhovory, konzultace a rady. Rád bych zde také poděkoval celé Katedře filosofie a religionistiky na Teologické fakultě Jihočeské univerzity.

Zejména děkuji prof. Mgr. et Mgr. Jaroslavu Vokounovi, Th.D. za to, že mi pomohl objevit svatou teologii, ve které mě dále vede, a diskutoval se mnou filosofické problémy. Za konzultace scholastické filosofie děkuji doc. Mgr. Danielu Heiderovi, Ph.D. a Mgr. Lukáši Novákovi, Ph.D. Děkuji také Danielu D. Novotnému, Ph.D. za počáteční vedení této práce. V neposlední řadě děkuji také Mgr. Lucii Kolářové, Dr. theol., z Katedry teologických věd, za konzultace a možnost pracovat na díle Edity Steinové.

Tuto práci s úctou věnuji prof. Tomáši Rullerovi.

OBSAH

ÚVOD.....	8
Smysl, struktura a směřování práce.....	10
1. CO JE TO PERFORMANCE?.....	12
1.1 Prolegomena k performanci skrze scholastiku.....	12
1.2 Solidarita dialogu: <i>disputatio</i>	13
1.3 Jak uvést do performance?.....	14
1.4 Deskripce narativu 8. 8. 88.....	15
1.5 Kruční body performance.....	20
1.6 Performativní obrat.....	25
1.7 Performativní studia.....	27
1.7.1 Paradox performance.....	30
1.8 Pojem performance (art).....	30
1.8.1 Slovníkové definice performance.....	37
1.8.2 Přiblížení se pojmu performance.....	39
1.8.3 Esenciálně sporný pojem?.....	39
1.8.4 Hlavica a příprava terénu.....	40
1.9 Pokus o vlastní definici.....	42
1.9.1 Triviální autokontradikce antagonistů.....	42
1.9.2 Definice definice.....	43
1.9.3 Definovat nedefinovatelé – to jest performance.....	45
1.9.4 Aproximace definice performance.....	45
1.9.5 (Implicitní) přítomnost publika.....	46
1.9.6 Antiteatralita a autoreference.....	48
1.9.7 Prezen(ta)ce.....	50
1.9.8 Náčrt vlastní definice performance.....	51
1.10 Adekvátní definice performance?.....	53
2. DĚJINY PERFORMANCE.....	55
2.1 Pre-historie.....	56
2.2 Kynik Diogénes.....	57

2.3 Sv. Dominik se modlí.....	58
2.4 Filosofie (dějin) performance (art).....	60
2.4.1 Skutečná skutečnost.....	61
2.4.2 Těžká doba.....	62
2.4.3 Modalita prezence.....	63
2.4.4 Fenomenologie jako metoda performance.....	64
2.4.5 Petr Rezek k pohybu.....	65
2.4.6 Fenomenalita pohybu.....	65
2.4.7 K happeningu.....	66
2.4.8 Naléhavá přítomnost.....	67
2.4.9 Trh.....	68
2.4.10 Landart.....	68
2.4.11 Putování mezi landartem a performance.....	69
2.4.12 Performance krajiny.....	69
2.4.13 Bodyart.....	70
2.4.14 Tělo a živé tělo.....	71
2.4.15 Intersubjektivita.....	72
2.5 Bauhaus, Beuys, Klein, Brikcius, Šejn.....	73
2.6 Filip z Neri se směje.....	75
2.7 Sv. František se otevírá světu.....	75
2.8 Jurodiví.....	77
2.9 Dějinný exkurz geneze performance.....	78
3. FILOSOFICKÁ NAUKA TOMÁŠE RULLERA.....	79
3.1 Biografický exkurz.....	80
3.2 Performer jako osoba: subjekt performance.....	82
3.3 Prezentace a antiteatralita.....	83
3.4 Versus improvizace.....	86
3.5 Bazání pojmosloví.....	87
3.5.1 Prostor.....	88
3.5.2 Místo.....	88
3.6 Ontologické antecedence intuice.....	89

3.6.1 Intuitivní akt.....	91
3.6.2 In-formace.....	92
3.6.3 In-spiratio.....	92
3.6.4 Vzhled a vhled.....	93
3.7 Self-reference.....	94
3.8 Umění být v obraze.....	94
3.8.1 Být v obraze.....	96
3.8.2 Akt.....	98
3.9 Rullerovo hodnocení vlastní filosofie.....	99
3.10 Transcendování dokumentu.....	100
3.10.1 Partikularita dokumentačního média.....	101
3.10.2 Naturalita záznamu.....	102
3.10.3 Esenciálnost tvůrčího činu jako triumf.....	103
4. NÁČRT FILOSOFICKÉ ANTROPOLOGIE PRO PERFORMANCE.....	105
4.1 Problém partikularity vědy a komplexnosti života.....	108
4.1.1 Nomotetické a idiografické vědy.....	110
4.2 Inspirační východisko myšlení.....	111
4.3 Metoda fenomenologie.....	111
4.3.1 Je fenomenologie empirismem? Metoda Piotrowského.....	113
4.4 Aproximace člověka.....	114
4.4.1 Dichotomická otevřenost lidského bytí.....	115
4.5 Kosmologická hierarchizace jsoucen.....	116
4.6 Akt a aktuálnost života (performance).....	120
4.7 Bazální strukturální analýza lidské duše.....	121
4.8 Personalita lidského bytí.....	124
4.8.1 Intencionalita.....	125
4.8.2 Duchová duše.....	126
4.8.3 Modální pojetí bytí „já“ a dimenze duše.....	126
4.8.4 Pozornost, prosím!.....	127
4.8.5 Tělo jako signum ducha.....	129
4.8.6 Vůle.....	130

4.8.7 Duše jako forma a duch.....	131
4.9 „Duch“ jako pojem.....	132
4.9.1 Intelekt.....	132
4.9.2 Cesta k pojmu „spiritus“.....	133
4.10 Duchové substance a nebeská hudba.....	134
4.11 Unitiva duše a těla. Nauka Piotrowského.....	135
4.11.1 Perichoreze duše a těla. Pohled performerův.....	136
4.11.2 Pojednání o síle.....	137
4.11.3 Darování sebe jako výsostně duchovní bytí v performanci.....	138
4.11.4 Unitiva aktů a relací.....	143
4.11.5 Vrchol in actu.....	143
4.11.6 Potence.....	144
4.12 Subtilita nitra.....	145
4.13 Konkluze našeho systému filosofické antropologie pro performance.....	147
ZÁVĚR JEST ODPOVĚDNOST PERFORMEROVA.....	148
PRAMENY A ZDROJE.....	151
Internetové zdroje.....	159
Archiv Tomáše Rullera.....	160
Konference.....	161
Abstrakt.....	163

ÚVOD

Performativní obrat, jakožto změna filosofického a metodologického paradigmatu směřující od díla k procesualitě, se na poli umění vyskytuje již od šedesátých let minulého století, v oborech sociálně a kulturně vědních pak především od let devadesátých. V současném českém a slovenském prostředí se konceptem performativity zabývají badatelé napříč humanitními a sociálně-vědními disciplínami, ale stejně tak i umělci, a to i přesto, že neexistuje jednotná terminologie ani jednotný performativní diskurz.¹

Zdá se, že i přes naznačenou nejednotnost, můžeme rozlišit trojí užití pojmu performance: (i) *nejširší* pojem performance (performancí tak rozumíme jakýkoli výkon, např. i výkon auta), (ii) historicky vymezený pojem performance (performancí tak rozumíme divadelní a výtvarné aktivity bez nutnosti diferenciací)² a (iii) pojem *performance art* (performancí zde rozumíme specifickou událost, jejíž tematizace je předmětem této práce). Mojí snahou je poskytnout výčet takových znaků (postačujících podmínek), které konstituují performativní akt, skrze jehož pochopení bychom mohli definovat *performance art*.

Přístup k „problému performance“ se v tuzemském prostředí uskutečňuje nejčastěji z pozic teatrologie anebo dějin (výtvarného) umění. Zatímco teatrologie konotuje performance s experimentální divadlem, historiografie (výtvarného) umění pohlíží na performance (*akční umění*) jako na „díla“, která je potřeba kanonicky inkorporovat v kontextualitě jednotlivých žánrů, stylů a uměleckých tendencí.

Naší pozornosti by nemělo uniknout dílo Tomáše Rullera. Ten stojí rozkročen mezi akademickou prací a světem umění. Bazální pro Rullera byl umělecký konceptualismus 70. let, ovlivnění filosofií Edmunda Husserla, fenomenologickým přístupem, existencialismem Martina Heideggera, ale zejména dílem Platóna a angažovaným přístupem Jana Patočky.³ Tomáš Ruller ve svém díle spojuje zkušenost

1 Z anotace konference *Performance/performativita*, 27. září 2019, Dům umění města Brna, Centrum pro výzkum performativity Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. Zde byl prezentován ten nejvíce aktuální stav bádání o performanci, jaký v současné době máme v tuzemsku k dispozici. Autor této práce se konference účastnil jako pozorovatel.

2 Zde by šlo hovořit i o diferenciaci na kulturní performance, jak o nich píše Richard Schechner. V zásadě bychom však mohli, při potřebě usazení kulturní performance mezi zmíněné tři typy pojmu performance, vsadit kulturní performance mezi (i)–(ii). Nutně se jedná o oscilaci. K dalšímu viz kapitola *Pojem performance (art)*.

3 Srv. Zelená, Nina. Diplomová práce. *TOMÁŠ RULLER – tvorba 80. roků: Multimédia - Performance / Video – dokumentácia*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016, s. 7.

s divadelním světem (někdejší angažmá v divadle *Husa na provázku*), vzdělání v tradičním sochařském přístupu (Akademie výtvarných umění v Praze), účast na podzemních seminářích, pedagogickou a akademickou činnost, mezinárodní přesah (Black Market, Vašulkovi) a také osobité rozvíjení *performance-filosofie*, jako životní cesty, spojené s občasnou publikační činností. Je to právě Ruller, který se, na rozdíl od převládajících přístupů teatrologie a kunsthistorie, orientuje na „esenciálnost tvůrčího činnu“, tj. zajímá jej přímo *performance art*.⁴

V pedagogické koncepci ateliéru performance (na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně), který Tomáš Ruller vede, se dozvídáme, že fundament výuky (performance) musí být založen v „integrální“ antropologii, tj. v nauce o člověku, kterého pochopíme jako bytost ne jen tělesnou a duševní, ale také jako bytost duchovní. A samotná realizace kreativního duchovního života člověka pak předpokládá svobodu projevu.⁵ Tyto důrazy korelují s filosofickou antropologií Edity Steinové, která představuje jedinečný pokus o konexi scholastické filosofie sv. Tomáše Akvinského s fenomenologií Edmunda Husserla, a jejíž úvahy by mohly podstatně velmi dobře extenzifikovat možnosti rozpracování filosofického uchopení performance v intencích Tomáše Rullera.⁶ Domnívám se, že v takových úvahách (a jejich výkladech) se snažíme držet oné „via media“, inspirujeme se scholastikou, přitom se nepřesouváme ani k bežbřehému relativismu, ani nerezignujeme na otevřené možnosti, které v novověké filosofické tradici přinesla fenomenologie. Taktéž se zaměřujeme na subjekt performance, tj. na člověka (resp. performeru), od kterého se celé další bádání o performanci odvíjí.

4 Vedle rozsáhlé dokumentace performancí a videoartových projektů je zde také otázka uspořádání textů Tomáše Rullera, jejich koncipování do většího celku. Toto téma je pro mě samotného velmi zajímavé a rád bych se tohoto velkého úkolu někdy ujal. Je však na místě zde zdůraznit, že částečně tuto mezeru vyplňuje monografická kniha, kterou Tomáš Ruller již nějaký čas kompletuje k brzkému vydání. Skromným příspěvkem k tomuto „zaplnění“ mezery chce být i tato diplomová práce.

5 Viz http://performance.ffa.vutbr.cz/pedagogicka_koncepce/ (*Pedagogická koncepce*. Tomáš Ruller, 1995).

6 Srv. Polášková, Marie. Disertační práce. *Nesmrtelnost intimity ? Soukromý vs. veřejný prostor v kontextu umění akce*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2009. K našemu tématu viz zvl. třetí kapitola *Re-vize těla, I. Tělesnost* (s. 31–35). Polášková se nevěnuje dílu Tomáše Rullera, ale tematizuje dílo Edity Steinové.

Smysl, struktura a směřování práce

Celou moji práci, po těžkých myšlenkových peripetiích, orientuje rozhodnutí věnovat se především české provenienci performance. Práce, která by zohledňovala zahraniční přesahy, by nutně vyžadovala daleko větší prostor, a to včetně neuvěřitelného množství přílehlých témat, která nejsem schopen v této práci pojmut. I tak se ale tento text rozvíjí, a to zcela nutně, dalšími směry, nejedná se tak např. pouze o historická bádání. I přes zdánlivě úzce determinovanou geografickou plochu, je práce tvořena obsáhlými vrstvami, ve kterých se snažím proniknout ke specifiku české performanční provenienci. Zdůrazňuji, že česká scéna v této oblasti nijak nezaostává, naopak, má své místo, jak v dějinách performance, tak i v soudobém světě teorií i praxí.

Existují tři hlavní cíle této práce. (i) Mojí snahou je pokusit se ustanovit adekvátní definici performance, která zoufale absentuje v jakýchkoli odborných diskuzích o performance. (ii) Interpretovat a explikovat filosofický systém Tomáše Rullera, který představuje významnou postavu na poli tuzemské, ale i zahraniční performance. (iii) Načrtnout možnou filosofickou antropologii pro další bádání v oblasti performance. Tato antropologie reaguje na stávající módní trend antiesencialistického přístupu a naopak předkládá řešení založené v kombinaci scholasticko-fenomenologického systému, jaký nalzáme u Edity Steinové, která se inspirovala dílem Edmunda Husserla a sv. Tomáše Akvinského.

Tomáš Akvinský, a s ním další scholastikové, samozřejmě neznal něco jako *performance*. Jeho filosofická antropologie však zakládá jádro možnosti uchopení toho, s čím se v soudobé performanci střetáváme a jaké otázky před nás pokládá. Dokonce se lze domnívat, jak bude ukázáno, že je jedná o otázky zcela kardinální. Je totiž velká diskrepance v definování člověka, v tom, jak nahlížíme na člověka jako bytost v řádu metafyzickém. Pokud založíme metafyziku pouze na materialismu, „pouhé tělesnosti“, dostaneme kontradikci metafyziky, vyloučíme metafyzický rozměr světa. Co jiného je materialismus, než-li absence transcendence? Touto cestou se nechceme vydávat.

Práce je vystavěna kontinuálním rozvíjením obtíženého tématu performance. Po tom, co se seznámíme s konkrétním narativem performance, tak se podíváme na jednotlivé ožahavé otázky, které performance vzbuzuje, ať už to je samotný tzv. *performativní obrat* anebo interdisciplinární *performance studies*. První kapitulu práce zakončíme pokusem o adekvátní definici. Ve druhé kapitole tuto definici

aplikujeme na dějiny a skrze definované znaky se podíváme na některé události, které bychom mohli prohlásit za performance. Navíc se zde seznámíme také se zajímavým pohledem na filosofické uchopení geneze dějin performance od Petra Rezka. Ve třetí kapitole se budeme věnovat explikaci filosofického systému Tomáše Rullera, o což se ještě nikdo nepokusil. Čtvrtá kapitola přinese nabídku možného uchopení antropologických otázek, které se v performance vynořují.

Práce čerpá jak z české, tak ze slovenské a z anglické odborné literatury. Využívány jsou převážně aktuální vědecké sborníky, články, ale i monografické tituly. Objevují se i soukromé archivní materiály a rozhovory. Seznam použitých pramenů nalezne laskavý čtenář na konci práce.

1. CO JE TO PERFORMANCE?

1.1 Prolegomena k performanci skrze scholastiku

Tomáš Akvinský ve svých *Otázkách o duši* praví: „Ačkoli je duše co do esence jednoduchou formou, má mnoho sil, nakolik je principem různých činností. Forma dává dokonalost materii nejen k bytí, ale i k činnosti. Proto musí duše, ačkoli je jedinou formou, dávat částem svého těla dokonalost různými způsoby a každé z nich tak, aby to odpovídalo její činnosti.“⁷

Uvedení této krátké citace, z rozmanitého a obsáhlého Tomášova díla, se může, navíc přímo v úvodu mé práce, na první pohled zdát jako zavádějící anebo nemající smysl. Jak může Tomášovo dílo souviset s tím, co jsme si navykli označovat jako *performance*? A jak je to vůbec *dnes* s duší? Není to *dnes* snad již jen překonaný anachronismus? Myslím, že uvedení Tomášovým slovem je více než na místě. Problematika toho, co se chystám níže řešit, tj. problematika tzv. *performance*, vykazuje absolutní nestálost a tak nutně i nesrozumitelnost. Ještě než se pokusím započít s odkrýváním toho, *co to je performance*, vrátím se k výše zmíněné citaci z *Otázek o duši*. Aniž bych (zatím) chtěl jakkoli přibližovat a explikovat jednotlivé pojmy a systém filosofie Tomáše Akvinského, musím říci, že je to právě onen systém vykazující systematičnost a jistou jasnost. Totiž to, že řeč se stává srozumitelnou. To neznamena, že i srozumitelná řeč nemůže být zatěžkána, že může být zaobalena takovým způsobem, kterému třeba z prvu nebudeme schopni rozumět. Jde však o to, že v zásadě se taková řeč vykazuje jasností. Jsme schopni ji vyložit, interpretovat, ukázat, *co tím myslíme*. Taková je řeč Tomášova, takové jsou jeho texty, z nichž zmíněnou citaci jsem nevybral nadarmo. Kromě jasnosti, kterou se citace vykazuje, zde objevuji také poukázání na témata, která nám mohou pomoci v (pozdějším) pochopení *performance*. Tomáš zde mluví *o duši, o formě, o bytí, o silách, o činnostech a jejich principech* a v neposlední řadě také *o těle*. Všechna tato témata (a pojmy) implicitně vyvstávají, když se setkáváme s *performancí*. Zdá se však, jako by současná teorie *performance* rezignovala na důkladná zkoumání a místo toho vše redukovala na otázky tělesnosti, z níž se pak derivuje to ostatní.

⁷ Akvinský, Tomáš. *Otázky o duši*. Z latiny přeložil Tomáš Machula. Praha: Krystal OP, 2009, s. 181, q. 9, art. 14. *Decimum dicendum quod licet anima sit forma simplex secundum essentiam, est tamen multiplex uirtute, secundum quod est principium diuersarum operationum. Et quia forma perficit materiam non solum ad esse, set etiam ad operandum, ideo oportet quod, licet anima sit una forma, partes corporis diuersimode perficiantur ab ipsa, et unaqueque secundum quod competit eius operationi.*

Tomáš mi zde není autoritou, kterou *bezhlavě* přijímám jen z titulu epistemické autority, ale je mi především inspirací ve způsobu myšlení a přístupu k problémům naší doby. A jak nastíním dále, tato naše doba úzce souvisí s pojmem *performance*. Pravda neplyne nutně z autority (např. Aristotela), ale z pravdy samé. Nutno prověřovat výrok *Filosofova*,⁸ nikoli jako autoritativní prohlášení, které právě *Filosof* pronesl, a proto mu musíme věřit, a nepochybovat o platnosti tohoto výroku. Naopak – musíme se tímto výrokiem zabývat právě z takové strany, kde není podstatné, že tento výrok je výrokiem *Filosofova*, ale pouze výrokiem samým.

1.2 Solidarita dialogu: *disputatio*⁹

K tomu, abychom mohli dobře posoudit a prozkoumat nějaký výrok, třeba i Aristotelův, měla doba Tomášova, scholastická filosofie, výborný „nástroj“, který se nazýval disputace (*disputatio*). Oproti tomu dnešní veřejná debata a její nedostatky (i ve vědě, zvl. na poli tzv. humanitních věd), se kontrastují ve světle středověké „disputatio“:

Disputace je diskuzí, pří, hovorem. Než bude nařčena z pouhého „myšlenkového tělocviku“, pokusím se ji vystihnout. Již u Platóna (resp. Sokrata) nalézáme podobu dialogu, nikoli jako prostředku sdělení, nýbrž jako samotné kolbiště diskuze, ve kterém se objasní to, co chceme nazřít. „Pravda, jakožto lidská realita se uskutečňuje pouze v rozhovoru.“¹⁰ Nutno podotknout, že to může být (i u Platóna) rozhovor i sebe sama se sebou, uvnitř sebe, kdy promlouvá „vnitřní hlas“. Filozof Josef Pieper interpretuje Aristotela, když říká, že v naší snaze o nalezení pravdy je nutné, abychom primárně vzali v potaz názor jinak smýšlejících. Pieper zdůrazňuje, interpretující Aristotela, že v disputaci jde o společné dílo, ve kterém má člověk zaujmout místo „dobrého druha a spolupracovníka“.¹¹

Scholastický artikulus je pak jakýmsi převedením/zrcadlem disputace do textové podoby. Středověká scholastika v oblasti disputace pak zavedla *cosi*, co bychom mohli označit jako „volnou diskuzi“. Téma bylo určováno bezprostředně samotnými posluchači. Nicméně, podoba „klasické“ disputace v sobě nesla ctění poslouchání a odpovědí. Pokud někdo mluvil, bylo nutné jej nechat promluvit celou svou myšlenku.

8 Dle sv. Tomáše Akvinského zde míníme *Filosofem* Aristotela.

9 K seznámení viz Le Goff, Jacques. *Intelektuálové ve středověku*. Praha: Karolinum, 1999. Popř. srv. Heinzmann, Richard. *Středověká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2000, s. 144.

10 Pieper, Josef. *Tomáš Akvinský*. Praha: Vyšehrad, 1997, s. 76.

11 Tamtéž.

Poté nebylo možno ihned (a netaktně) reagovat, ale odpovídající musel nejprve shrnout, či zopakovat to, co se mu dávalo slyšet. Tím bylo zaručeno jednak to, že dotyčný musel poslouchat, ale také pochopit a utvrdit se v tomto správném pochopením repeticí protivníkovu argumentu/myšlenky. Ostatně, toto používá už Sokrates v dialogu s Faidónem, kde se pomocí zopakování (repetice) táže, zda tomu či onomu správně rozumí. Bez toho nelze přecházet v dialogu, v disputaci, dále, dobrat se vyústění (konkluze). Účastnit se disputace tak neznamená jen mluvit a metat svá slova, ale převážně naslouchat, mlčet, pochopit, utvrdit se v pochopení protivníka, pokud možno jej pochopit lépe než on sám sebe a následně jej vyvrátit (možná i někdy vyvrátit sebe). Vyvrátit jej však takovým způsobem, aby on sám byl opraven, aby on sám byl sto opravit sebe. Tento přístup se mi velmi zamlouvá. Pokusím se tedy k tématu a problematice performance přistoupit se solidaritou dialogu.

1.3 Jak uvést do performance?¹²

Je potřeba uvést nejprve do performance. Pravdou však zůstává, že je to úkol velmi obtížný. Snažily se o to různé publikace a mnozí badatelé. Pokud by existoval nějaký obecný úvod do performance, bylo by dobré jej předložit, neexistuje však. Nalezneme pouze různé teorie, hypotézy, eseje, snahy uvést nás do tématu performance jaksi obkličkou. Ve spoustě textů, které se tímto tématem zabývají, tak daleko snáze nacházíme jiná témata, která se vnořují „při“ performanci, jako propriální, avšak spíše se řeší tato, nikoli samotné téma performance.¹³

V duchu odmítání jakéhokoli esencialistického přístupu, glorifikace post-moderních „emancipačních“ tendencí ideologizace *meta-narativů*, ztrácí svoji platnost ptát se po esencialitě věci, tj. „co“ daná věc vlastně je? Mnohdy jsou tak tyto otázky po „costi“ (anebo vůbec pojmu) substituovány otázkami „kdy“ je daná věc? Např. ne „co“ je umění, ale „kdy“ je umění. Což možná na první pohled působí jako vyřešení problému, ten se tím však jen přesunuje a *fragmentuje*.¹⁴

12 Toto „vpadnutí“ do tématu však nemá být vyčerpávajícím úvodem, jde vskutku o pouhé „vpadnutí“. Neboť ihned v něm, takto v začátku, nacházíme to podstatné, co nás bude provázet celým textem a vždy se objeví ve zdůrazněné míře.

13 Proč tomu tak je, to nelze jednoznačně určit. Mnozí se domnívají, že je to již samotnou „povahou“ neuchopitelnosti performance, jiní vidí příčinu v pluralitě metodologií. A vůbec nejpálčivější otázkou zůstává ta, která by se měla řešit přednostně, tzn. jakási *presumpce* performance – co to vlastně je performance? Tato otázka v mnohých publikacích působí jako magické zaklínadlo, kterého se všichni bojí.

14 Nebudeme se tedy snažit za performanci považovat cokoli (ať už chování anebo i dílo), nebo

Při zkoumání performance je nutné si uvědomit, že přistupujeme k fenoménu, který se nevykazuje jako nějaká abstrakce, není vlastně teorií, ale vždy je tu *in concreto* a *in actu*. Tato původní danost performance je nemalou komplikací pro jakékoli její uchopení (konceptualizaci). A zdá se, že uchopení ze své povahy vždy uniká (jak se mnozí domnívají). Nezbyvá mi tedy nic jiného, než se podívat na nějakou (resp. určitou) singulární ryzí kanonizovanou performanci. Zdánlivá odkázanost na historicitu je pouze domnělá. Jak praví Aristoteles, veškeré naše poznání pramení ze smyslů, ovšem lidský intelekt dokáže prohlédnout skrze materiál, jenž se mu v sensitivní percepci nabízí.

V návaznosti na Aristotela proto také já započnu u toho, co je *in concreto* přítomno, příp, bylo *in concreto* v prezenci a zpřítomňuje se jednak ve vzpomínce, kterou mohu mít já, jakožto osoba, anebo pomocí dokumentace.¹⁵ V mnohých dokumentacích se vyjevuje bytnost akce samé. A sama možnost dokumentace a prvků, pomocí kterých je dokumentace provedena, a jak je vedena, nám ukazuje něco z toho, čím performance je.¹⁶ Pro naši potřebu přímého úvodu jsem se rozhodl začít dekripcí konkrétního narativu performance.¹⁷

1.4 Deskripce narativu 8. 8. 88

Když Tomáš Ruller¹⁸ 8. srpna 1988 dorazil do pražského Opatova, aby zahájil svoji výstavu „kresb“, zjistil, že se žádná výstava konat nebude, neboť byla cenzurována a zrušena.¹⁹ Tlak komunistického režimu, v té době již na sklonku své životnosti, nedovolil pořádat výstavu v institucionalizovaném místě galerie. Výstava však byla předem anoncována a tak na samotnou vernisáž přišlo také několik desítek lidí. Tomáš

defraudovat otázku po esencialitě definice pojmu performance, jak se to kontrahovaně činí v inspiraci filosofa a teoretika umění Nelsona Goodmana, tážajícím se „kdy je umění?“, se kterým se mnozí neptají „co je to performance“, ale spíše „jak“ anebo „kdy“ je performance? Každopádně je potřeba zmínit, že i tento přístup je inspirativní. Srv. Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 10, s. 8–9.

15 Téma *dokumentace performance* představuje samostatný problém, které zde bude pouze nepatrně řešen – viz kapitola o díle Tomáše Rullera.

16 Srv. Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan & Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2003, s. 103–128.

17 Podobnou taktiku přístupu volí i Ericha-Fischer, viz Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.

18 Prof. Tomáši Rullerovi (*1957) a jeho dílu, včetně filosofických textů, je věnována samotná kapitola této práce.

19 Okolo osoby kurátora a sběratele umění Jaroslava Krbůška (*1952) se v Galerii Opatov v 80. letech konaly výstavy neoficiální umělecké scény. Krbůšek tak vytvořil místo pro ty, kterým komunistický režim zamezoval veřejně se prezentovat.

Ruller se v této situaci rozhodne k reakci na nemožnost uskutečnění své výstavy.

„Vítám Vás na dnešní vernisáži výstavy, která se nekoná. Někdy shoda okolností má za následek zamezení určitých možností, ale na druhé straně jiné možnosti otevírá. Takže, snad, se pokusím ty jiné možnosti využít...“, tato krátce citovaná Rullerova slova jsou to první, co si můžeme vyslechnout na dochovaném video záznamu ze dne 8. 8. 1988, volně dostupném na *Media Archive Presents*.²⁰

Při seznámení se s videodokumentací Rullerovy performance 8. 8. 88 se setkáváme s tím nejbazálnějším, s čím se můžeme v rámci performance vůbec setkat. Tento výběr jsem tedy neučinil nikterak náhodně, ale je zde zcela na místě se seznámit s narativem a situací, jejíž začátek jsem předesílal o pár řádků výše.²¹ „A tím považuji tuto nevýstavu za nezahájenou“, ne-zahájí Tomáš Ruller kontinuum situace, která nabere důležitý dějinný moment.

Ruller posléze rozdává balící papíry, resp. své „potenciální kresby“, shromážděným lidem. „Skupina diváků, každý s rolí hnědého balícího papíru, sledovala Rullera, který prázdnými hnědými archy dekoroval zdi, chodníky i popelnice a vracel minulost do minulosti tím, že ji nechal diváky znovu zjitřeně vnímat. Pokud očekával, že ho ostatní napodobí, zmýlil se, protože minulosti dnes patří i spontaneita.“²² Když se k jeho konání nikdo nepřidává, Ruller se obrátí na shromáždění a všechny pozve, aby jej následovali: „Ted' Vás zvú na cestu“. Pozvání k následování se zde stává důležitějším, než samotná činnost přidání se k práci s balícími papíry, které Ruller postupně rozmísťuje na nejrůznější místa veřejného prostoru (popelnice, výklady, strom).

20 *Media Archive Presents* představuje multimediální archiv prací studentů a pedagogů Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, který vznikl jako součást praktického výstupu doktorandské práce Mgr. Jany Písařikové, Ph.D. (Písařiková, Jana. Disertační práce. *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2016.). Na vzniku tohoto archivu jsem se podílel i já. *Media Archive Presents* „si dává za cíl formou internetového portálu zpřístupnit, odborně reflektovat a propagovat archivní fond novomediálního umění s důrazem na tvorbu spojenou s Brnem a jeho okolím. Struktura archivu byla navržena tak, aby kromě archivace samotných děl nabízela i jejich teoretickou reflexi formou editorských výběrů a teoretických článků.“ Videodokumentace performance 8. 8. 88 je veřejně dostupná na webové adrese <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz/artwork.php?id=287>.

21 Performance 8. 8. 88 představuje „autorský videodokument performance, Opatov. (video ve sbírce Národní galerie, Praha.) Video je natočené na dvě kamery Originálního Videojournalu (VHS a VHS-c) Michala Hýbka. Palachovský záběr je použit v úvodníku srpnového vydání OV88. Rullerův původní manuální autorský sestřih (z playeru na recordér) existuje jen ve druhé VHS kopii, originál je ztracen. Z digitalizovaného původního materiálu byl znovu rekonstruován autorský digitální sestřih v roce 2010.“

22 Gabalová, Zdeňka. *Poznámky k jedné performanci*. Nedatováno, archiv Tomáše Rullera. Dostupné např. na http://etcetera-auctions.com/portfolio_page/25-tomas-ruller-1957-8-8-88-1988/ anebo na <https://www.artplus.cz/uploads/docs/pdf/926.pdf> *POST-WAR & CONTEMPORARY ART*, 23. listopadu 2019 – 18.30 hod., Galerie U Betlémské kaple, Praha, ETCETERA, s. 20.

Lidé se pomalu přesouvají po panelovém sídlišti a sledují pohyby Tomáše Rullera, který se následně na jednom z parkovišť částečně převléká. Vše zůstává v civilní rovině, není zde žádný patos ani divadelnost – a to i v dalších momentech veškerého dění – jak uvidíme.

Zajímavé jsou záběry kamery, která si všímá, kromě zcela patrných a přímých diváků, také okolních diváků, kteří zdánlivě nejsou diváky anebo účastníky celého dění, avšak mají na něm jakousi míru participace. Jedná se převážně o lidi vyhlédající z oken panelových domů anebo o dělníka, jenž pracuje na stavbě. Zástup přímých účastníků je konfrontován s průchodem stavební plochou (podlézání ohradníků/zábran) a cesta pokračuje. Na dalším místě se Tomáš Ruller opětovně částečně převléká (o kousek dále následuje ještě jedna změna oděvu); z jednoho civilního oděvu do jiného (poněkud opotřeбенého civilního oděvu).

Panuje civilní atmosféra a celá situace vybízí k impresy „výletu“. Jsme na staveništi. „*Hlouček došel až na okraj sídliště, na malý plácek zbrázděný kolejami vyschlého bláta. Prostranství dřívější betonárky na jedné straně vytyčovala mohutná hromada štěrkopísku opřená do vysoké dřevěné palisády, na opačné straně pak louže velká jako jezírko.*“²³ Ruller pak přináší pytle plné sádry a jejich obsah vyprazdňuje na volné místo někde uprostřed staveniště s pozadím mechanických strojů a hlíny. Od času 14:39 můžeme na videozáznamu sledovat moment, kdy se Ruller odhodlává k bezbrannému pádu do místa vysypaného sádrou. Chvilí zůstává „bezzvládně“ ležet.

Nadchází série pomalých pohybů těla, kdy se Ruller zvedá, zanesen a pokryt ulpívající sádrou, z hromady, do které se před tím (doslova) dobrovolně zřítíl. „*Bílý prach setře látkový rozdíl mezi pleť, vlasy a oděvem.*“²⁴ Zpomaleným krokem se pak Ruller vydává k opodál stojícímu velkému potrubí. S potrubím navazuje haptický a taktilní kontakt, pohybuje se po něm a přelézá přes něj na druhou stranu. Tato činnost samozřejmě zanechává bílou stopu sádry na povrchu potrubí. Následně se vydává i do potrubí, kde je sice temno, avšak intenzifikují se zde akustické projevy pohybu nohou. Uvnitř také nalézá barevné pigmenty, které mísí jako příměs do hromady sádry na původním místě uprostřed staveniště. Kruhovým pohybem své ruky rozsévá barevné pigmenty na zem, ale záhy i na sebe, na svůj oděv i na své tělo. Se žlutým pigmentem vytváří obraz jednoduchého rovnostranného trojúhelníku, se zeleným pigmentem pak

23 Tamtéž.

24 Tamtéž, s. 22.

obrazec čehosi jako čtverce, s dalším pigmentem následně kruhově obchází celou skrumáž barev a sádry po směru hodinových ručiček. Kleká si, několika pohyby rozhrne střed celé skrumáže (či efemérní asambláže) a potřísni si hlavu, protne obličej. Klečící mlčky pozoruje okolí. Poté si stoupne a nechá pod svými prsty rozpadat se kus sádry obohacené o pigmenty.

Ruller zdolává, velmi ztuha a pomalu, velkou hromadu štěrkopísku. Zvuk klouzavého pohybu pomalého stoupaní vzhůru působí harmonicky a je vlastně jediným uchopitelným bodem výstupu. Svažující se masiv se zde ukazuje jako pevná halda (hora), ale také jako efemérní seskupení jednotlivých částíček narušitelného celku. U vrcholu pak Ruller přemítá a vyčkává. Téměř jedním velkým pohybem se v záplavě vířícího prachu sesouvá dolů, sestupuje z hory a přináší si s sebou hrst kamenů. Ty vloží pod jeden žebřík vedoucí na technické vozidlo, sám se lokty zahákne do netypické pozice na žebřík a s hlavou namířenou k zemi se zavěsí, takto setrvá nějakou chvíli, během které se „ukloní“.

Prochází mezi lidmi, odpočívá, pozoruje nebe. Navrací se zpět ke svým „nerealizovaným potenciálním obrazům“ v podobě balícího papíru. Po jednotlivých kusech je pokládá na zem, jednu kresbu za druhou. Lidé přihlížejí a vydávají se opatrně po „cestě“ utvořené z „kreseb“, míjejí je, jako by byly jakýmsi vodítkem.

Cesta nás dovádí až k podivné louži, kterou by bylo vhodné popsat jako malé jezírko. Spíše se však jedná o bahnitou prohlubeň, ve které se momentálně udržuje trocha vody. Ruller zde svleče svůj svrchní oděv (bundu), rozloží jej na zemi a polévá jej rudou (vysoce hořlavou) barvou. Tento ceremoniálně potřísněný oděv si obléká. V čase 30:50 videodokumentace je jasně slyšet škrtnutí zápalky. V následujících okamžicích sledujeme jen těžce vyslovitelný moment, jehož dokumentace, resp. jedna fotografie, doslova obletí svět a stává se frekventovaně citovaným dokladem akčního umění (performance).

Ruller přiloží hořící zápalku ke své levé paži, ta v zápětí vzplane ohněm, který se rozšíří a po chvíli dominuje celému záběru. **Tomáš Ruller se odvrací směrem od zúčastněných, zapálil se a nyní hoří. S rozpaženými rukama kráčí jako živoucí pochodeň mělkým bahnem, po pár krocích se hroučí k zemi. Vidíme směs bahna a vody, ve které žhne ohnivý plamen.** Po pádu na obličej Ruller stále hoří, obrací se

proto na záda a teprve tehdy uhasíná prostupující oheň.²⁵

Následující momenty jsou vlastně obrazy (nikoli však malířské anebo divadelní). Jsou to obrazy utrpení, pomalé pohyby nejsou patetické, ale jsou zcela reálné, nic zde není předstíráno (ve smyslu scénování). Sledujeme Tomáše Rullera, člověka, který se zapálil a padl do bahnitě louže. „*Zapálí na sobě bundu a padá v plamenech do mělké vody, kde spočine jako zčernalé pozůstatky člověka po světové katastrofě. Obrací se v kalné louži a převtěluje do nové látky, bahna. Zablácená postava, symbol degradace lidského jedince na nejnižší stupeň jeho existence, vstává, aby znovu nesla svůj kříž.*“²⁶ V čase 36:18 jasně vidíme, že se nejedná jen o metaforický kříž, ale o kříž skutečně ztělesněný (vyjevený v materii). Ruller nachází podivnou obrovskou železnou konstrukci, kterou na sebe zavěsí, vklíní se do ní, a takto zatěžkán kráčí a pokračuje ve své cestě.

Celou konstrukci, onen „kříž“, Ruller „*nese obtížným terénem, překoná hlubokou strouhu*“,²⁷ klesá pod vahou na zem, je slyšet, jak hlasitě oddechuje. Na zemi, místě oddechu, ulpívají zbytky kalů a bláta, ale Ruller se znovu ze všech sil vzpíná a pokračuje. S „křížem“ se zastavuje, v pozadí vidíme váhající zúčastněné a obrysy města, panelového sídliště, pohled z kopce dolů. Nakonec tento „kříž“ „*vynese na vrchol travnatého pahorku. Stmívá se a v měsíční kulise sídliště se rozsvěcují první okna. Kožená brašna, která celou cestu putovala za Rullerem, vydá sklenky, víno a chléb a Janáčkovu hudbu.*“²⁸ Jde o Hlaholskou mši (tzv. Glagolská), ta se rozezní až „na závěr“.

Svůj zablácený obličej Ruller otírá do bílého plátna. Nožem krájí chleba, který druhou rukou drží v jiném bílém suknu. Dává jej lidem. „*Byla tady sklenička, ale je rozbitá*“, promluví Ruller po té dlouhé době a *prolomí* tak ticho, ve kterém je jasné, že nabídne také víno, jen ne ve skleničce, ale každému vlastně společně, což nutně vyplynulo ze situace. „*Zablácený a vyčerpaný Ruller obchází unavený hlouček a všem*

25 Ruller k této akci v kulturně-politickém kontextu, o který ale primárně nešlo, říká: „*V mé performanci jsem používal oheň, souviselo to s Janem Palachem, který se upálil na protest proti invazi v 1968. A záznam z té performance byl zahrnut do tehdejšího Originálního Video Journalu. Dohodli jsme se tehdy na tom, že udělají zvláštní kazetu s mou prací; měl jsem dokumentaci mé práce od začátku osmdesátých let. Chtěli vytvořit knihovny prací z paralelní kultury.*“ Z archivu Tomáše Rullera, rozhovor s Chris Hill, dostupné i zde <https://hill.fcca.cz/Pages/ruller.htm#Czech>. Chris Hill pak některé záznamy promítala v roce 1993 v Buffalu společně s Keiko Sei.

26 Tamtéž.

27 Tamtéž.

28 Tamtéž.

*rozděluje víno a chléb. Poslední večeře. Možná i první po zmrtvýchvstání člověka. Časové plány se vyrovnávají, dochází k prostorovému sblížení a smíření.*²⁹

Vzniká společenství, které, alespoň se to zdá, cosi oslavuje, jí chléb a pije víno. Tomáš Ruller zde již není podstatný. Za tónů a zpěvu Hlaholské mše se uzavírá poslední večeře v reminiscenci (aluzi či anamnézi) na (*Poslední*) Večeři Páně, *Eucharistie*. Prostota sdílení se zde ukázala jinak, než je to vůbec v umění běžné (rozebreme v dalších kapitolách).

To, co se 8. 8. 1988 událo, však vzbuzuje i jiné (podstatné) otázky.³⁰

1.5 Kruciólní body performance

Na jeden (a jiné) z kruciólních bodů performance, podněcující mnohé otázky, naráží ve svém úvodu ke knize *Estetika performativity* také Erika Fischer-Lichte.³¹ V korespondenci s narativem Rullerovy časově rozsáhlé akce 8. 8. 88 vyvstává deskripce dvouhodinové akce Mariny Abramovič³² z 24. 10. 1975. Abramovič se tehdy v průběhu své akce v innsbrucké galerii Krinzinger svlékla do naha, pozřela 1kg medu, vypila láhev vína, ve své dlani rozdrtila křišťálový pohár, žiletkou si do podbřišku vyřízla tvar pěticípé hvězdy, důtkami se švihala po zádech, ulehla na kříž z kostek ledu a krvácela v důsledku tepelného zdroje umístěného nad ní. Toto počínání po cca třiceti minutách ukončili přihlízející diváci, kteří Abramovič odnesli pryč, což bylo považováno za ukončení celé akce.

Fischer-Lichte tvrdí, že akce Abramovičové nemá v dějinách obdoby, což není pravda, neboť již v generaci Abramovičové najdeme podobné, možná i mnohem

29 Tamtéž.

30 O tom, jak Tomáš Ruller chápe sdílení se můžeme dozvědět v kapitole o jeho díle.

31 Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte (1943) působí v Divadelněvědném institutu na berlínské Freie Universität. Vystudovala divadelní vědu, slavistiku, germanistiku, divadelní vědu, slavistiku, germanistiku, filosofii, psychologii a pedagogiku v Hamburku a v Berlíně. Působila ve Frankfurtu nad Mohanem, v Bayreuthu a v Mohuči a pohostinsky přednáší na mnoha světových univerzitách. Byla mimo jiné ve vedení Mezinárodní asociace pro sémiotická studia IASS/AIS (1983), prezidentkou Společnosti pro divadelní vědu v německojazyčné oblasti (1991- 1996), prezidentkou Mezinárodní federace pro divadelní výzkum IFTR/FIRT (1995-1999). Zabývá se estetikou, teorií a dějinami divadla. Je autorkou více než stovky odborných studií a článků i editorkou řady sborníků. Z monografických publikací lze jmenovat především třísvazkovou *Semiotik des Theaters (Sémiotika divadla, 1983)*, dvousvazkové *Geschichte des Dramas (1990; slovensky Dejiny drámy, 2003)*, *Estetiku performativity (Asthetik des Performativen, 2004)* či *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs (Divadelní věda: Úvod do základů oboru, 2010)*. Biografie Eriky Fischer-Lichte převzata z knihy *Estetika performativity*.

32 Marina Abramovič (1946), někdy přezdívaná „babička performance“, je srbská umělkyně a vysokoškolská pedagožka, které se podařilo z alternativní scény akčního umění vstoupit do sféry populární, stala se tak jakousi celebritou a její samotná práce nabyla rozměry show businessu.

zásadnější akce. Ruller, který je o generaci mladší, svoji první akci datuje do roku 1974 (*akce Cestou*), tj. rok před „přelomové“ dílo Abramovičové.³³ A zatímco Abramovičová jedná spíše v intenci excentrismu, snahy o provokaci, práce Tomáše Rullera vykazuje naprosto diferentní specifika. Pokud bychom chtěli komparovat např. prolomení distance mezi divákem a aktérem, na kterou apeluje Fischer-Lichte, našli bychom již ve zmíněném díle Tomáše Rullera *Cestou* (z roku 1974) zcela přirozené setření této hranice.

„Už na střední škole se projevovalo umělecké vědomí Tomáše Rullera, o čemž svědčí mnohé performance a jeho další aktivity z té doby. Z raných 70. let pochází jedna z jeho stěžejních akcí stojící nejbližší happeningu v jeskyni Pekárna v Moravském krasu. Byla reminiscencí slavného Platónova obrazu Svět idejí a svět jevů. Hra stínů a světél, cesta ke svobodě a světlu. Symbolický obraz filosofického chápání světa dnes autora stále více překvapuje, jak vizionářsky se tehdy chopil tématu, a jak je zvládl zpracovat. I námět samotný mu stále připadá úžasný. Zabývá se jím v podstatě pořád. Řeší i dnes vztah mezi iluzí a realitou. Kořeny jeho práce je třeba hledat ve filosoficko-umělecké rovině. Zabývá se podstatou skutečnosti. Základ jeho uměleckých aktivit tedy nikdy nevycházel primárně z politické motivace, ale vědomě se pohyboval v kontextu doby. A to i tehdy, když se v roce 1988 zapaloval. Samozřejmě tu byla konotace s Palachem, ale zdrojem jeho umělecké inspirace je a vždy bylo obecnější hledání smyslu života.“³⁴

U Rullera tedy již ani v roce 1974 a ani v roce 1988 nešlo o politicky motivovaný čin (jak je tomu zvykem dnes, kdy jde spíše o politický aktivismus, než o cokoli jiného),³⁵ jde o jakýsi *protohappening* a *protoperformanci* s mnohem hlubším důrazem, nejde o to „provokovat“. Pokud se něco z provokace částečně objevuje, není to určitě podstatným prvkem veškerého dění. Domnívám se, že v případě Abramovič je to téměř naopak, odstranili-li bychom provokaci, odstranili bychom též celé dílo (resp. akci) a nezůstalo by nám vůbec nic.

Oscilace na míře provokace a civilnosti, současně ale burčující autentičnosti a převážně reálnosti situace, totiž toho, že to, co se děje, se skutečně odehrává, je patrná v akci Chrise Burdena z roku 1971, tj. 4 roky před „přelomovou“ akcí Mariny Abramovič. Akce nazvaná „shoot“ je veskrze tím, co nám prozrazuje její název.

33 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 11–12.

34 Ličková, Nina. *Tomáš Ruller: svět pod brýlemi a kloboukem*. Earch, 23. březen 2015. Online dostupné zde <http://www.earch.cz/cs/revue/tomas-ruller-svet-pod-brylemi-kloboukem>.

35 K performanci jako politickému aktivismu např. viz dílo Pavla Sterce (*1985).

Ve videodokumentaci můžeme pozorovat střelbu z dlouhé palné zbraně do paže Chrise Burdena. To je veškerá podstata dění, děje se pouze jeden výstřel do paže člověka. Můžeme si povšimnout, že vše okolo není vůbec teatralizováno, jako např. v případě Abramovič. Přesto nalezneme jisté korespondence mezi těmito třemi akcemi (*Ruller-Abramovič-Burden*). Ve všech těchto situacích se děje cosi zcela reálného.³⁶ Realnost dění je nejvíce patrna v bolesti, kterou nelze předstírat, u Rullera se setkáváme se skutečně hořícím člověkem, u Abramovič je to skutečná krev a u Burdena je to skutečný výstřel ze skutečné zbraně. Tím se vracíme k zásadnímu komentáři Fischer-Lichte.

Fischer-Lichte poznamenává, že takovéto jednání, ve kterém nejde o ztvárnění role, ale samo je přivedením (navíc) do strastiplné situace, je bytostně zneklidňující, neboť jaksi vybočuje z toho, co je domněle platné. Návštěva galerie tak vždy počítala s mírou odstupu, kdy je návštěvník pozorovatelem (či divákem) a pozorované dílo je objektem (*pozorovatel-pozorované*). Podobné je to v tradičním divadle, kde i přes maximální zaujetí divák ví, že když se jedna z postav na scéně rozhodne např. zabít druhou postavu na scéně, je to vražda pouze předstíraná a na konci představení se oba (vraždící i zavražděný) objeví před oponou v potlesku a úkloně. Stane-li se však, že by byl člověk přítomen podobné situaci v „reálném životě“, tj. záměru vraždy jiného člověka, platí *jiná pravidla*.

Fischer-Lichte klade otázku, co má člověk udělat, když je přítomen vyhocenému jednání během performance? Ihned dodává tezi, že pokud by se takové jednání odehrávalo ve veřejném prostoru, nikdo by se nejspíše nerozmýšlel a urychleně by zasáhl. Dále se zamýšlí nad svým příkladem akce Abramovičové v galerii Krinzinger.³⁷ Vnesení etické otázky, resp. etického rozměru do původně estetického pole, rozšiřuje, již v začátku, naše jakékoli pojednání o fenoménu a pojmu – performance. Ihned je potřeba se zastavit nad tezí Fischer-Lichte, neboť v Rullerově akci můžeme tuto tezi vyvrátit a učinit ji tak neplatnou hypotézou. Zatímco celá akce Abramovičové se odehrává v galerijním prostoru, Rullerova akce je galerijně nspecifikována (vzpomeňme na začátek narativu). Ruller vyzývá shromážděné lidi k následování a přivádí je do zcela veřejného prostoru. Když se zapálí a hoří, neodvážá se nikdo z přítomných zareagovat. Ani v momenty před tím, kdy je téměř jasné, co se

³⁶ Míru akcentace teatrality ponechme zatím stranou.

³⁷ Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 12–13.

odehraje, nereaguje nikdo z přítomných. Podobně při nesení „kříže“, ač je patrné, že toto nesení způsobuje Rullerovy velké potíže a on sám se nachází na pokraji svých fyzických sil, nikdo z přítomných nezasáhne. Důvodem pro tuto „neaktivitu“ může být mnohé, samozřejmě nevíme, proč k tomu nedošlo. Lidé si mohli myslet, že by tím „pokazili“ celou akci, mohli se stydět, ale také se např. nemuseli odvážit.

Je to právě etický apel, který se ozývá v kritických momentech zcela přirozeného života, kdy jsme konfrontováni s něčím, na co musíme reagovat okamžitě, *hic et nunc*, není možno nad tím teoreticky přemítat. Typickým příkladem může být setkání se s člověkem, který je zraněný a např. krvácí. Naše otálení oddaluje v takovém případě možnost úspěšné záchrany tohoto člověka. Odmítneme-li pomoci, a pokud jsme jediní v dosahu, tento člověk nejspíše vykrvácí a zemře. Je to tzv. *na nás*. Podobné je to i v těchto případech – v těchto akcích. Hodlám tvrdit (tvrdím), že zatímco akce Mariny Abramovičové možná ve spoustě lidí vzbuzovala soucit a zhnusení nad pozorováním vytékající krve, tak přesto nehrozilo naprosté vykrvácení a ztráta života, ale akce Chrise Burdena námi dokáže hnout daleko více, neboť výstřel se uděje rychle a byť se nejedná o velkou ráži palné zbraně, hrozí zde zásah např. do hlavy a my nevíme, kam střelec míří. Ještě vyhrocenější recepce se ukazuje v akci Tomáše Rullera. Pokud se někdo zapálí, hrozí, že tento člověk uhoří. Domnívám se, že v takovém případě jsme pohnuti (bytostně) zcela a naprosto. Je však důležité vidět a vědět, že Tomáš Ruller se sice zapálil, avšak nešlo mu o to, aby uhořel, šlo mu o to, aby *hořel*. Nejde tedy o sebevraždu. Zároveň zde v opozici s akcí Abramovičové, vystupuje do popředí daleko větší míra civilnosti jednání spojená s civilností veřejného prostoru. Právě v této civilnosti, na rozdíl od galerijního prostředí (a neomezenosti pouze na galerijní prostor), jsou daleko více umocňovány faktory postavení se „*na hranu umění a běžného života, estetických a etických postulátů*“.³⁸ Galerijní prostor vytvářející galerijní prostředí však nelze chápat jako jediný a nezbytný konstituent civilnosti. Tato civilnost se rozprostírá od samotného aktu performerů, okolní prostředí ji může marginalizovat anebo akcentovat. To znamená, že již vlastní nastavení celé situace u Mariny Abramovič se pohybuje na jiné rovině, než nastavení situace, se kterou jsme se seznámili u Tomáše Rullera.

I tak, jak jsem již zmínil, identifikujeme jisté body (anebo momenty), které jsou

38 Tamtéž, s. 13.

společné. S těmito, zatím blíže těžce uchopitelnými, body se nám také vyjevuje jakási nesnáze bližšího porozumění smyslu celé akce, tj. otázka hermeneutiky, se kterou se setkáváme např. při explikaci malířského umění. Můžeme tak předestřít, že „*podobná performance se vymyká přístupu tradičních estetických teorií. Tvrdošijně se vzpírá požadavkům hermeneutiky, jejímž cílem je porozumět uměleckému dílu. V tomto případě se ale nejedná ani tak o pochopení díla, jako spíše o zkušenosti a re-akce, které [umělec] prožil a vyvolal v publiku – jinými slovy o proměnu všech zúčastněných. To ale neznamená, že by se obecenstvu nenabízelo nic k interpretaci anebo že by se použité objekty a pováděné úkony nedaly považovat za znaky.*“³⁹ Fischer-Lichte zde zdůrazňuje posunutí sémiotické roviny do sekundární linie, majorizována je naopak samotná zkušenost a proměna všech zúčastněných.

Tato snaha o generalizaci teorie o performance je velmi vratká a uvidíme, že někteří teoretikové a autoři to vidí jinak. Je proto potřeba důkladného bádání a pečlivé analytické práce, abychom odhalili, co vlastně stojí ve svém primátu před sémiotickým kódováním takových akcí. Můžeme se domnívat, že např. v akci 8. 8. 88 Tomáše Rullera dochází k absolutní konvergenci konání a znaku.⁴⁰ To, co je projeveno v konání, se simultánně ukazuje jako to, co to znamená. Nejde tedy o přenášení významů anebo delegování znakovosti, v zásadě se jedná o utváření skutečnosti, kterou ten, kdo se jí situačně účastní, ne pouze interpretuje, ale v zásadě převážně zakouší. V tomto zakoušení se zúčastněný setkává s obsahy svých vlastních vnitřních aktů, které jej mohou přivést k jednání a tím i ke kooperaci na skutečnosti, na jejím vytváření.

Zdá se tedy, že nejde primárně o to, aby zúčastněný porozuměl performanci, ale aby ji prožil, zakoušel ono „tady a teď“ a v reflexi se k tomuto dění vztáhl jako k „tam a tehdy“. V takovém vztažení se ukáže i prvotně nepostihnutelné redefinování relací *subjekt-objekt* a *označující-označované*.

Fixní artefakt klasického umění nabízející aktualizaci výkladu zde zcela absentuje. Vytvoření artefaktu není (primární) záležitostí aktu performance. Performer do jisté míry transformuje své tělo (nikoli však v substanciálním smyslu!) a utváří zážitek, či místo, ve kterém dochází k zakoušení v přímé participaci zúčastněných, jde nutně o koexistenci, nevystupuje tu pro diváka nějaký indiferentní a autonomní

39 Tamtéž, s. 17–18.

40 Tomáš Ruller se však skepticky vyjadřuje, že toto by – spíše, než-li pevné tvrzení – mělo být hypotézou.

objekt. Diváci, či spíše zúčastnění se ocitají v situaci *hic et nunc*, ve které to jsou i oni, kdo spolu konstituují následující kontinuum časových momentů (temporality). Pomocí fyziologie, afekce, senzomotoriky a hlavně volních aktů dochází k procesu redefinování dichotomie *subjekt-objekt* na oscilaci nevynešenosti *subjekt-objekt*.

Re-akce se tak mohou odehrávat i bez potřeby interpretace. Tělesnost konání zde dominuje nad znakovostí těla. Jsme blízko autoreferenci jednání samého. Divák je tak spíše zúčastněný, který ve své volní autonomii může být i aktérem (aktérem se stává právě v danosti potence svých volních aktů), ne pouhým (pasivním) myslícím a pozorujícím subjektem, neboť produkce a recepce jsou simultánně probíhající. Toto vše souvisí s tzv. *performativním obratem* v šedesátých letech dvacátého století.⁴¹

1.6 Performativní obrat⁴²

Ač lze tvrdit, že performativní obrat (*performative turn*) se objevil již s počínajícím studiem a výzkumem rituálu, a s ním spojené rituální vědy,⁴³ oficiálně se o performativním obratu hovoří v kontextu etablace deblokování demarkačních linií mezi uměleckými druhy, o což se zasadili vědci, filosofové, kritici, a v neposlední řadě (právě) umělci.⁴⁴

S pojmem „performativní“ (*performative*) přichází v roce 1955 John L. Austin, když ve filosofii jazyka uvádí cyklus svých přednášek (*Jak udělat něco slovy*) na Harvardu. V počátku Austinovy filosofické práce nebylo úplně jasné, jak konkrétně bude „performativní“ formulováno; užíval původní „performatorní“ (*performatory*), ale jelikož se mu „performativní“ jevílo jako tradičnější, co do konstituce a použitelnosti, rozhodl se pro tuto formulaci (říkal také, že je mnohem krásnější).⁴⁵

41 Srv. Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 19–21. Performativní obrat se objevuje již v letech padesátých, šedesátá léta jsou specifická pro performativní umění, postupně zapouští kořeny ve spoustě oborů včetně filosofie a vědy.

42 „Performativní obrat lze totiž podle Shepherda nazývat různými jmény: od 70. let zde byly ‚lingvistické‘, ‚kulturní‘ a ‚performativní‘ obraty – všechny měly filozofickou inspiraci, odporovaly ortodoxním přístupům a bývaly spojeny se sociálním hnutím: ‚performative turn‘ (performativní obrat) je ‚pirueta, zajižďka, obrat, zatáčka, vychýlení a změna směru‘. Podle Shepherda není vůbec jasné, jak by se měl ‚performativní‘ obrat odlišovat od jiných obrátů v humanitních vědách.: celý proces obrátů (včetně ‚baroque turn‘, ‚mechanisation turn‘, ‚the theory turn‘, atp.) je především posunem na poli věd o člověku v nejširším slova smyslu a lze jej podle autora označovat jako ‚the interpretive turn‘ (interpretativním obratem)“, viz Kubart, Tomáš. A co když je to performance? In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 189.

43 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 41–42.

44 Tamtéž, s. 27.

45 Tamtéž, s. 29. „Performative utterances“ (Performativní výpovědi), v níž vysvětluje svou volbu takto: „Je pochopitelné, nevíte-li, co slovo performativní znamená. Jedná se o ošklivý novotvar, který snad

V expozici performativního obratu hrálo největší roli Austinovo transponování pozornosti na saussurovské parole, tj. na akt promluvy, na performativní účinek jazyka (resp. performanci jazyka, performování).⁴⁶

Základ performativního obratu tedy hledejme ve filosofii a lingvistice. Austin ve své teorii řečových aktů diferencuje akty konstativní, tj. takové řečové akty, které deskripují situaci, a akty performativní, které samotným procesem řečového aktu (jeho pronesením) konstituují danou situaci (ilokučně a perlokučně).⁴⁷ Můžeme tak konstatovat, že vlivem filosofie se na počátku šedesátých let dvacátého století objevuje zcela specifický „fenomén“, který nelze ignorovat. Performativní obrat podněcuje ne jen tehdejší soudobé umění, ale iniciuje také genezi nového „umění“, tzv. akčního umění.⁴⁸ Ve stejné době performativní obrat impaktuje i divadelní projevy a divadlo celkově.⁴⁹

Performativní obrat se však vyvíjel jinak v americké teatrologii, kde nabral akcenty sociologických a antropologických zkoumání. Vlivem sociálního dramatu Victora Turnera a performativity Richarda Sechnera přineslo zkoumání kulturní performance v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století pozornost zaměřenou na studium rituality a festivity, což v současné době proniklo, v oblasti kulturní performance, i do německého a českého prostředí.⁵⁰ V tomto „obratu“ k rituálu, můžeme vidět jakýsi návrat k neoficiálním kořenům performativního obratu. Zkoumání kulturní performance je spojeno s renesancí performativity v devadesátých letech dvacátého století, kdy došlo právě k jejímu rozvoji na poli kulturních studií, což majorizovalo denotaci kulturních jevů, do té doby zcela neuchopitelných pomocí textových modelů. Kultura začala být vnímána „jako performance“ a do pojmu

ani žádný zvláštní, velkolepý význam nemá. Má však jednu výhodu: není významově zatížený.“
Srv. Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofía, 2000.

46 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 11.

47 Matonoha, Jan. Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 22. Srv. Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofía, 2000.

48 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 21.

49 Tamtéž, s. 24.

50 Kubina, Lukáš & Musilová, Martina. Svět je symbolická interakce: symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí. In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 12. Zasluhu na tom má především již zmíněný Victor Turner a zvláště pak Erving Goffman. Přínos Goffmanovy knihy *Všichni hrájeme divadlo* spočívá zvláště v tom, že nevidaně srozumitelnou formou s využitím divadelní terminologie osvětluje principy chování jedinců v každodenních interakcích. Goffman se zabýval způsoby jakými se aktéři prezentují před ostatními účastníky interakce a jak kontrolují dojem, který o sobě vytvářejí. Ostatně problematika výzkumu teatrality každodennosti se ukazuje jako zásadní.

performativity se explicitně inkorporoval i fyzický akt (a jednání). Původně výchozí mateřská disciplína, tj. filosofie (jazyka), přestává být pro performativní obrat dominující a i teorie řečových aktů ustupuje do pozadí, ač je implicitně přítomna.⁵¹

Teatrologie, která se zdála nejsilnější disciplínou pro uchopení performativního obratu, se začala v tomto poli rozpadat, neboť jistý segment předmětu výzkumu divadelních vědců si počal nárokovat nový vědní obor; performanční (anebo performativní) studia (*performance studies*), která se etablují na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století, stávají se institucionalizovaným vědním oborem a vytváří pomyslný *pomník* performativního obratu.⁵² Kromě toho vznikají knihy, odborné studie, o performativních studiích se přednáší a pořádají se vědecké konference.⁵³ Na univerzitách a vysokých školách se ustanovují katedry a dokonce i ústavy performativních studií, první samostatná katedra vzniká v New Yorku v roce 1980. Etablance v akademickém prostředí na této úrovni však zůstává spíše záležitostí anglosaského prostředí (USA, Německo, Velká Británie, Austrálie).⁵⁴

1.7 Performativní studia⁵⁵

Ačkoli Carlson tvrdí, že samotný pojem performance je natolik neuchopitelným, že se dokonce ze své vlastní „povahy“ přičí jakémukoli definování,⁵⁶ tak přesto se badatelé domnívají, že by měla existovat nějaká *specifická* věda, která by nabídla adekvátní nástroje pro deskripci toho, co jsme si navykli označovat jako „performance“ anebo „performativní“ (resp. performanční). A zdá se, že tuto funkci vědy o performanci *nemůže* zastávat teatrologie.⁵⁷ Jak jsem již výše ukázal, v konexi s performativním obratem, sama teatrologie, právě v tomto „uchopení“ performance, ztroskotala. Věda,

51 Fischer-Lichte, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 33.

52 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 11.

53 Tamtéž, s. 7.

54 Tamtéž, s. 12. Srv. Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 161. K dalšímu studiu viz Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 16–17.

55 Srv. Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 9.

56 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 7. A k dalšímu studiu viz Carlson a jeho dílo.

57 Srv. Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 149.

o které je řeč, jak již bylo taktéž uvedeno, se nazývá *performance studies*, nebo-li performativní, či performanční studia (nalézt lze obojí *označení označení*).

Sám *pojmem performance* (resp. performativita) se v druhé polovině dvacátého století objevil v „roli“ pojmu neuralgického pro široké spektrum především humanitních věd: od filosofie (jazyka) a lingvistiky, přes naratologii až po otázky oboru etiky, (vlastní) epistemologie, teorie tzv. fikčních světů anebo kulturní či specifická genderová studia.⁵⁸

Ač obor performativních studií stojí (a současně možná i padá) na základu filosofických inspirací George E. Moora a Ludwiga Wittgensteina projevených v díle *řečových aktů* (resp. performativních aktech/výpovědích) Johna L. Austina,⁵⁹ vykazují se performativní studia *programovou interdisciplinarnitou*⁶⁰ a šíří svého záběru.⁶¹ Obor je *velkoryse* ustanoven na bázi metodologického pluralismu a nenormativního výzkumu *performance*, ale stejně tak i fenoménu performativity v celých dějinách.⁶² S tímto velkorysým přístupem se pojí také kardinální otázka: *co že je to vlastně skutečným předmětem studia performance studies?* Odpověď se zdá být velmi jednoduchá: *předmětem studia performance studies je performance*. Tato zcela generalizující – obecná odpověď – však neuspokojí naše další tázání. Pokud je předmětem studia *performance*, co to vlastně *performance* je? Hlavica uvádí, že je již snad kanonizovaným zvykem tuto otázku zkrátka ignorovat. Prosadilo se pojetí, že ten, kdo se pokouší definovat *performance*, dopouští se „svatokrádeže“, protože takové úsilí je *vlastně násilím*, kteréžto redukuje a omezuje samotnou *performance* (aniž bychom snad tušili, co že se to vlastně omezuje). Schechner ihned přidává, že ve světě existují takové fenomény, které nemohou být redukovány, a nápadně mezi ně řadí právě *performance*. Schechner spíše navrhuje, aby se k *performance* přistupovalo jako k analytickému nástroji, kterým se bude analyzovat kultura a lidské chování (anebo i společnost, jakožto

58 Matonoha, Jan. *Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo*. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 21.

59 Sládek, Ondřej. *Performance a performativita v kontextech*. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 10. Na Austinově filosofii je založena i sémiotika fikčních světů, k tomu viz. dílo Jiřího Kotena (např. s. 51, *Performance / performativita*).

60 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních studií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 28.

61 Merenus, Aleš. *Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím*. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 163.

62 Sládek, Ondřej. *Performance a performativita v kontextech*. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 12.

zjevně sociologická danost).⁶³ Navrhuje, aby se užil exklusivistický přístup substituování obvyklého, pro Schechnera pozitivisticky laděného, „to je performance“ (*is performance*), adekvátnějším „jako performance“ (*as performance*) přístupem.⁶⁴

Byl to právě Schechner, kdo byl již od počátku vzniku akademického utkovení *performance studies* považován za otce této (*post*)*disciplíny*, a to jakožto interdisciplinárního výzkumu performancí. Kvas se však připravoval již v šedesátých letech dvacátého století na poli filosofie, divadelní vědy, lingvistiky a také sociologie. V osmdesátých letech pak započal performativní *boom*, realita světa, skutečnost jako taková, byla pochopena jako sama performativní. Proto se za ideální nástroj k jejímu prozkoumávání zvolila, jak jinak, performance. Aby toho nebylo málo, určilo se, že performancí se může stát cokoli, co si tak pozorovatel (resp. badatel) pojmenuje. Performance tak nabyla korelační podoby předmětu i metody výzkumu, stala se jak přístupem k realitě, tak také výstupem studia.⁶⁵

Performance studies jsou odkojeny postmoderní teorií i praxí, jejich nepřeborná šíře nevymezetelnosti ukazuje *ne-konečnost* hranic, ale i předmětu (anebo předmětů). Přes obrovskou „volnost“ ve výzkumu, musíme konstatovat, že absentuje identita oboru, jako takového.

Současně byla vsugerována koexistence divergentních pojmů performance, emancipace od dominance paradigmat. Hlásá se tzv. „otevřená cesta“.⁶⁶ Je však nad míru jasné, že tato „otevřená cesta“ a emancipace od paradigmat není ničím jiným, než zkratka novým paradigmatem. To by ostatně bylo k plausibilní akceptaci i v intencích schechnerovského transponování logiky vědeckého vývoje a slovníku Thomase Kuhna, zejména otázky tzv. *vědeckých revolucí*, ve kterých se pak saturuje mnou naznačená performance jako nové akademické paradigma nahrazující v procesu vědecké revoluce staré akademické paradigma, v našem případě divadlo, jak zmiňují mnozí, např. Auslander.⁶⁷

63 Tamtéž, s. 7–8. K dalšímu studiu viz dílo Marka Hlavici.

64 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 29.

65 Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 36–37. K dalšímu studiu srv. Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 27.

66 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 20. & s. 19. Uvažuje se o vzniku performance studies jako reakce na postmodernu.

67 Tamtéž, s. 35. a srv. tamtéž, s. 21.

1.7.1 Paradox performance

Otřepaný axiom, že za performanci můžeme považovat naprosto vše,⁶⁸ ukazuje ne jen nestabilitu pojmů a jejich diferentní užívání,⁶⁹ ale také nemožnost nároku na univerzálnost žádné teorie performance,⁷⁰ což teoretikové performance vítají, neboť to plyne z jejich vlastních postulátů, konkluzi otázek to však nepřináší, ale navíc to naopak přináší ještě tzv. paradox performance, který, i přes nemožnost definice performance, nám cosi o performance vypovídá.

Paradox performance znamená, že performance, jako originární projev revolty namířený vůči tradicionalistické konvencionalitě a estetickým konceptům umění, sám upadl do předmětu své „kritiky“, tj. stal se institucionalizovaným právě v podobě performance studies, dokonce se stal vyučovaným oborem na univerzitách.⁷¹ Avšak běžně vyučované historizující a systematické explikace umění jsou teoretiky performance zavrženy, přičemž oni samotní navrhují akceptovat pouze naprostou nepředvítenost a překvapivost, tj. performance se vším, co ji doprovází.⁷² Ale je to skutečně propiální danost performance?

1.8 Pojem performance (art)

Cesta k definici pojmu performance (art) je trnitá. Morganová upozorňuje, že performance rozvíjí takovou „komunikaci“, která je neverbální, proto se performance musí zažít a vidět. Z těchto těžkostí plyne i nesnadnost jakéhokoli psaní o performanci.⁷³ Podobně i Fischer-Lichte tvrdí, že když se performance snažíme artikulovat, saturujeme její nepřítomnost a ztrácíme ji, performance se referovatelným „objektem“ stává jen za cenu své koruptibility.⁷⁴ Fischer-Lichte spolu s Jensem Roseltem pak denotuje performanci jako „ztrátu“, či lépe – *prázdné místo*.⁷⁵ Ačkoli se v počáteční fázi své

68 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 12.

69 Sr. Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 30.

70 Tamtéž, s. 25–26.

71 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 7.

72 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 19.

73 Morganová, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009, s. 100.

74 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 108.

75 Fischer-Lichte, Erika & Roselt, Jens. Přiražlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: Roubal, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 149.

oficiální geneze performance konstituovala v kontaktu s výtvarným uměním, kterému implementovala obohacení tridimensionalitu o časovou dimenzi, a tím transformovala i klasickou lessingovskou definici výtvarného umění,⁷⁶ musíme spolu s Merenusem podtrhnout, že performance nejsou tradiční umělecká díla, a zařazovat je do množiny uměleckých druhů, je komplikované.

Spíše, než-li o umění, se hovoří o hraničním fenoménu – performance, jako o tom – „mezi“ – každodenností a světem uměním.⁷⁷ Dle Tomáše Rullera zde však již nejen mezi uměleckými obory, ale spíše performance (art), která je pojata jako obecná *inter-disciplína*, nebo esence naší zkušenosti ve světě.⁷⁸ To se však nabourává tezemi, které si dávají za cíl ukotvit performance v teatrologickém paradigmatu (jako je například německá teatrologie od sedmdesátých let). Tak se často o performance uvažuje jako o divadelním druhu, který jsme schopni ekvivočně vyjádřit jako: performance art, akční umění anebo například happening. Počátek takového „divadelního druhu“ se klasicky lokalizuje do šedesátých let. Kromě akcentu „divadelnosti“ se však přiznává specifická onoho „mezi“, tj. hranice (mezi žánry, soukromým a veřejným, uměním a životem) a vzejetí proti pravidlům.⁷⁹ To, že je performance druhem divadla,⁸⁰ se rozvíjí do podoby subsumování této „divadelní performance“ pod kulturní performance, jakožto širokého pole fenoménů.⁸¹ RoseLee Goldbergová, ač spojuje taktéž performance s herectvím, soustřeďuje se na gesto v pohybu od nevitálního k vitálnímu a nakonec k autentickému. V autenticitě koncipovaná performance je pak Goldbergovou pochopena jako radikální hybná síla. A to nikoliv jen hybná síla divadla, ale hybná síla komplexního uměleckého vývoje.⁸² Již zde tedy pozorujeme vzdání se lpění na divadelnosti ve prospěch autenticity (gesta). Kromě toho Goldbergová hovoří také o živosti, kterou považuje i za definici performance, nakolik je možno ji vystihnout. Žádná „jednoduchá“ definice však podle

76 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 157.

77 Tamtéž, s. 168.

78 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

79 Fischer-Lichte, Erika & Roselt, Jens. Přiražlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: Roubal, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 149.

80 Srv. Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 159.

81 Tamtéž, s. 160.

82 Tamtéž, s. 156–157.

ni není možná.⁸³ Tuto tezi kvituje i Fischer-Lichte, když konstatuje, že performance je ve své podstatě *jednoduše nejasný pojem*.⁸⁴

V otázce kulturní performance Schechner performance identifikuje s jakýmkoli kulturním artefaktem, čímž zde vystupuje nemožnost diferenciacie. Obojí, jak kulturní artefakt, tak kulturní performance, „je položeno“ na stejnou linii. Marvin Carlson a Jon McKenzie deskripují toto „položení“ jako generování zpětnovazební smyčky v relaci mezi kulturou a společností. Do těchto zón byla performance inkorporována z divadelního prostředí a jako metafora, v podobě formálního nástroje pro analytiku, se později transformovala na funkcionalitu mediátorství umění a společenské praxe.⁸⁵ Jako kulturní performance se označují takové aktivity, které upevňují společenský řád a kulturu. Jako sociokulturní performance se pak označují takové aktivity, které nám ukazují, že člověk se chová dle naučených pravidel konkrétní kultury a společnosti.⁸⁶

Z historického pohledu můžeme vidět pojem performance na počátku šedesátých let dvacátého století jako denotující tělesnou akci odehrávající se před publikem. V sedmdesátých letech pak pojem performance denotuje všechny netradiční podoby prezentace (anebo představení): nové pojetí divadla, koncertů, prezentace obrazů, tance, výstav, světelných a intermediálních instalací atp.⁸⁷

Michael Kirby se pokouší definovat performance přenesením důrazu na happening, který chápe jako divadelní polohu (resp. formu divadla), ve které jsou diferentní elementy *vorganizovány* do členité struktury, a jedním z elementů je i performance jakožto „non-matrix performing“.⁸⁸

Otec performance studies, Schechner, považuje performanci za nejširší *rozproštěnou* kategorii, která vstřebává také divadlo, kdežto Sybylle Petersová zavádí reversivní perspektivu, pro ni je nejširší kategorií divadlo, které vstřebává také performanci.⁸⁹ K tomu dodává Burnsová, že relace mezi životem a divadlem není toliko

83 Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 38.

84 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 38.

85 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních študií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 32.

86 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 10.

87 Tamtéž, s. 8–9.

88 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 159.

89 Kubart, Tomáš. A co když je to performance? In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 188.

opoziční, jak se proti divadlu ze stran performance tvrdí, neboť divadlo, jakožto instituce, koření v každodenním životě.⁹⁰ Je to však právě relace umění a života, která se stala majoritní problematikou dvacátého století v oblasti performance. V tomto období dochází k manifestaci performance, coby určitého (konkrétního) konání („co“), které neoperuje na principu *mimesis*, není reprezentací, ale snaží se vyjvit „esenci života“, vitalitu v její ryzí autentičnosti. To vede k definitivní kontrapozici performance vůči teatralitě.⁹¹

Korelačně se odehrává také negování klasického umění, tj. umění (jako) objektu. Takové umění je z kontrapoziční strany performance pochopeno jako imitativní (resp. iluzivní), navíc konotováno s komodifikací a tržní manipulací. A jako takové je zcela odmítnuto. V šedesátých letech dvacátého století se tak redefinuje funkcionalita a význam umění.⁹²

V sedmdesátých letech pak dochází k naprosté maximalizaci autenticity zakoušení vlastní tělesnosti, kdy se objevují performance, které experimentují ne pouze s vitalitou okamžiku performance, ale s vlastní vitální kapacitou – mezi životem a smrtí – v akcích, které nelze opakovat. Surrealisté pořádali zábavné festivity s rakvemi, zde však stojíme čelem proti idealitě performance ukazující se v radikalitě skutečného zraňování anebo dokonce smrti člověka.⁹³

Teoretičky Josette Féralová a Chantal Pontbriandová se domnívají, že ve skutečnosti je performance dekonstrukcí divadla.⁹⁴ To by verifikovalo i naše postupné, avšak zatím nekompletní úvahy. Prvotní oficiálně kanonizované performance představovaly jistou alternativu vůči tradičně koncipovanému divadlu. Takové akce se odehrávaly ve výstavních prostorech a galeriích. Odmítnut byl i tradiční divadelní jazyk a s ním i reprezentace nějakého díla, jakožto produktu, který by se inscenoval divákům. Na místo „díla“ nastoupila bezprostřední *inter-akce* a *arte-fakt* byl substituován *arte-aktem*, tj. takovým procesem události, který dokáže intenzifikovat *pro-žitý* okamžik.⁹⁵

90 Srv. Tamtéž.

91 Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, s. 83.

92 Tamtéž, s. 107–108.

93 Tamtéž, s. 85.

94 Tamtéž, s. 36.

95 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 157–158. Pojem arteakt v našem prostředí poprvé prosadil a tím i zavedl Jan Roubal. Důležité je si uvědomit, že v tomto konání nevzniká nic fixního. Nelze ani mluvit o tom, že by vznikalo dílo,

V encyklopedii *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* nacházíme jeden málo frekventovaný význam pojmu performance. Tím je „recitatio“, výraz pocházející z latiny. Výklad pojmu se nachází v konotaci s přednesením básně (poezie), (i) buď autorem samým, (ii) profesionálním performerem anebo (iii) někým náhodným, kdo na báseň narazí a chce si ji přečíst. To, jaký bude mít přednes charakter, zde není určující, navíc ani není určující, zda se přednes odehraje před diváky anebo nikoli, akce, tj. performance, proběhne tak, jako tak.⁹⁶ Čtenář, ať už si čte sám anebo pro někoho (diváky), je zde performerem, neboť zde není jen pasivním recipientem, ale on je zcela aktivním subjektem v tom smyslu, že se transformuje v procesu četby, interpretuje, ale také disinterpretuje anebo oponuje.⁹⁷

Již ve starověkých kulturách byl akt četby v neodmyslitelné konexi s aktem mluvy. Tělo, v metaforickém vyjádření, nakolik je takto pojato jako „znak“, říká Ondřej Sládek, ožívá ve spojení s duší, tj. zvukem.⁹⁸ Podle německého filologa Wilhema von Humboldta jazyk není nějakým výsledkem produkce, není hotovým, kompletním dílem, natož produtem, ale jazyk je spíše aktivitou a činností, je to *energeia*.⁹⁹

Nouryehová kodifikuje množinu performancí jako rozvrstvenou: (i) body art, tj. taková performance, kde je akcentováno tělo performerera, často odhalené anebo i deformované, je vystavováno sebedestruktivním úkonům anebo trýznění, (ii) studium prostoru a temporality skrze zpomalené pohyby a figury, (iii) autobiografická performance, (iv) ritualita a mystika obřadu, (v) sociální komentář.¹⁰⁰

Hlavica ústy Schechnera udává, že performance můžeme definovat jako jednání,

neboť jej nelze opakovat. „Dílo“ nepřetrvává. Velmi zásadní je fakt toho, že ať už Ruller, Abramovič anebo Burden, ani jeden z nich svým konáním nečiní nějaké zobrazení. Jednání zde neznamená hraní (ve smyslu herectví), nejde o ztvárnění nějaké herecké postavy, nejde o přijetí role. Ruller tak nejedná v rámci role, která by mu udávala, aby rozdal své „kresby“, šel na procházku, převlékal se, pracoval se sádrou a pigmenty, poté se zapálil, nesl svůj „kříž“, rozdal víno a chléb a se všemi dosáhl jakési katarze. Ne, Ruller nepředstavuje žádnou postavu, ale jedná sám za sebe, je to on, kdo je tím jednajícím. Ač můžeme např. v rámci práce se sádrou spatřovat v Rullerovi nějaké obecnější *archetypy* heideggerovské úzkosti, v realitě našeho žitého světa je zde stále Tomáš Ruller, který se potřísnil sádrou, není tam pro nějakou roli existenciální úzkosti, ale je tam proto, že to všechno prožívá on, jako konkrétní člověk, a my (resp. účastníci) jsme v jisté míře participace na tomto dění, které je zcela skutečné. Srv. Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 12.

96 Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 40.

97 Tamtéž, s. 59.

98 Tamtéž, s. 57–58.

99 Tamtéž, s. 51.

100 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 158.

keré je *nějak* vymezeno, předvedeno, saturováno anebo vystaveno (na odív).¹⁰¹ V Schechnerově pojetí navíc samotný pojem performance dalece překonává performativní umění a i umění obecně, pojem performance se intenduje k performativním praktikám, které nalézáme v umění, společnosti, ale i kultuře. Performance konstruuje kategorii širokospektrálního kontinua aktivit: od her, sportu, rituálu, divadla, tance, hudby, až po performance a performance rodu, rasy, třídy anebo i léčby (např. chirurgie) či mediality a internetu.¹⁰²

Přestože se při čtení Schechnerových textů může zdát, že performance je skutečně vše, nebyl by to Schechner, aby nepřekvapil. Ten totiž tvrdí, že rozhodně není možné, abychom identifikovali s pojmem performance jakoukoli libovolnou lidskou aktivitu, chování anebo předvedení vystoupení. Performancí je podle Schechnera jen taková aktivita, která si je sama vědoma toho, že je performancí.¹⁰³ Toto negativní vymezení pojmu performance přeci jen, i když mnoho ne, dává poznat, že ne absolutně vše může být performancí.

Samozřejmě se lze setkat i s tvrzením, že nám analýza pojmů nepomůže.¹⁰⁴ Jak jinak se ale dokážeme v bádání sjednotit ve svých tezích?

O definici performance se vedou letité spory a vášnivé diskuze. Ptáme se podobně jako sv. Augustín a stejně podobně nedokážeme ani odpovědět.¹⁰⁵ Augustín se ptá: „*Co jest tedy čas? Vím to, když se mne naň nikdo netáže, mám-li to však někomu vysvětlit, nevím.*“ Než se počneme ptát po tom, co to vlastně performance je, jako by nám to bylo zcela jasné a zřetelné.¹⁰⁶

I když úmyslně anulujeme lingvisticko-sémantické definování performance, a dostaneme tak definici performance jakožto: akce, díla anebo konání,¹⁰⁷ neměli bychom upadnout do schechnerovské pastí, ve které je performance velmi širokým a téměř nedefinovatelným kruhem.¹⁰⁸

101 Tamtéž, s. 160.

102 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 30–31. K performanci rodu (aj.) srv. Butler, Judith. *Trampoty s rodou: feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Zájumové združenie žien Aspekt, 2014.

103 Tamtéž, s. 31.

104 Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 38.

105 Tamtéž.

106 Tamtéž, s. 35. K dalšímu studiu viz Augustinus, Aurelius. *Význání*. Praha: Kalich, 1990, s. 411.

107 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 20.

108 Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, s. 31.

Měli bychom spolu se Shepherdem, v začátku našeho bádání, ocenit mnohost významů, kterou nám performance nabízí, avšak neustrnout na tomto „pohledu“ a uvědomit si, že možná právě v historickém pohledu na ekvivocitu koncepce performance se skrývá zvláštní prvotní síla k pouti za definicí.

Shepherd si je totiž vědom, že performance nepředstavuje něco nového, nějakou činnost, kterou by člověk neznal, ale naopak – performance člověka provází – v lidských dějinách byla vždy obsažena, pouze teprve od padesátých let dvacátého století jí začala být věnována pozornost ze strany akademických disciplín.¹⁰⁹ To znamená, že ačkoli existují různé způsoby explikace pojmu performance, něco společného se proplétá dějinami, neboť se vždy jednalo o performance, které se objevují v různosti po celém světě.¹¹⁰ Shepherd tak diferencuje tři distinktní pojmy: (i) *performance art*, tj. anglosaský výraz pro český pojem „akční umění“, (ii) *social performance* a (iii) performance jako podmnožina akčního umění, které se, v Shepherdově klasifikaci, vyskytuje mezi experimentálním divadlem a happeningem.¹¹¹ I tak ale Shepherd kvituje postmoderní relativismus, když zdánlivě sokratovsky na konci své knihy *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (2016) poznamenává, že nezformuloval teorii performance v její úplnosti a taktéž si vlastně není zcela jist, co že to ta performance vlastně je.¹¹²

Někteří filosofové (Roland Barthes, J. Derrida, Judith Butler, Peggy Phelan) uchopují performance jako konceptualizaci, myšlenku, která se má stát strukturálním pojmem nově vytvořeného teoretického diskurzu. Je zde velká míra akcentace na performativní podoby (umění) v konexi se společenskou realitou.¹¹³

Jinou kategorizaci přináší Mark Fortier, který diferencuje performance skrze dvojí modalitu: (i) *užší smysl performance*, tj. paradivadelní činnosti; happeniny anebo např. pouliční demonstrace, (ii) *širší smysl performance*, tj. všechny performativní lidské činnosti; od rituálů až po každodenní aktivity (např. i čištění si zubů před

109 Kubart, Tomáš. A co když je to performance? In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 187–188.

110 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 10.

111 Kubart, Tomáš. A co když je to performance? In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 187–188.

112 Tamtéž, s. 187.

113 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních studií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 15.

zrcadlem).¹¹⁴ Toto rozdělení se mi však nejeví jako plausibilní, nezohledňuje totiž performance (art) v její ryzí podobě, a o tu mi jde zejména!

Podobně jako Fortier, můžeme rozlišit i my, zatím neurčitě, dva módy pojmu performance. Ten první lze považovat za cosi „čistého“, za čím se vydáváme a co zkoumáme, tj. performance, kterou budeme moci, jako pojem, uchopit a definovat. Zdá se, že taková performance bude singularitou stojící v protikladu k tomu, co je inscenováno, anebo se odehrává podle nějakého scénáře. Oproti této „jedinečnosti“ performance můžeme pak postavit onu druhou modalitu. Tou je performance v takovém modu, jak na ní odkazuje Matonoha při výkladu díla Judith Butler. Matonoha říká, že performance u Butlerové má svůj fundament v principu iterability, jedná se o opakování a aktualizování aktů, kterými se dostavuje i konstituce (reality).¹¹⁵

Přístup Butlerové je velmi blízko uvažování o performanci, jak ji známe od R. Schechnera. Ten, aby deskriboval právě iterabilitu aktů, jak ji poznal ve svém bádání, zavedl syntagmický pojem obnovené chování/konání (*restored behavior*). Performance zde znamená emulátor a „vystoupení“ není pouhým aktem performance, ale je konjunkcí aktu a každodenního světa. Performance je tak částí světa, performer a divák zde vše zakouší v simultánnosti, emise a recepce signálu a znaků se odehrává v synchronní simultánnosti.¹¹⁶

Pomineme-li nutnost iterability, tak můžeme nahlédnout performance jako charakterizovanou seberefencí, nijak determinovanou něčím externím vně situace.¹¹⁷

1.8.1 Slovníkové definice performance

Podle klasických slovníkových definic je performance¹¹⁸ původem z anglického jazyka. Může znamenat představení, vykonání, ale také technické působení, dokonce to může být charakteristika stroje anebo motoru, také se může jednat o lingvistickou výpověď,

114 Tamtéž, s. 33.

115 Matonoha, Jan. Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 25.

116 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních študií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 14.

117 Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 160.

118 „*Performance (angl. Představení) je druh akčního umění představující individuální nebo akolektivní akci, na rozdíl od hapeningu bez aktivní účasti publika jež je pouhým divákem. Performanci lze proto lépe a důkladněji připravit, i když některé mají náhodný průběh. Jejich smyslem je obrana proti hlouposti, smutku a omezenosti, které ztrpčují život, a podpora života naplněného spontánností, radostí, humorem a moudrostí. Také u performance splývá vizuální, zvuková, pohybová a dramatická složka a mizí rozdíl mezi životem a uměním. Počítá se s účastí záznamových médií jež zachytí průběh akce.*“ viz Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 4*. Praha: IDEA SERVIS, 2002, s. 157.

pomocí níž se realizuje konání příkazem vyslovené.¹¹⁹

Slovník Mortona Bensona uvádí, že performance znamená: konat, vykonat, splnit (povinnost), činit (zázraky), předvést anebo i hrát, či značí nějakou funkcionalitu subjektu. Může ale také jít o splnění povinnosti, technickou vlastnost motoru anebo i zbraně, až po užití jazyka.¹²⁰

Zdá se, že neexistuje ani historické a ani kulturologické vymezení pojmu performance.¹²¹ S největší obecnou shodou na překladu anglického slova performance, lze říci, že toto znamená: výkon, vystoupení, umělecký čin, ale také interpretaci, představení anebo vystoupení. Marek Hlavica tvrdí, že etymologicko-filologické kořeny můžeme nalézt ve starofrancouzském slově „parfonir“ (někdy též „parfounir“), které se objevuje již ve třináctém století a znamená toliko: završit, dokončit anebo dosáhnout.¹²² Ono vykonání, či lépe – dokončení – anebo jakási dovršenost, to vše se zde zdá velmi důležité.

Circa asi v šestnáctém století se pak již anglické slovo „to perform“ objevuje v kontextu představení, a to jak divadelního, tak také hudebního. Je to tedy konotace s herectvím.

V devatenáctém století pak francouzi slovem „performance“ označují i zcela něco diferentního, používá se k denotaci výkonu koně jedoucího dostihy, z tohoto se pak extrapoluje na denotaci jakéhokoli (vyjimečného) sportovního výkonu.

Není ani nezvyklé setkat se se slovníkovou definicí „performance“ v explikaci vlivu latinského jazyka, kdy slovo „performo“ (-are), které znamená „vytvořit“ (zcela) anebo ztvárnit, zakládá jiné slovo – *formator* – znamenající tvůrce či upravovatel.¹²³

Je na místě se domnívat, že aktuálně přisuzovaný význam „performance“ není identický s původním užíváním slova. Zatímco v původnosti bylo zdůrazňováno zejména dovršení, řekněme, jakási maximalita – dokončenost, tak nyní je to majorita trvalosti akce ve smyslu její neukončenosti.¹²⁴ Avšak stejně tak se můžeme domnívat,

119 Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 20.

120 Srv. tamtéž.

121 Tamtéž, s. 22.

122 Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007/8, s. 120.

123 Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 39. Ono zmíněné latinské slovo „performo“ nás odkazuje na existenci slova „formator“, tj. upravovatel anebo tvůrce. Tato varianta by lépe odpovídala pojetí performance (art), které bych navrhoval označovat jako „performo“.

124 Tamtéž.

že by se nemělo nejspíše jednat o dokončenost ve smyslu završení temporality akce, ale o dokončení ve smyslu maximalizace převedení z potenciality do aktuality – maximalizace sil rezervoáru mohutností v jejich kapacitě vyšlehnutí aktů.

1.8.2 Přiblížení se pojmu performance

Pro mé další bádání považuji taktéž za důležité zdůraznění metodologického východiska v teatrologické platformě. Zatímco téměř veškerá badatelská činnost v oblasti performance se pohybuje na rozmezí teatrologické platformy (příp. také zmíněných oborů, např. sociologie aj.), můj vlastní zájem, inspirovaný čtyřletým studiem u Tomáše Rullera, je orientován a založen v jiném náhledu. Nejpodstatnějším pojmem, na kterém stojí veškerá odborná pojednání a zkoumání v oblasti performance, je samotný pojem performance. Můžeme si povšimnout, že se zde s jakousi lehkostí hovoří o performativním obratu, o performativitě, o performance studies, o performance, o performativních aktech atp., ale nikde se nedozvídáme, co že to ta performance vlastně je. Právě jsme narazili na ústřední téma mé práce, neboť mojí snahou je podat novou („adekvátní“) definici performance. O tento nelehký úkol se mohu alespoň pokusit.

Text, který jsem výše napsal by proto měl sloužit jako příprava čtenáře pro prerekvizitní nahlédnutí kontextuality performance, jejíž využití je obrovské, od jednotlivých vědních oborů, přes běžné užívání, až po kulturní performance a performance studies. Bude proto potřeba v jemných distinkcích odlišit jedno od druhého.

1.8.3 Esenciálně sporný pojem?

Marvin Carlson ve svém kritickém úvodu do performance konstatuje, že v posledních desetiletích se pojem performance natolik zpopularizoval v nejrůznějších oborech a vědách, že se pro případného zájemce o studium performance může nárůst komplexity bádání v tomto „poli“ zdát velmi zmatený; všechno to zmatení je spíše překážkou. *Spornost* pojmu performance byla označena již ve výzkumu Strine, Lyne a Hopkins z roku 1990. Tvrdí, že samotný pojem performance je pojmem sporným. *Esenciálně sporný pojem* – byl převzat z práce *Filosofie a historické porozumění*, kterou napsal W. B. Gallie v roce 1964. Gallie tvrdí, že určité pojmy, jako např. umění anebo

demokracie, jsou esenciálně sporné, tzn. nabízejí se i jako opoziční (ve své esenci), avšak přesto jsou tyto pojmy vhodné, logicky možné a lidsky „pravděpodobné“. Právě výzkum Strine, Lyne a Hopkins tvrdil, že tímto esenciálně sporným pojmem se stal také pojem performance a to právě v době tzv. *sofistikovaného nesouhlasu*. Ti, kteří tento pojem používají, neočekávají porážku anebo umlčení svých odpůrců či protichůdných pozic, ale spíše tento pojem používají proto, aby došlo k artikulaci pozic a rozvíjení dialogu. Tak se má vyjevit konceptuální, resp. pojmová, bohatost performance ve své plnosti. Performance je tak nutně Carlsonem pochopena jako sebeproblematizující, tj. performance, jako svébytná „kategorie“, je natolik neuchopitelnou a problematickou, že problematizuje svoji vlastní kategorii (jaksi zevnitř).¹²⁵

1.8.4 Hlavica a příprava terénu

Podobně vidí problematiku pojmu performance i Marek Hlavica, který se ve své rozsáhlé práci zabýval prostředím *performance studies* (asi jako jediný systematik v ČR). Tato performanční (resp. performativní) studia se jako obor mají zaobírat performance. Od padesátých let dvacátého století se pojem performance téměř nadužívá (nalezneme jej v mnohých oborech: umění, filosofie, psychologie aj.) a zdá se být jaksi adekvátním pro uchopení lidského chování anebo pro jakoukoli aktivitu obecně. Co to však je – performance? Na tuto otázku se neptáme pouze s Hlavicí, ale tato kruciólní otázka proniká veškeré texty *performance studies* a v podobě gordického uzlu zůstává nerozseknuta. Hlavica zdůrazňuje, že ač je tato otázka (*co je to performance*) velmi důležitá, a o její důležitosti není pochyb ani u mnohých autorů, nikdo z teoretiků, bádajících v oblasti performance (studies), se neodvažuje pokusit o nějakou (adekvátní) definici. Buď se vůbec nenamáhají s jakoukoli odpovědí anebo otázku po bytnosti performance odkloní jiným směrem, jako např. v případě Richarda Schechnera, který sice ve své knize má kapitolu s názvem *Co je to performance?*, odpověď však nepodává a místo toho se táže, co to je uskutečnit performance? „*Je mnoho způsobů, jak rozumět performanci. Jakákoli událost, akce či chování mohou být zkoumány ‚jako‘ performance.*“, odpovídá v zásadě Schechner. Jsme ve věku rozrušování hranic a jejich rozpouštění, Schechner říká, že v medializovaném světě se jeví vše jako performance.

125 Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. New York/Oxon: Routledge, 2018, s. 13.
K dalšímu viz Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 34.

Samotná otázka po esencionalitě performance je pro Schechnera otázkou zastaralou a vůbec ji tak neřeší jako adekvátně vztaženou, natož řešitelnou.¹²⁶

Hlavica se taktéž nepokouší nalézt (adekvátní) *esenciální* definici performance. V kontextu s kritickým úvodem od Carlsona rezignuje. „*Performance se svou přirozeností vzpírá závěrům, stejně jako se vzpírá různým definicím, ohraničením a mezím, tolik užitečným pro tradiční akademické psaní a akademické struktury.*“ Tuto hypotézu přijímá Carlson zcela za své a dále se odmítá vydávat směrem nalézání definice.¹²⁷

126 Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007/8, s. 117–118. Kritika Hlavicovy práce viz <http://www.hybris.cz/hrozba-nebo-nadeje-divadelniho-skolstvi>

127 Tamtéž, s. 119. Ještě, než se budeme věnovat etymologickému základu slova performance, obraťme se na počáteční impresi a zkušenosti s textem, které jsme doposud učinili. Jsme-li prvotně konfrontováni s performance, staneme-li se jejími svědky, tj. jsme-li účastní dění performance, situace na nás fenomenologicky působí nejčastěji jako bláznovství (*Chvála bláznovství a Ruller*). Fenomenologicky tak postihujeme prvotně jevíci se situaci, kde *někdo* (performer) *dělá* (performuje) *něco* (performance). Toto konání vypadá podivně, zkrátka jsme konfrontováni s něčím, co neumíme popsat a nejbliže se mnohdy ocitají kategorické soudy typu: je to cirkus, je to divadlo, je to bláznovství, je to estráda... Co to má vlastně být? S performance se často setkáváme v kontextu uměleckého světa, měli bychom si tudíž na začátku alespoň stručně vyjasnit, co to je umění a položit (opět složitou) otázku, zda je performance uměním? Když hovoříme, obecně, o pojmu umění, tak tím rozumíme, v předvědeckém a předkunshistorickém, předteoretickém chápání světa *něco, co někdo umí*, a proto se *to*, nejčastěji výsledek nějaké transitivity, kategoriální činnosti, nazývá umění. A proto také nazýváme uměním obrazy a sochy anebo píseň. Pokud nejsme erudováni a vycházíme z tohoto předvědeckého pojetí světa, tak se nám zdá, že když je obraz tvořen „nesmyslnou“ skrumáží barev, není výsledkem nějakého „umu“, tj. vytvořit jej není žádnou umnou transitivity činností, ale naopak, vytvořit jej může tzv. každý, tak proto shledáme, že takový obraz není uměním. Takové pojetí umění pak odpovídá středověkému způsobu myšlení o umění. V takovém kontextu je tak uměním také umění léčit, tj. lékařství, tj. praktické umění, aplikující teoretické, umělecké, znalosti o tom, jak tišit horečku, na konkrétní případy toho, kterého typu pacienta, který je však člověkem jako kterýkoli jiný (člověk), proto lze uplatnit jakési univerzální zákonitosti v jeho léčbě. Když se však zabýváme evropským středověkým uměním, tak obdivujeme to, co se z něho zachovalo. Na jeho tvary však nepohlížíme stejnými očima jako ti, kdo je zhlédli jako první. Pro nás jsou to umělecká díla, od nichž očekáváme, stejně jako od děl vytvořených v naší době, pouze estetický počitek. Pro ně naopak ony stavby, předměty a zobrazení především plnily určité funkce. Sloužily. Dnes jsme tedy s naprostou jasností zbavili umění jeho funkce sloužit. A pokud takové umění máme, nazýváme jej užitým uměním. Jeho funkce je být užíváno, sloužit užítím. Zde je tedy jistá paralela s pojmem dnešního užitého umění a se středověkým uměním. Je potřeba je od sebe odlišit, neboť dnešní užité umění je svojí užitostí využito v praktičnosti, kdežto užítí, či spíše služebnost středověkého umění nevězí v praktičnosti (ve stejném slova smyslu), ale je mnohe hlubší. Také se zde vyskytuje prolematika pojmu středověké umění, kdy hovoříme tedy o umění odlišitelném od umění léčit, jde nám o krásné umění (ač tehdy nemělo tento název). Původcem takového umění byl pak řemeslník, *artifex*, který uměl, řemeslně, vytvořit např. krásný deskový oltář. Už při takovém krátkém promyšlení vidíme, že pojem umění je svázán svojí dějinností, v umění je tedy, zdá se, *evoluce a vývoj*. Ale pokud budeme dbát na etymologickou základnu, tak i bez dějinnosti pojem umění bude stále vyjadřovat podobné obsahy jako ve středověku. Jak ale víme, uměním může být i zmíněný obraz plný barevných skrumží a skvrn. Co s tím? Můžeme se tomu vyhnout takovým způsobem, že budeme hledat v dějinách umění případy z minulosti, které by opravňovaly výskyt takového umění (např. pravěké umění) nebo můžeme říci, že umění dosáhlo stupně evoluce, kdy už nejde o umění, ale o *umění 2.0* anebo tzv. *post-umění*. Pokud chceme však v našem myšlení postoupit „korektně a nerozporně“, nevystačíme si s termínem *post-umění*, dokud nedefinujeme, co je to „umění“ samo, protože pouhým přidáním „post“ se nic

1.9 Pokus o vlastní definici

Při snaze o zachycení definice vyjdu z letité práce realistického českého filosofa Jiřího Fuchse. Ten říká, že definice se uskutečňuje skrze obecné pojmy v soudech a nutně tak myslíme v obecných pojmech, jejichž obsah jsme v myšlení schopni vztáhnout na všechny jedince daného druhu, jako v případě, když budeme pronášet nějaký obecný výrok, soud, o člověku.

O člověku samozřejmě platí, že se s ním setkáváme jako např. s naším konkrétním kamarádem Petrem, kdy Petr je časoprostorově omezený jedinec – a to jakožto i člověk. Avšak při výroku, kdy mluvíme o člověku, pojímáme naprosto všechny lidi, tzn. lidi zesnulé i budoucí, všech dob a kultur. Právě (*universálie*) obecnina člověk nám dává to, co konstituuje ve svém obsahu lidskou přirozenost, resp. dává se nám jako její identita. Nutně tak postihujeme to, co každý člověk zcela nutně má, neboť díky tomu je člověkem (např. zmíněným kamarádem Petrem, ale klidně i Františkem z Assisi), bez nutnosti vázanosti na dobu.¹²⁸

„Pojmovým kontaktem s lidskou realitou tedy lidské myšlení prolamuje meze pouhé zkušenosti a poznává všechny (minulé i budoucí) lidi. Tímto přesahem pouhé zkušenosti získává lidské myšlení přirozeně (díky svým obecným obsahům) neempiricky/metafyzickou dimenzi. A právě takové obsahy se vymezují esenciálními definicemi.“¹²⁹

1.9.1 Triviální autokontradikce antagonistů

Fuchs tak hovoří o elementaritě takovýchto zákonů identity, jichž se nám dostává při uchopování reálných jsoucn. Ten, kdo tuto elementaritu lidského myšlení popírá,

nezískává znalostně o tom, k čemu se toto „post“ přidává. Pro naše potřeby tak tedy definujeme umění jako transitivity, kategoriální činnost, kterou působí umělec, coby příčina eficientní, mnohdy za přispění instrumentální příčiny, např. štětce, v intenci vytvořit umělecké dílo. Na první pohled se zdá, že toto se shoduje s naším načrtnutím performance, kdy *performer performuje performance*, jinými slovy *někdo dělá něco*. Tento první pohled je však klamavý. V definici performance, kterou uznávají autority, se totiž praví, že performance je sice umění, kde máme umělce, ale již nemáme instrumentální příčinu (ta je akcidentální), ale nemáme ani příčinu finální, nemáme intenci vytvořit umělecké dílo, jako např. v případě *malířství=obraz*. V performance umělec (performer) něco provádí nějakým způsobem za účelem bezúčelnosti, která je bezpodmínečná. Performer nesměřuje k žádné finalitě (ve smyslu uměleckého díla), pokud se nějaká finalita projeví, tak je jen akcidentální (např. během performance vznikne objektová instalace). Smyslem performerovy činnosti není něco ztvárnit, vyjádřit nebo vytvořit.

128 Srv. Fuchs, Jiří & Tejklová, Marie. *Vyšší humanita, nebo totalita?* Praha: Academia Bohemica, 2017, s. 17–18.

129 Tamtéž, s. 18.

se však dostává, jak Fuchs pregnantně popisuje, do triviální autokontradikční situace. Neboť i ten, a známe to z dějin filosofie, kdo popírá esencialitu definice anebo ruší možnosti metafyziky, se ve svých výpovědích nakonec např. obrací na tvrzení o tom, jak to tedy s tím člověkem je. A pokud je zde pojednán člověk, pak je to pojednání o člověku s nárokem *obecné platnosti*.

Podle Fuchse je tak tedy tato emancipace od metafyzického myšlení pouze domnělá a zakládá se implicitně v autokontradikci antagonistů, neboť oni samotní se falsifikují, když předpokládají objektivitu myšlených (svých) obecnin, jinak totiž myslet ani nemohou. Nedochozí jim, že svým postupem absolutně subjektivizují své myšlení – činí tedy to, co kritizují.¹³⁰

Založení a fundamentalita esenciální definice se však dosahuje metafyzicky, nevystačíme zde s pouhou empirií. Abychom tedy vystihli, čím performance skutečně je, musíme se ptát po její struktuře a po exponování její obecné povahy. Tato konstituce se nezakládá výlučně pouze v empiricky dostupných datech, ale je svým založením *eo ipso* metafyzická. Nejde o, řečeno s Fuchsem, konstelaci libovolných empirických znaků, nejde o nějaký jejich shluk.¹³¹

1.9.2 Definice definice

Fuchs o definici říká, že svůj původ nalézá v zakotvení noetiky a ontologie, tj. jde především o realismus ve vztahu k esenciální identitě jsoucen, a to takových, která můžeme nazvat obecninami, neboť jimi postihujeme to, co je obecně platné. Klasická logika v této konsekvenci stanovila pravidla, která jsou nelibovolná a vedou ke správnému ustanovení dané definice, Fuchs říká, že takováto správná definice se označuje jako adekvátní (definice).

Adekvátní definice znamená, že zde máme nějaký obecný pojem, jehož obsah jsme schopni natolik precizovat takovým způsobem, až se v této precizi obsahu obecného pojmu implikují všechny nutné znaky toho, co můžeme označit jako obecně definovaný objekt. Jinými slovy; jde o soustředění všech nutných znaků obecně pojatého objektu našeho definování. Tyto všechny nutné znaky soustředíme v obsahu obecného pojmu, tj. v obecnině. Jedná se o znaky zcela nutné, nikoli nahodilé. Pokud se nám to podaří, docílíme stavu, kdy taková obecnina bude ve svém rozsahu zahrnovat

130 Tamtéž, s. 18–20.

131 Tamtéž, s. 20–21.

všechny jedince daného definovaného druhu. Tzn., že jiné, než-li tyto jedince, zahrnovat ve svém rozsahu nebude. Pokud se nám toto nepodaří, dostaneme definici buď příliš širokou anebo příliš úzkou. Fuchs dává příklad s člověkem. Máme zde obecninu „člověk“. Tato obecnina má svůj obsah. V obsahu obecniny „člověk“ soustředíme všechny znaky, které jsou nutné pro obecně pojatého člověka. Při této činnosti, tzv. precizi, nepřidáváme k soustředění těchto znaků žádné znaky nahodilé, které by byly pro člověka zbytné, ale zaměřujeme se jen ty, které jsou nezbytné a na žádné jiné.

Po precizi soustředění všech nutných znaků obecně pojatého člověka dostáváme rozsah pojmu „člověk“ zahrnující všechny lidi *a jen* lidi. Pokud alespoň implicitně nezahrneme všechny nutné znaky, dostaneme do rozsahu pojmu např. i slepice, protože pochopíme člověka jako živočicha dvounohého (*široká definice*). Pokud naopak přidáme nějaký zbytný znak, který je pro esenciální definici nenutný, rázem dostaneme člověka pochopeného např. jen jako živočicha rozumového majícího bílou pleť (*úzká definice*).¹³²

Fuchs se ve svém textu věnuje adekvátní esenciální definici totality, my se zaměříme na adekvátní esenciální definici performance. Budeme se snažit postihnout metafyzickou strukturu nutných znaků, tj. její neempirickou konstituci a specifickou.¹³³ Důležité je, abychom nepropadli v hledání jen, byť i logických, znaků, které se vyjevují jako nenutné a jsou pouze empiricky dané, jsou však nahodilé, zcela akcidentální a shlukují se nevázaně, nejsou podstatné.

Stejně tak, jako nestačí říkat, že totalitní režim se projevuje perzekucí nepohodlných osob, tak stejně tak nestačí říkat, že performativní akt je dán aktuální přítomností člověk v konkrétním místě a čase. Obojí, jak v případě totality, tak v případě performance, je sice pravdivé, avšak není to přímo esenciální podmínka vystižení daného pojmu, tj. totality anebo performance. Perzekuovaný člověk se může nacházet i v jiném, než totalitním režimu, např. v demokracii anebo anarchii, a přítomnost člověka v konkrétním místě a čase se může odehrávat např. během divadelního představení. Jak jsme ale naznačili, divadlo není totéž, co performance. Tyto podmínky jsou tedy nedostatečné a nejsou plně esenciální pro definování performance (totality).

132 Tamtéž, s. 22.

133 Tamtéž, s. 23.

1.9.3 Definovat nedefinovatelné – to jest performance

Nalézt definici performance, která by zachytila všechny a jen ty znaky, které se nazývají „performativní“ (a jsou navíc nutnými znaky), se zdá jako beznadějný úkol. V inspiraci výše zmíněným Fuchsem se o to, na základě našeho předešlého zamyšlení, můžeme alespoň pokusit.

Inspirovat se navíc můžeme také Tomášem Glancem, který k performanci (resp. jejímu vystižení) přistupuje nikoli ze stejné pozice jako Fuchs, avšak stejně tak se dotýká metafyzického/neempirického způsobu uchopení performance, jde mu o její bytnost. Performance se Glanc pokouší zkoumat jako soubor *pří-znaků*, které jsou pro performance natolik typické, že se objevují persistující v lidské dějinnosti (resp. historii). Glanc říká, že performance lze postihnout – právě na základě nezbytných znaků – jako „kulturní paradigma“, aniž bychom se empiricky omezovali. Je zde tak indiference k tomu, do jakého časového období daná performance patří. Bytnost performance, která je poznatelná skrze vyjevení nutných znaků, zůstává stejná.¹³⁴

1.9.4 Aproximace definice performance

Ervin Goffman již v roce 1959 definoval performance jako aktivitu, která předpokládá účastníka (resp. performeru) a okamžik, jako dvě danosti, ve kterých je pak performance disponabilitou k ovlivnění ostatních účastníků (resp. diváků).¹³⁵ Tato disponabilita k ovlivnění ostatních, tedy jakási „možnost“, rozprostírající se mezi tvůrcem (resp. performerem) a divákem,¹³⁶ není ničím jiným, než originárním sociologickým pojmem – *interaktivitou* – kterým se od šedesátých let dvacátého století rozpochoval performativní obrat, ujal se v „estetice performativity“ Eriky Fischer-Lichte a v neposlední řadě se vštěpil také do soudobé české teatrologie.¹³⁷

Performance se tak odlišuje od jiných „činností“ již svojí interaktivitou, kterou

134 Glanc, Tomáš. Performance a balagan – hledání kulturního paradigmatu. In: Hrabáková, Marta (ed.). *Sborník k 80. narozeninám Světlý Mathausarové*. Praha: Praha, 2004, s. 77.

135 Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, s. 28. Ervin Goffman (1922–1982) a jeho kniha *Presentation of Self in Everyday Life* z roku 1959. U nás vyšla v roce 1999 pod názvem *Všichni hrajeme divadlo*.

136 Sr. Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 25.

137 Kubina, Lukáš & Musilová, Martina. Svět je symbolická interakce: symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 12.

akcentuje mnohem intimnější kontakt mezi performerem a divákem.¹³⁸ Goffmanovo osvětlení chování člověka v každodenních situacích interpretuje Arno Paul jako konstitutivní moment kulturní události, bez kteréhožto nejsme schopni analyzovat kulturní performance, jako jsou v jeho pojetí např. folklorní slavnosti, náboženské a občanské rituály, ale také soud anebo politický meeting.¹³⁹ Vidíme, že Paulova interpretace nás zavádí spíše k nejasnému vymezení performance, ke kulturní performanci.

Pokud se však přidržíme důrazu na interaktivitu, bez nutnosti vázanosti na širokospektrální kulturní performance, můžeme konstatovat, že s příchodem performativního obratu se ruší tradiční pochopení návštěvníka divadla (resp. galerie), jako toho, který sedí v hledišti a pozoruje divadelní inscenaci, během níž se na scéně odehrává vražda Desdemony rukou Othella. Takový divák si je zcela vědom, že „zavražděná“ Desdemona není skutečně po smrti, ale že svoji smrt právě „jenom hraje“, inscenuje, a že se představitelka (herečka) Desdemony po konci divadelního představení objeví před oponou společně se svým „vrahem“ v záplavě potlesku. V divadle se tak tradičně ukazuje platnost nějakých „jiných“ „pravidel“, než jaká by platila v tzv. „reálném životě“, když by se např. pokoušel někdo zabít člověka.¹⁴⁰ Divadelní situace je jinak nastavena.

1.9.5 (Implicitní) přítomnost publika

Oproti tomu v performanci je její účastník, ač divák, vždy i v jistém smyslu aktérem, není pouze myslícím a pociťujícím subjektem.¹⁴¹ Jelikož Austin derivoval adjektivum „performativní“ ze slovesa „to perform“, tj. „vykonat“,¹⁴² můžeme se zcela legitimně domnívat, že ono „perform“ se holisticky (*to holos*) vztahuje na performance, nikoli pouze na performeru samotného. A do performance inkorporujeme i diváky, ergo platí, že právě i oni konají, i když nutně nemusí přímo performovat jako performeři, avšak

138 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 151.

139 Kubina, Lukáš & Musilová, Martina. Svět je symbolická interakce: symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, s. 12. Arno Paul a jeho kniha *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln*, 1971; česky 2005.

140 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 12–13.

141 Tamtéž, s. 21.

142 Tamtéž, s. 29. Vykonávajícím (performerem) se zde myslí člověk, lidská osoba.

i přesto jsou participanty na procesu performance, jejich bytí v performanci nesestává jen z pasivní receptivity a distance – naopak – v performanci je distance (mezi aktivním a pasivním) anulována. Aktivními jsou *všichni*, performeři však jakýmsi exklusivním způsobem.

Performativně se zde neutralizuje relace *subjekt-tvůrce* a *subjekt-recipient*. Tato neutralizace se ukazuje v transformaci fixnosti díla do procesu události, kde veškeré temporální body podléhají determinační dynamice kooperace jednání všech, kteří se performance účastní. Modus relace materiálního a znakového statusu, jak objektů performance, tak i aktů performance, se navzájem nenachází v adekvaci. Efekt, který by měly tyto objekty a akty působit, se emancipuje od významovosti a neguje možnost interpretace. Takové dění pak dle Fischer-Lichte nabízí všem transformaci.¹⁴³

Divák tak není pasivním recipientem, participuje na performanci, při které je, jak říká Aleš Merenus, atakována jeho emocionalita, fyziologie (včetně tělesných procesů), ale také jeho morální postoje, tj. otázky etiky.¹⁴⁴ Spíše, než-li ke sdělování nějakého obsahu, vede performance diváka k soustředění se na daný okamžik, na němž má možnost se podílet a vnímat tak situaci skutečnosti.¹⁴⁵ Jde o magnifikaci dynamických interakcí.¹⁴⁶ Dle Eriky Fischer-Lichte dochází během performance k jakémusi přelévání („transfúzi“) energie, která vyvěrá v průběhu akce, mezi performerem a diváky. V tomto přelévání všichni participují na generování nové reality. Divák tak vskutku prožívá, ne pouze vnímá, co se děje.¹⁴⁷

Performance nemusí tedy nutně vést k *po-rozumění* konání, ale přivádí diváka v zážitku transformace ke zkušenosti.¹⁴⁸ Diváci mohou být v některých performancích atakováni ne jen mentálně, ale i přímo fyzicky. Není výjimkou, že z některých

143 Tamtéž, s. 27–28.

144 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 164. Je zde tedy jasné, i když třeba ne celistvě, naznačeno zasažení člověka jakožto celé osoby. Souvisí s filosofickou antropologií, řešeno v poslední kapitole, kde je předložen návrh vhodného řešení.

145 Morganová, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009, s. 135.

146 Tamtéž, s. 154, estetický zážitek představení nezávisí na uměleckém díle, ale na interakci všech zúčastněných, viz Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 49.

147 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 11–37. K dalšímu srv. Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 165.

148 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 164.

performancí si odnáší expresivně fyzickou transformaci v podobě zabláceného anebo mokrého oděvu.¹⁴⁹

To, o co v performanci „jde“, není tedy nějaké porozumění, ale je to prožitek, je to *pro-žití* performance, které může být případně *ex post* reflektováno, protože dostatečná míra reflexe „tam a tehdy“ nebyla umožněna.¹⁵⁰ Jinými slovy: To, že se Tomáš Ruller zapálí, má daleko větší důležitost, než to, jaký význam toto *zapálení se* nese (a to i tehdy, když zde význam je). To, že divák může spatřovat např. nějakou konotaci s Janem Palachem, je subordinováno pod zakoušení hořícího člověka jakožto právě hořícího.¹⁵¹

1.9.6 Antiteatralita a autoreference

Performance je však diferentní vůči divadelní inscenaci (anebo podobné produkci) i „permančním prostorem“. Erika Fischer-Lichte uvádí, že performance Abramovičové (*Lips of Thomas*) se neudála v tradičním divadelním prostoru, ale odehrála se v galerii.¹⁵²

V našem pochopení performance však můžeme zajít ještě dále a tvrdit, že ani galerijní prostor není pro performance nutný, jak jsme viděli v performanci (8. 8. 88) Tomáše Rullera, která se odehrála ve zcela veřejném a přirozeném prostoru. Michael Kirby saturuje naši tezi, když říká, že performance nereprezentují fikční prostor, ale jejich „funkcionalita“ operuje s autoreferencí, tj. odkazují samy k sobě.¹⁵³

Pozornost zúčastněných je při performanci v maximalizované intenzitě a koncentraci v intenci k šíři probíhajícímu procesu události, kterou můžeme denotovat, spolu s Fischer-Lichte, jako seberefrenční skutečnost, ve které každý účastník zakouší

149 Tamtéž, s. 151.

150 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 19.

151 Srv. Tamtéž, s. 49. „i v performanci zůstává jistý prostor pro znaky v jejich interpretaci (například hvězda, kterou si Abramovičová vyřezala na břiše, může odkazovat k tehdejší socialistické Jugoslávii), ta již však není tím hlavním. Základní je prožitek.“ K dalšímu viz Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k permančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 165

152 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k permančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 150–151. „Rovněž představení Hermana Nitsche se obvykle nekonají v nějakém divadelním sále. Jeho performance známé jako Čtvrcení jehňátek (Divadlo orgií a mystérií) se většinou odehrávají ve výstavních síních či v nějakém typu industriálního prostoru.“ K dalšímu viz Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k permančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 151

153 Tamtéž, s. 151.

ryzí fenomény (např. lidského těla, či zvuku).¹⁵⁴

Aleš Merenus při charakterizaci prostoru performance uvádí, že v něm již zcela absentují praktikáblý a divadelní rampa. Že prostor scény (performeři) a prostor hlediště (diváci) je pohybem performerů konstituován jako volně průchozí zóna afinity, že linie přechodu/průchodu je nejasná, až možná vymazána, a lze ji překračovat obousměrně a bilaterálně.¹⁵⁵ Kontaminuje se také ve splynutí samotný pojem znaku, jakožto relace mezi označujícím a označovaným.¹⁵⁶

„*Performer ani prostor, v němž se umělecké performance odehrávají, již dominantně nepředkládají divákovi sérii symbolů, které by měl rozluštit, ale místo toho mu přímo ukazují originál – člověka-performera, kteý nic nezastupuje, nic nereprezentuje, nýbrž prezentuje sám sebe.*“¹⁵⁷ Dle Tomáše Rullera však i toto lze posunout ještě dále, přes sebereflexi, v níž je performer sám svým divákem, přičemž je dobré klást si otázku, „zda se ještě jedná o umění?“. V tomto reflexivním aktu se prolamuje, zdůrazňuje Ruller, vědomí všudypřítomnosti diváctví *Božského*, a to až po odevzdání své subjektivity v přítomnosti dějící se skutečnosti a stávání se médiem (prostředníkem).¹⁵⁸

Performance tak, mimo jiné, je manifestací subjektivity svého původce, tj. performera.¹⁵⁹ V teoretické konceptualizaci performance je beznadějně užití aplikace komunikačního modelu, jak jej představuje Ivo Osolsobě (*komunikace komunikací o komunikaci*). Můžeme však využít jiný model, tzv. koncept ostenze, tj. jistého „ukazování“. V ostenzi dokážeme obrátit naši pozornost na dění, tj. performance, které „generuje“ performer, a ze kterého se ostentativně „vylupuje“ performerovo tělo, jež je nám dáno jako komunikace originálu.¹⁶⁰ Je to jistý důraz na tělesnost. A i když Austin užíval svůj pojem, ono adjektivum „performativní“, exklusivně pro konexi s řečovými akty, nemůžeme vyloučit ani aplikování na (nejen) „tělesnou“ akci, jako je např. performance Tomáše Rullera. Je zde i nápadná afinita v autoreferenci řečových

154 Tamtéž, s. 165.

155 Tamtéž, s. 151.

156 Tamtéž, s. 164.

157 Tamtéž.

158 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

159 Kubínová, Marie. Performativita a další otázky řečového jednání. Na pomezí pragmatiky a sémantiky. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 80.

160 Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In. Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 164.

aktů performativu a performativních aktů performance, které jakýmsi způsobem (a do jisté míry) generují realitu.¹⁶¹ V takových performativně pochopených aktech pak můžeme tělesnost užít i metaforicky. V performanci je akcentována tělesnost performerů, diváků, ale také tělesnost samotného konání, to vše se děje, aniž by byla „ztělesňována“ nějaká role. Performer nic a nikoho nenapodobuje, je zde před námi jako živý člověk. To je možná také jeden z hlavních důvodů, proč je pro zúčastněné toliko snadné vstoupit do bytí performance, participovat na performanci, neboť nemusejí nic předstírat a ani se vkrádat do nějaké předepsané role, mohou být *hic et nunc* zcela za sebe.¹⁶² Tělesné zakoušení se u diváků navíc neodehrává jen jako mohutnost imaginace anebo fantazie, ale jde také o synestezii tělesných procesů.¹⁶³

1.9.7 Prezen(ta)ce

Phelan dekscripuje performance jako vyjevující se prezentaci *sui generis* (*performance art*), a mající většinou formu *sebe*prezentace. Performance, která spíše reprezentuje, než-li prezentuje, není *eo ipso* performancí v pravém slova smyslu. Přestože se většina teoretiků vyjadřuje o performanci jako o zcela neuchopitelném fenoménu, shodují se v tom, že se jedná o zvláštní druh činnosti, který se vykazuje znaky, jako je: neopakovatelnost, originalita, nezachytitelnost, nekonvenčnost a subverzivnost.

Podle Phelan je tak performance uskutečnitelná pouze v přítomnosti. A pokud je nějak „uzamčena“, např. dokumentací, nemůže se, již jako originálně živá, podílet na oběhu „reprezentace reprezentací“. Veskrze je performance tedy nezachytitelnou.¹⁶⁴ Jako plausibilní pro naše potřeby se tak ukazuje pochopení performance v dialektickém protikladu k reprezentaci, performance jako nějaké *anti-mimesis*.¹⁶⁵

161 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 31.

162 Srv. Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 155.

163 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 48. Recepce se týká celého těla (a v zásadě celé osoby). K dalšímu studiu viz Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 165.

164 Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 9. K dalšímu studiu viz Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 37 (*Každá performance je jedinečná a neopakovatelná*). A příp. také viz Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 153.

165 Srv. Matonoha, Jan. Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 21.

Právě důraz na temporalitu nám ukazuje, že performance, nakolik je možné ji uvažovat jako „dílo“, je „komponována“ (resp. performována) v synchronicitě a simultánnosti s prezentací. Performance se autenticky „děje“ jako bezprostřednost tvůrčího aktu.

Pokud se v temporalitě selektuje akt tvorby jako predispoziční pro singulární prezentaci, pak se může jednat též o denotát performance, avšak již v jiném smyslu, než-li je prvně uvedeno. V tomto druhém případě je separována synchronicita a simultánnost procesuality „vznikání“, resp. dění, je prezentováno „to něco“ *ex post*. Vystupuje tu sice prezentace, avšak v separaci (nejen) časové distance.¹⁶⁶

Podle Rullera, i vzhledem k výše řečenému, se jeví jako adekvátnější použití pojmu (performance) *PREZENTACE*.¹⁶⁷

1.9.8 Náčrt vlastní definice performance

Je to již osmnáct let, co zakladatel *performance studies*, Richard Schechner, napsal, že i pozvednutí lžice k ústům matky a následně k ústům malého dítěte, může být performance.¹⁶⁸ Současně je dobré zmínit, že i přes nesnadnost definování performance, plynoucí ne jen z tohoto Schechnerova výroku, se pojem performance používá napříč různými obory, a jak jsme již v naší práci zmínili, používá se až nadmíru. Toto používání však není nikterak úměrné srozumění s tím, *co to vlastně performance je*, proto se často sám pojem (*performance*) chápe velmi diferentně a to ne pouze v rámci diferenciací jednotlivých oborů, ale také v rámci odlišného použití u jiných autorů v jednom oboru (nejlépe je to viditelné na české kunsthistorické scéně). Přesto je podle mého názoru důležité, i kdyby nebylo možné najít dobrou definici performance, ji hledat. Lze dosáhnout alespoň dvou cílů: (i) člověk může přijít s několika odlišnými, ale vzájemně propojenými definicemi slova „performance“; toto pomáhá objasnit jak slovo bylo/je obvykle chápáno. Navíc, (ii) jedna z těchto definic se může ukázat jako zvláště užitečná pro efektivní komunikaci. Předejde se tak zmatení pojmů!

Pokusme se nyní, po obeznámenosti s předchozími mysliteli a jejich teoriemi, o ustanovení vlastní definice performance.

Nejprve musím zmínit, že se snažím k tématu performance přistoupit z pozice

166 Sládek, Ondřej. Literatura a performance. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010, s. 46.

167 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

168 Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York/Oxon: Routledge, 2002, s. 30.

filosofie, ale čtyři roky jsem studoval v ateliéru performance pod vedením Tomáše Rullera na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně a tři roky jsem pro Tomáše Rullera pracoval jako archivář a de facto i jako asistent. Málo performerů anebo teoretiků zabývajících se performance se pohybuje i na poli filosofie. Moje perspektiva a metodika by tak mohla přinejmenším některým čtenářům přinést nový pohled.¹⁶⁹

Na základě předchozích úvah můžeme formulovat následující, prozatimní definici performance: *performance art* = **arteakt**. Tj. nikoli umění spojené s produkcí *arte-faktu*, ale událostní povaha *arte-aktu*.¹⁷⁰

První věc, kterou je třeba si uvědomit, když se snažíme definovat performance, je skutečnost, že tento pojem pro nás, zdá se, není tolik fundamentální jako pojem *performance art*, který více souvisí spíše s performativním aktem a to zejména proto, že jde o situaci samotnou (tj. performativní akt).

Vzhledem k rozdílu mezi kulturní performancí a performance art můžeme uvést konstituující znaky performativního aktu. Přičemž musíme ještě v distinkci nahlédnout i dikrepanci mezi performance a performance art v kontextualitě divadelnosti.

Ptejme se nyní po subjektu performance. Tento znak se týká otázky „co musí subjekt učinit, čím musí být, aby mohl provést performativní akt?“ K této otázce lze navrhnout několik odpovědí, např. to, že subjektem performance může být motor auta anebo zvíře; Přičemž já argumentuji takto: Pouze člověk, tedy nikoli zvíře, natož neživý objekt, může být performerem.

Musí být každý performer začleněn do světa umění, tj., musí být umělcem? Zpochybnění nutnosti institucionálního přináležení nacházíme např. v osobách Štembery anebo Mlčocha. Odpovědí tedy je, že ne každý performer musí být umělcem.

Dalším znakem je absence účelové příčiny (*causa finalis*) v performativním aktu – což lze nazvat také absencí artefaktu. Existuje však několik názorů na otázku, co je (podle definice) účelem performativního aktu: (a) umění, (b) společnost, (c) sám performer, (d) publikum. To, co však charakterizuje performance a činí základní sílu performativního aktu, to je situace interakce osob. Performer působí v rámci situace, ač může být i nepřehledná, vyhýbá se tomu, co dělají herci, a jeho chování je i odlišné

169 Mému dílu je věnována podkapitola viz Orthová, Sabína. Bakalářská práce. *Umenie akcie od roku 2010 v ČR*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020.

170 Performanci v pochopení událostního charakteru *arte-aktu* se budeme více věnovat ve třetí kapitole této práce, při zabývání se explikací myšlenek Tomáše Rullera.

od zcela běžného chování, a to už jen kontextem.

Performativní akt působí transformaci a zkušenost, vystupuje zde liminalita (třeba i někdy nepatrná), a etika. Namísto podrobného popisu mechanismu performativního aktu, tj. performance, (což je samozřejmě to, co by mělo být cílem dobré teorie performance), navrhuji rozeznání nutných a nezbytných podmínek pro definování aktu, jakožto performativního a tím tedy i ustanovení performance, aby byla performancí. Nakolik jsou tyto znaky naplněny, natolik se jedná o performanci. Znaky vyplývají z našich předešlých úvah, přičemž o něco výše zmiňuji ještě specifické znakové otázky, se kterými se lze setkat.

1.10 Adekvátní definice performance?

- *časovost (temporální charakter)*
- *prostor (kvantitativní vymezenost)*
- *performer (tělesnost, oduševnělé tělo)*
- *implicitní prezence publika (publikum je v pojmu obsaženo formálně)*
 - *anti-teatralita (non-make believe)*
 - *intencionalita a pozornost*
 - *akce/konání (událostní charakter)*
- *poukázání na toto konání (autoreference)*

Performance je tedy anti-teatrální autoreferenční konání pozorného a intencionálně zaměřeného performerů odehrávající se v konkrétním čase a prostoru v implicitní prezenci publika.

Shrňme tedy, že pro to, abychom mohli nazvat nějaký akt performativním, aby zde byla performance, musí se jednat o akt probíhající na konkrétním vymezeném místě, tj. v prostoru.

Musí se odehrávat také v konkrétním čase, tj. dochází ke změnám a pohybu v prostoru, lokalizujeme tak ne jen umístění v prostoru, ale také změny takových umístění, plynutí, které se běžně označuje jako „časové“.

Subjektem performance je nutně performer, kterého chápeme jako člověka, tj. osobu, nositele rozumové přirozenosti, někoho, kdo je schopen relace ke druhému. Současně performer akcentuje svoji tělesnost, neméně však i duši, neboť on je

i oduševnělým tělem, má duši, jakožto princip života a veškeré vitality.

V performanci není performer izolovanou jednotkou, ale právě proto, že je osobou, je schopen navazovat relace ke druhým (viz výše), očekává se i (alespoň implicitní) prezenze publika, performance tedy není možná bez publika, i performance o samotě má nakonec nějakého diváka (dle Rullera je tímto divákem buď performer sám anebo Bůh), příp. se pak *ex post* distribuuje dokumentace této performance.

V performanci vystupuje opak teatrologického pojmu „make believe“, tj. „non-make believe“, není potřeba věřit iluzi reality, teatralita absentuje, nic není předstíráno, scénováno a ani hráno.

Performer vždy koná s maximalizovanou pozorností, která je zostřena dvojitým směrem: (i) pozornost zaměřená na objekt anebo (ii) pozornost otevřená centripetálně. Problém intencionality tak nutně definuje performance, neboť vždy je zde nějaká danost v orientaci našeho jednání, jednání performera není absolutně „bezúčelné“, vždy se na něco zaměřuje, ať už na sebe, na diváky, anebo např. na dobro samotné performance.¹⁷¹

Samotný charakter performance lze vyložit jakožto událostní, ne nadarmo se v české provenienci ujal pojem „akční umění“, který vystihuje onu „akčnost“, to, že jde o sukcesivní jsoucnost děje, ač se nemusí jednat o nutnou naratologii a narativnost.

Důležitým znakem je však také poznatek, že nestačí pouhé konání performera, tj. není vše performancí, neboť performer musí být schopen poukázat (jaksi zpětně) na toto své konání. Poukázáním na své vlastní konání současně nevystupuje z konání, performer neopouští konání a nepoukazuje na své konání z nějakého „místa“ mimo událost. Jedná se tak o maximální autoreferenci. Již samotné konání, tím, jaké je, na sebe poukazuje, saturuje se, resp. to, co performer koná, je současně svým konáním.

Jsem si vědom toho, že i když se mi podařilo navrhnout novou definici, která odpovídá našim záměrům ohledně toho, co je případem performance a co ne, zůstává mnoho otevřených otázek týkajících se například typické *performance techniky* (*performování*), morálky atd. Tato témata, nutně doprovázející performanci, by musela být řešena komplexní teorií performance; pro potřeby této práce mohou být ponechána otevřená.¹⁷²

171 Dobrem zde míním, že samotná performance může přispět buď k něčemu dobrému anebo k něčemu zlému. Může být eticky, morálně vhodná a přinese něco, co je eticky hodnoceno jako dobré. Nebo se může stát opak. Mnohé performance mohou být morálně závadné, či dokonce mohou někomu (ne pouze performerovi) ubližovat.

172 Nová definice performance (art), kterou tato práce přináší, si je vědoma výčtu nutných znaků, které jsou nutné pro označení performativního aktu a tím i denotace performance. Nebylo však mým

2. DĚJINY PERFORMANCE¹⁷³

Když aplikujeme naši definici performance na lidské dějiny, generujeme zajímavou „nit“, která se táhne napříč nejrůznějšími epochami.

Při snaze popsat dějiny performance si nekladu nárok na naprosto vyčerpávající prozkoumání pestrosti dějin, to není možné kvůli rozsahu práce, ale ani to není v mých silách, ani to není předmětem mé snahy. Spíše jde o vystižení zásadních momentů v dějinách, jakýchsi ilustrativních, ikonických záblesků, ze kterých již možná i lépe prosvítne to, jak se to s performance vlastně má. Navíc si ověříme plausibilitu naší definice.

Ať už tento výběr dějin performance ukazuje kanonická díla umění¹⁷⁴ anebo ukazuje i to, co stojí mimo umění (*co to je*), snažím se v něm nadnést to, co v českém (resp. československém) prostředí zcela zchází. Není mi známo žádné uspořádání dějin performativity, nicméně je potřeba zmínit a vylíčit mnohé snahy, které se okrajově tohoto tématu dotýkají. Z několika z nich v této své práci také vycházím. Předně je potřeba zmínit systematickou snahu o popsání dějin českého akčního umění Pavlína Morganové (v současné době vedoucí Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze). Významný podíl nese práce Marka Hlavici, který se zabýval mapováním celého širokospektrálního pole performativity (i když převážně s referencí k divadlu). Jako první u nás podává nádherný přehled institucí, kateder a škol, které se věnují odborné práci v oblasti performativity a performance. Výrazným pomocníkem mi bude také curriculum předmětu *Média akce*, který vyučuje Tomáš Ruller na Fakultě výtvarných umění VUT a Filosofické fakultě MU v Brně. Mnohé náznaky z uchopení těchto problematických dějin můžeme vysledovat i v literatuře zabývající se performance a teatrologií, v některých částech si dovoluji přispět vlastním „bádáním“. V tomto kontextu musím zmínit přednášku Tomáše Glance o jurodství a ruské performanci. Vysledování problematiky jurodivých vnáší svěží vítr do celého „tělesně“ pojatého pojmu performance (neboť jurodství před nás klade otázky po vztahu člověka k transcendentální trascendenci, otevírá otázky spirituality, nikoli jen tělesna).

Mapování dějin performativity tak není vyčerpávající a ani vyčerpávajícím být

záměrem podat vyčerpávající definici všeho, co se k performance váže. Taková (přiléhající) témata by vyžadovala další rozšířené bádání.

173 Pojmu „dějiny“ zde užívám záměrně, neboť v českém jazyce je pojem „dějiny“ širší, nežli pojem „historie“. Historií míníme to, co se váže na kulturu písma (resp. záznamu), dějiny jdou před schopnost písemného záznamu (tedy, zjednodušeně řečeno, zahrnují i pravěk a archaické období).

174 Tedy taková díla, která jsou ustanovena v dějinách umění.

nechce. Cílem je popis toho nejvíce ikonického.

2.1 Pre-historie

Jelikož performance souvisí s rituálem, lze počátky performance nacházet již v archaickém a prehistorickém období.¹⁷⁵ Prehistorické rituálu a relikty těchto rituálů – jsou uměním anebo ne? Kniha *Cave Art, Perception and Knowledge* tuto otázku řeší.¹⁷⁶ Hovoří se zde o rituální „symbolické“ významovosti a denotaci jeskynních maleb. Proti zažitým názorům se také zmiňuje, že využití maleb se nacházelo v samotných rituálech.¹⁷⁷

Z paleolitu se nám dochovaly tzv. *frankokantaberské jeskynní malby*, která patří k tomu nejstaršímu a nejvýznamnějšímu. Tyto a podobné jeskynní malby nelze nahlížet jen perspektivou estetiky malby, ale je nutné je vidět jako *post-situační* relikty, tj. pozůstatky performance. Performativitu vzniku nám ukazuje jejich lokalizace. Nacházejí se v jen těžko přístupných jeskyních, navíc zde není přirozený zdroj světla (slunce). Chodby a síně jsou velmi nonkonformní, nízké, což stěžuje jakoukoli pohyblivost, zvláště při práci na „malbě“. Ta musela být vykonávána pomocí loučí. Jen těžko si představit, že by někdo zvládl něco podobného po tmě. Díky ztísnění prostoru se u vyhotovení některých maleb muselo nejspíše i ležet. Vznikaly tak jakési kultické svatyně. Samotné malby vznikaly z materiálů rudky, okry, vody, organických tuků, moči anebo i krve. K nejstarším „projevům“ akcí a malířství, datovaných asi do období mezi 40 000–30 000 let př. n. l, můžeme zařadit tzv. *negativní kresbu*, otisk rukou na zdi jeskyně. Tyto makaronské kresby mají barevně zdobené pozadí.¹⁷⁸ Takovéto performance, jaké nalezneme po celém světě (Austrálie, Francie, Argentina atd.), se usutečnily foukáním prachu z dřevěného uhlí na dlaň performerů. K foukání se využila trubička.¹⁷⁹

175 Před půlnocí 26. 10. 2011, rozhovor, *Tomáš Ruller, umělec nových médií: Časoprostorové sochařství*, ČT24. Archiv Tomáše Rullera.

176 Rosengren, Mats. *Cave Art, Perception and Knowledge*. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

177 Tamtéž, s. 160. Na s. 137–139 se pak popisuje průběh rekonstrukce rituálu.

178 Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury I*. Praha: IDEA SERVIS, 2009, s. 13. Dnes již klasická učebnice využívaná při výuce dějin umění na vysokých (uměleckých) školách, často doporučována i ke státním zkouškám. Obsahuje relevantní výčet informací pro můj záměr.

179 Otázka však je, zda tyto protohistorické performance můžeme označit za performance v rámci naší definice. Je velkou otázkou, nakolik daná akce sledovala účelovou příčinu – pomalování jeskynní zdi a nakolik šlo o ritualitu situace, která, ona sama, měla transformativní účinek. V prvním případě by se tak jednalo o jakousi *kvaziperformanci*, v druhém případě by se však jednalo o performanci, přičemž relikv nástěnné malby by byl jen akcidentálním projevem, zcela nenutným pro samotnou akci.

Z období antiky můžeme nalézt na Knóssu např. figurální námět dívky, která skáče přes býka.¹⁸⁰

Podobně v tradiční kultuře Inuitů nacházíme důraz na procesualitu. Vyřezávání sošek zde nesledovalo výrobu produktu, ale procesualitu tvorby, tj. jakmile byla soška hotová, byla zahozena do sněhu.¹⁸¹

2.2 Kynik Diogénes

Z období, kdy žil Pythagoras (570–495 př. n. l.) máme záznamy o tanečnickovi, který se snažil pomocí tance simulovat *Pythagorovu větu*.¹⁸² Z podobných antických dob je nejpodstatnějším reprezentantem performance, ač samozřejmě ne v dnešním pochopení performance art, zjevně kynický filosof Diogénes ze Sinopé (kolem 408–323 př. n. l.), který vykonal mnohé performance, na které se teď stručně podíváme.

Když mu bylo řečeno, že prý neexistuje pohyb, vstal a začal se procházet.

Když vzal zbohatlík Diogéna do svého domu a požádal ho, aby neplival na koberce a nábytek, neb jsou to věci velmi drahé, Diogenes plivl do tváře svého hostitele a pravil, že je to jediná laciná věc, která se tam nachází a kterou našel.

Když byl zajat a byl prodáván jako otrok, jeden ze zájemců o koupi se ho zeptal, co umí. „*Poroučet lidem*“, odpověděl Diogénes a začal to vyvolávat, pro případ, že by si ho někdo chtěl koupit za svého pána.

Jednoho dne se procházel Diogénes podél řady athénských soch a žebra od nich almužnu. Když se ho ptali, proč to dělá, odvětil, že se trénuje v odmítání.

Jiného dne přišel Diogénes na náměstí, vysypal na zem hromadu lidských kostí a ptal se kolemjdoucích, zdali rozeznají kosti boháče od kostí chudáka.

Když se jakysí zbohatlík rozčilil a nazval ho psem, Diogénes k němu přistoupil a pomočil mu nohu.

Diogénes často chodíval po ulicích pozpátku.

Při veřejném projevu místních politiků Diogénes přistupoval k tribuně a celou dobu projevu se hlasitě smál.

Jednoho dne Diogénes masturboval na náměstí, a když ho za to kolemjdoucí odsuzovali, odpovídal, že by si přál, aby mohl zahnat hlad pouhým hlazením břicha.

180 Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 1*. Praha: IDEA SERVIS, 2009, s. 35.

181 Srv. Riesman, Paul. The Eskimo Discovery of Man's Place in the Universe. In: Kepes, Gyorgy. *Sign, Image, Symbol*. New York: G. Braziller, 1966, s. 226.

182 Srv. McEvelly, Thomas. *The Triumph of Anti-art*. New York: McPherson Publishers, 2005, s. 391.

Diogénes se vyptával, proč je něco považováno za slušné v soukromí, když je to považováno za neslušné na veřejnosti.

Když jeho kamarád upustil kousek chleba na ulici a styděl se ho zvednout, Diogénes si přivázal kolem svého krku provaz, na jehož konci byl velký džbánek na víno, tento pak tahal po celé odpoledne za sebou okolo náměstí.

Uprostřed dne se Diogénes procházel po náměstí, před sebou držel zažehnutou lampu. Když se ho lidé ptali, proč to za bílého dne dělá, odpovídal, že hledá čestného člověka.

Když Diogénes uviděl malého chlapce, jak si nabírá vodu do dlaní, odhodil svůj hrnek a pravil, že ho to dítě předčilo v jednoduchosti života.

Když se Alexander Veliký dozvěděl o Diogénovi, prý údajně prohlásil, že kdyby nebyl Alexander, tak by chtěl být Diogénes. A když k němu zavítal na náměstí, kde se Diogénes slunil před svým sudem, ve kterém podle legendy bydlel, tak nabídl Diogénovi splnění jakéhokoliv přání, Diogenes odpověděl: „*Ustup, zastíňuješ mi slunce.*“¹⁸³

2.3 Sv. Dominik se modlí

Z období vrcholného středověku si můžeme povšimnout postavy sv. Dominika, zakladatele Řádu bratří kazatelů. Jeho specifické pojetí modlitby, které se nám zachovalo zdokumentováno, nám přibližuje možnost denotovat toto počínání jako performance art.

„Dominik byl jako všichni svatí člověkem modlitby. Jeho modlitba byla tak neobyčejná, že bratři pozorovali, jak to dělá. Dominik rád zůstával po kompletáři v kostele a modlil se, někdy i celou noc. Za svého pobytu v klášteře sv. Sabiny v Římě, který mu věnoval papež Honorius při schválení řádu na začátku 13. století, ho bratři pilně sledovali. Tehdejší dormitář, tedy místo, kam se společenství odebralo k nočnímu odpočinku, sousedil jednou stěnou s kostelem. Ve zdi bylo malé okénko, kterým mohli pozorovat, co se uvnitř v kostele děje. Spolubratři se tedy dívali, co jejich zakladatel

183 Srv. Sayre, Farrand. *Diogenes of Synope: Study of Greek Cynicism*. Baltimore: J. H. Furst, 1938., Dudley Donald. *A History of Cynicism*. London: Reprografisher Nachdruck der Ausg. 1937., Laertius, Diogenes. *Lives of Eminent Philosophers*. New York: Putnam's, 1925. *Lives of Eminent Philosophers* se dočkalo také českého překladu od filologa Antonína Koláře (1884–1963), viz Laertius Diogenes. *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Praha: Československá akademie věd, 1964. V novějším vydání pak z roku 1995, viz Laertius Diogenes. *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Pelhřimov: Nakladatelství Nové tiskárny Pelhřimov, 1995.

v noci dělá. A Dominik dělal různé věci: vstával, sedal si, klekal, klaněl se, tleskal rukama, mluvil a vykřikoval, chodil po kostele – byl neustále v pohybu.“¹⁸⁴

Když se podíváme na výčet činností, tak Dominik se při modlitbě často klaněl,¹⁸⁵ měnil pozici, kdy klekal a vstával.¹⁸⁶

Stejně, jako pro celou spiritualitu antiky a středověku, byl při modlitbě důležitý vzpřímený postoj, stejně tak i Dominik stál.¹⁸⁷ Také se ale vrhal na zem, tváří k ní (tzv. *prostrace*, *proskineze*).¹⁸⁸ V poloze *ležící* také často spočinul v modlitbě. Nesmíme ani opomenout, že Dominik se nebál plakat (*dar slz*) a činil tak často.¹⁸⁹

Na příkladu sv. Dominika zde vidíme, že znaky performance jsou naplněny. Modlitba, kterou Dominik *performuje*, není jen „tak něčím“, je navíc aditována o rozměr duchovní – směřuje k Bohu. Dominik nekoná nic špatného, ale naopak směřuje k Dobru. Tím se jeho performance liší od takových, které škodí anebo jsou mravně pochybné. Síla performance tak tkví i v intencionalitě performerů, který může konat tak, či onak. Zde je splněno snad vše; máme zde diváky, o kterých sice Dominik neví,¹⁹⁰ ale o to větší důraz vzniká při pohledu na autenticitu, máme zde pohyb, tj. tělesnost, kterou se Dominik projevuje a prolamuje do skutečnosti *časoprostoru*, máme zde intencionalitu, máme zde poukázání na konání, které koná, tj. svými gesty se koná autoreference, přičemž, jak jsem již zmínil, obohacena o intencionalitu k Dobru.

Kwecien se zamýšlí také nad tím, jak bychom na Dominika reagovali nyní. Nabyli jsme dnes totiž utvrzení, že duchovno, to je nehybnost. A pohyb, to že je něco špatného a neduchovního, ryze materiálního (tělesnost se projevuje v pohybu). Kwecien však dodává, že toto tvrzení je naprosto mylné.¹⁹¹ Zatímco bratři, kteří tehdy modlícího se Dominika pozorovali, jím byli zcela upoutáni, dnes bychom pochybovali o Dominikově psychickém zdraví. Kwecien se obává, že toto je projevem ztráty orientace ke křesťanskému východu.¹⁹²

Pokud pohyb způsobuje blokaci soustředění, říká Kwecien, pak Dominik, jako

184 Kwecien, Tomasz. *Chvála těla: Tělesný rozměr liturgie*. Praha: Krystal OP, 2017, s. 59.

185 Tamtéž, s. 98.

186 Tamtéž, s. 100, s. 102.

187 Tamtéž, s. 102.

188 Tamtéž, s. 104.

189 Tamtéž, s. 106–109.

190 Tamtéž, s. 74, viz „Připomeňme si, že modlící se Dominik si ani nevšiml, že ho bratři pozorují oknem.“

191 Tamtéž, s. 63.

192 Tamtéž, s. 60.

zakladatel (řádu) dominikánů, byl neustále nesoustředěný a rozptýlený, neboť jeho modlitba, to byl jeden velký pohyb (a i tělesný). Stejně tak i další středověcí lidé, zvláště světci, by se vlastně nedokázali modlit, neboť byli v pohybu.¹⁹³ Dominik „někdy prudce tleskal, svíral ruce před očima nebo je zalamoval. Jindy zase rozpažil, jako to činí kněz při mši svaté, a zdálo se, že celou svou pozornost upíná k tomu, aby uslyšel něco, co mu kdosi říká.“¹⁹⁴

Ze středověké a barokní zbožnosti známe případy svědectví, kdy lidé při pozdvihování během mše bili čelem o zem, tleskali a sténali v návalu citů.¹⁹⁵

2.4 Filosofie (dějin) performance (art)

Významný český filosof Petr Rezek¹⁹⁶ přichází s ojedinělým náhledem na konstituci performance, jako akademické disciplíny, v dějinách umění (ač, jak jsme ukázali, by bylo možné nazývat performance spíše *kvazi-uměním*). Rezek totiž nepostupuje v běžném systematickém intendování kunsthistorického opisu geneze jednotlivých směrů a akcentace avantgard moderny. Tento, řekněme, „tradiční“ přístup, si může laskavý čtenář přečíst v několika odborných publikacích. Platí za obecně přijatelný. Rezkův přístup se oproti tomu zakládá na filosofickém úsilí.¹⁹⁷

Rezek počátek performance, jakožto s akademickým nárokem prováděné „disciplíny“, nespatřuje přímo v proklamovaných avantgardách (viz výše), jako byl např. futurismus anebo kubismus, ale v *experimentálním* sochařství George Segala. Nejde zde o temporální předchůdnost díla, ale o filosofický fundament díla.

193 Tamtéž, s. 64.

194 Tamtéž, s. 73.

195 Tamtéž, s. 73. Pokud hovoříme o performanci v náboženském kontextu, je zde na místě také zmínit, že samotné křesťanské krédo je performativní náboženskou řečí, je performativním aktem, neboť se tím proslouváme k nové realitě. Srv. Schaeffler, Richard. *Filosofie náboženství*. Praha: Academia, 2003. Zvl. od s. 100 („Lingvistický obrat“ a filosofie náboženství jako analýza náboženského jazyka).

196 Doc. Petr Rezek (*1948) je významný český filosof zabývající se fenomenologií a teorií umění. Původně vystudoval psychologii, filosofii, ale také estetiku. Pracoval jako klinický psycholog a přátelil se s Jindřichem Chalupěckým a Janem Patočkou. Velmi přínosné je jeho bádání z osmdesátých let minulého století, kdy do tuzemského prostředí uvedl kritické studie a překlady Aristotela, Platóna a Plotína (zvl. ve spolupráci se zahraničními kolegy). Po roce 1989 inicioval vznik edice PomFil (Pomocník filosofa) v nakladatelství Oikúmené. Již v době, kdy se o performance ani pořádně nevědělo, samizdatově publikoval rozsáhlé filosofické studie performance a performativity. Jeho filosofický přístup tak rozhodně ne jen předběhl dobu, ale také možná daleko lépe uchopil problém performance, než většina dnešních teoretiků, kteří vycházejí z oblastí kulturních a sociologických studií. Autor této práce se měl možnost zúčastnit mimořádné privátní přednášky Petra Rezka o fenomenologii sochařství a prostoru.

197 Srv. Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 37. Považuji za hodné zájmu, abych se pokusil interpretovat a pochopit právě tento neobvyklý přístup Petra Rezka. Tato má snaha se může stát velkým přínosem pro naše pochopení performance.

V díle Segala, říká Rezek, dochází k absolutnímu vstoupení do díla – a to jak ze strany autora, tak ze strany diváka. Problematizuje se tak estetická hranice, ale i prostor a fenomén těla. Segalovy sochy jsou současně „situacemi“, v nichž prostor umění je korelátorem prostoru reálného.¹⁹⁸

Antecedenta Segala nalezneme již v Jasperu Johnsovi. Jeho vlajky, pokládající nám otázku, „*je to, co vidíme, vlajka anebo obraz vlajky?*“, nás uvádějí do myšlení o díle, které se sice týká samotného obrazu (vlajky), ale neodehrává se a neuskutečňuje se v rámci obrazu (vlajce)! To, co vytváří Johns se svými vlajkami/*obrazy* vlajek, to i podle Kreytenberga transponuje Segal do tridimenzionálního „uchopení“.¹⁹⁹ Rezek tak tuto transpozici nazývá jako posun *od* skutečnosti, která je imaginativní (ale ukazuje klasický obraz), *ke* „skutečné skutečnosti“.²⁰⁰

2.4.1 Skutečná skutečnost²⁰¹

Skutečná skutečnost, jako pojem, slouží k saturaci a artikulaci faktu, že to, o čem hovoříme a takto denotujeme, se netýká „pouze“ skutečné věci. V Rezkově pojetí zde není pouhé transferování od toho, co je imaginativní (jaksi obrazové) k tomu, co je „reálné“.

Rezek upozorňuje, že ony „kritické“ výroky Lichtensteina o Johnsově vlajce, tj. že vlajka nevypadá „jako“ obraz něčeho, ale vlajka vypadá „jako“ věc sama, nás mohou oklamat a mystifikovat. Máme si povšimnout „věci samé“, ale ještě více onoho „jako“. Není to jen jazyková hříčka. Podobně u Magritta nacházíme konceptuální dimenze v obraze jeho fajfky a sentenci „toto není fajfka“, která naopak problematizuje samotnou kategorii obrazu, protože na ni poukazuje (fajfkou není).

Analogicky pivní konzerva od Johnse sice vypadá „jako“ pivní konzerva, ale pivní konzervou zkrátka není. Wesellmanova lednice je „jako skutečná“, ale nelze ji použít (opravdu) a ani k takovému použití nepoukazuje.

Rezek ve svém výkladu používá i jiný, opozitní příklad, když říká, že divák může být duchovně transformován, což nastává např. při percepci Sixtínské madony, kdy se nám nedaří rozklíčovat skutečnost díla. Obraz je zde „jenom“ obrazem, socha je

198 Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 69–70.

199 Tamtéž, s. 71.

200 Tamtéž, s. 70.

201 Ruller říká, že právě zde (u Rezka) má kořeny jeho posun ke *skutečnosti uskutečňované skutkem*. Z diskuze s Tomášem Rullerem.

zde „jenom“ sochou. Takové dílo stojí vzdáleně od skutečnosti, neboť je jakýmsi způsobem „umělé“. Naproti tomu v případě pivní konzervi, ačkoli je replikou té „ne-reálné“, jsme konfrontováni s něčím, co se zdá skutečnější, je zde oscilace mezi reálnou skutečností (konzerva zde je), ale také mezi iluzí (konzerva není konzervou). Je nám přítomna intenzifikovaným způsobem, její přítomnost je silnější, je to skutečná skutečnost.²⁰²

Pokud toto platí o neživých „objektech“ a situacích bez performerera, uvažme, v intenci s Rezkem, nakolik pak musí být ona skutečná skutečnost intenzivní při přítomnosti živého člověka, tj. performerera. Rezek zde uvažuje velmi realisticky, neboť nechce tvrdit, že např. lednice je skutečnou lednicí, když postrádá funkce lednice. Chce poukázat na svá východiska a na objasnění pojmu *skutečná skutečnost*, který se vyskytuje i u Goldbergové.

„Když se v roce 1971 nechal Chris Burdern střelit do ruky, jeden z proklamovaných důvodů byl, že toto už není možné předstírat ani představovat – byla to pro něho skutečná skutečnost.“²⁰³ Rezek k tomu dodává, že Chris Burden se nechal postřelit proto, že sám na sobě chtěl zakusit to, co se stalo denní skutečností ve zkušenosti televize a kina (střelba).²⁰⁴ Transponováním do skutečné skutečnosti arikulujeme procesualitu silné přítomnosti. Někdejší imaginativní (obrazová) skutečnost se prolamuje v exponaci prezence bytí věci. Není někde „za“, ale již je „zde“ mezi námi (ve světě). Tělo, zjevně ve smyslu materiality, které bylo fundamentem klasického obrazu, pokračuje Rezek, zde nekonstituuje sebetranscendenci a ani nutnost veškeré podmínky (jako postačující), ale ono samo se transformuje, stejně jako celá situace.

2.4.2 Těžká doba

S Rezkem tak vstupujeme do takové situace, kde je rozhodující nikoli estetický postoj, ale postoj etický, neboť pojednou stojíme v reálném světě (skutečných skutečností) a jsme vystaveni zkušenosti s tzv. *těžkou dobou*, nastupuje jednání a čin. Analogát tohoto „vstupu“ vidí Rezek v plakátu s ukazujícím prstem.²⁰⁵ K vhodné komparaci

202 Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 127. „Na jedné straně tedy zjišťujeme, že se obraz zakládá na tělesné situovanosti člověka na světě, že je sedimentací tělesného chování, ale na druhé straně je patrné, že tento sediment klade vstupu do obrazu překážku, že tu vzniká nekonečný rozdíl, odstup či propast mezi obrazem a vnějším světem.“ (s. 76).

203 Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, s. 36.

204 Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 108.

205 Tamtéž, s. 96.

a explikaci volí Rezek právě napětí mezi Lichtensteinovým prstem a ukazováním papeže Sixta (popř. vojáka ukazujícího na plakátu/z plakátu).

Stejná analogie, ale hierarchicky na jiném gradu, silné prezence, se nachází v Segalových plastikách, které vyplňují mezeru mezi tradičním sochařstvím a body artem.²⁰⁶ Stejně tak jako samotné ukazování prstem netkví v přesné lokalizaci pozice prstu, ale je dáno v tělesném stření vedoucím až k místu, na něž prst ukazuje/směřuje, tak stejně tak je „jinou přítomností“ v místnosti sezení, ve kterém je křeslo vyplňováno tělem. Segalovy sochy jsou sice přítomné, ale pouze jako bytosti vykazující se osamělostí a pohroužeností, nepřítomné duchem. Sochy jsou vyrvány ze života, který je bazálním pro konstituci prostoru porozumění.²⁰⁷

2.4.3 Modalita prezence

Onen způsob „jiné přítomnosti“ je u Rezka vygradován při úvaze o tělesnosti. Tělo, které je tělem živého člověka, totiž vykazuje gradující modalitu prezence. „*Tělo totiž není jenom věcí mezi věcmi, ale i médiem, prostředím, v němž se s věcmi setkáváme. Tělesný život je stření – i v pohledu, v ukazování, slyšení, jsme tělesně u potkávaného. Tělesně, to znamená původní setkání, vůči němuž jsou všechna ostatní odvozená. Tělesnému setkání odpovídá tělesná otevřenost. Původní médium je tedy tělesný život, tělesnění, které umožňuje setkat se s věcmi.*“²⁰⁸

Skrze tělesnění se (skutečně) setkáváme s věcmi (i se skutečnou skutečností), ale současně nestačí „jen tělo“, je nutné, aby tělo bylo živé. V sochách, ať už jsou jakékoli, život nenalezneme. S živým tělem se setkáváme pouze u živého člověka. Ale „*živému tělu je stále více zatěžko uhájit v tomto světě svou autentickou existenci.*“²⁰⁹

Rezek tak vznáší apel na naše volní akty, na naše rozhodnutí, abychom mohli být v přítomnosti (v onom silném smyslu). Jenom tak jsme uschopněni uzříti posibilitu transformace skutečnosti ve skutečnost skutečnou – a o takovou transformaci se máme pokusit. Predispozicí je ale podle Rezka transformace naší otevřenosti.²¹⁰

Umění se má orientovat na skutečnost, ale nikoli „jen skutečnost“, ale na

206 Tamtéž, s. 80.

207 Tamtéž, s. 80–81. „*Segalova Žena v červeném proutěném křesle je zvláštní tím, že její tělesný život jakoby končí na povrchu těla, jako by sezení jenom znamenalo vyplňovat prostor objemem těla. Toto být jenom tělem vyniká u Segalových skupinových plastik a bývá interprety chápáno jako ukázání osamělosti postav fyzicky blízkých, ale bez vzájemného kontaktu.*“ (s. 80).

208 Tamtéž, s. 111–112.

209 Tamtéž, s. 103.

210 Tamtéž, s. 98.

skutečnou skutečnost. Pak je možné se s ní i setkat (skutečně). Pokud toho nejsme schopni, *dosahuje(me)* jediné absolutní nivelizace, svět se rozvrhuje a dává jen jako to „stále stejné“, vše je nahraditelné.²¹¹ Pokud je vše nahraditelné, pak nejsme daleko od schechnerovského obnoveného chování (*restored behavior*). Ukazuje se tedy, že tudy cesta nevede. Naopak – cesta se nám odkrývá spolu s Rezkem v něčem odlišném.

Skutečná skutečnost tak dle Rezka ani nemůže znamenat *věci-předměty*, ale spíše modalitu přítomnosti (specifičnost situace), aktuálnost/i prezence, kdy *věci-předměty* jsou v prezenci absolutně, ne pouze imaginativně (obrazně), nýbrž „skutečně“.²¹²

2.4.4 Fenomenologie jako metoda performance

Přístup Rezka je povýtce fenomenologický. O fenomenologii sám Rezek píše, že „*není vidění viděného, nýbrž je především nalézáním vidění*“.²¹³ Ve fenomenologii se o věci hovoří „zvláště“, pokud dosahujeme deskripce, dělá se to tak, že se zdá, že o věci samé se neříká vůbec nic. Navíc, fenomenologové si za svůj předmět volí velmi hraniční fenomény. Hovoří-li tak fenomenolog např. o nemoci, jeho přednáška se spíše týká zdraví. Toto „o něčem jiném“ má svůj fundament v primátu vhodného přístupu. K věci, kterou chceme deskripovat, není nejvhodnější přistoupit, takříkajíc, rovnou a přímo. Pak nám totiž může zmizet ze zorného pole. Věc máme naopak – *obcházet a nic nevynucovat* – ona sama se vyjeví.²¹⁴

Sekundární deskripce, jakou nám v našem kontextu poskytuje např. uměnověda, dává analýzu toho, co je již dáno, to však samo o sobě není a nemůže být vyloženo, neboť je to předpokládáno jako nutné. Oproti tomu přístup fenomenologie se zakládá na primární deskripci, kterou je však nutno provádět stále znovu (aktualizovat ji), neboť je neopakovatelná. Jazyk nás dle Rezka svádí k vědění omylu, tj., že si myslíme, že věc již známe, avšak většinou to, co již známe, jsou jen formulace.

Záměrem fenomenologie jest umění přivést fenomén k prezenci, učinit jej zpřítomněným. Pak fenomenologie spočívá v obcházení toho, co se zdá jiným zcela jasně. Máme se udržet a vydržet v nejasnosti tak dlouho, dokud se věc sama nerozjasní!

211 Tamtéž, s. 111.

212 Tamtéž, s. 60.

213 Tamtéž, s. 13.

214 Rezek říká, že zkušenost např. s početím, které nastává, až není vyžadováno, či s řešením problému, které se dostavuje až ve chvíli, kdy o něj již neusilujeme, jsou tohoto důkazem. Ruller říká, že Duchamp čekal, až zasvitnou *ready-mades*. Nechával se jimi oslovit, nic nevynucoval.

Např. vyprávění narativu nějaké knihy je sekundární deskripcí a o knize samé se toho tímto způsobem mnoho nedozvíme. Můžeme však vyprávět jednu konkrétní scénu, hovořit o ní, a najednou je v ní v prezenci celá kniha. Tak se nám ukáže mnohem více, než je výčet celého narativu. Takovým způsobem vyslovujeme knihu celou znovu v jednom *nyní*, již nejsou třeba slova autora.²¹⁵ Performance využívá tedy fenomenologii.

2.4.5 Petr Rezek k pohybu

Rezek si velmi zajímavě všímá dějin, ale, jak jsem již naznačil na úvodu této podkapitoly, jeho přístup je filosofický. Píše tak o Duchampově *Nevěstě*, jako o díle, ve kterém vidíme „zmrazený“ pohyb, o kterém Merleau-Ponty říká, že „*akt*“ *sestupující ze schodů*, to je jenom zenónovský sen o pohybu. O Boccioniho sochách Rezek říká, že to jsou pouhé mrtvoly, fáze pohybu. Žasnout máme spolu s Rezkem nad prezencí pohybu v Cézannových malbách. Rezek kritizuje Duchampa a Boccioniho, že nepochopili, o co v pohybu *jde*. Jejich přístup se podobal filosofovi Diogénovi, který, aby odpověděl na namítku Zenóna proti neexistenci pohybu, se začal procházet. Rezek říká, že ač možná i to je výborná performance, veskrze Diogénes neporozuměl vůbec ničemu. On se jenom prošel. Pro Rezka pohyb není jen sledem jednotlivých částí, není to jen *partes extra partes*, ani fotografií se tak pohyb nedá postihnout. Zajímavě se k Diogénově performanci pohybu dle Rezka vyjádřil Hegel, který uvádí, že tento diógenovský *trik* se nemůže Zenónových aporií ani dotknout, neboť Zenón nutně viděl, že se procházíme, byl si vědom prezence pohybu, ale oč mu šlo, to bylo porozumět, jak je pohyb vůbec *možný*. V čem je dána možnost pohybu? Rezek se domnívá, že zde existuje jakýsi *vnitřní* pohyb, kterým je nesené celé lidské tělo při lokomoci.²¹⁶

2.4.6 Fenomenalita pohybu

Anna Hogenová říká, že sám lidský život je pohybem *sui generis*. Inspiruje se zde Janem Patočkou, který pojetí pohybu vnáší do kontextuality našeho (*po*)rozumění tělu, nad kterým máme jakési vládnutí, v čemž je ukryta nejzákladnější možnost – základ života. V sebepohybu již rozumíme tomu, že tělem pohybujeme a že toto pohybování je ukotveno v závislosti na nás. Patočka tvrdí, že není možné nemít toto porozumění,

²¹⁵ Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 13–14.

²¹⁶ Tamtéž, s. 40.

neboť kdyby tomu tak bylo, bylo by nám odepřeno jakékoli další prožívání (vyšší duševní život). Fundament pohybu pak není jen něco, co se propriálně váže k naší existenci. Podle Patočky „*nejen, že pohyb k existenci náleží, existence je' pohyb.*“²¹⁷

2.4.7 K happeningu

Pohyb, na který jsme zde v krátkosti odkázali v jeho fenomenalitě, a který nepochopíme pouze jako přesun těla anebo změnu pozice, ale jako možnost zakládající rozumění vůbec, *pohyb, jako existence*, je významným „činitelem“ již v avantgardě happeningů.

Wolf Vostell spolu s Allanem Kaprowem v roce 1964 v New Yorku uspořádal přednášku, ve které uvádí příklad happeningu.

*„Minulou neděli jsem odpoledne v jednom bistru udělal malý happening. Všichni přítomní (publikum) v něm byli spoluhráči. Zakoupil jsem si jedny SUNDAY TIMES, posadil se ke stolu a pomalu se soustředil na četbu. Pak jsem se rychle vzdálil, a když jsem se ohlédl, viděl jsem, jak se asi pět až sedm pánů z koutů bistra sbíhalo k novinám na stolku a jak se počali o těch pár stránek handrkovat.“*²¹⁸

Čím se zmíněná akce v bistru liší např. od studentské recese? Rezek odpovídá, že stejně, jako student, který učiní nějakou recesi, „jen tak pro nic za nic“, tak i Vostell nechtěl nutně někoho zesměšnit, ale ani nechtěl nijak experimentovat. Je zde pouhá intence k tomu, aby se něco stalo (*to happen*), aby se „rozvířil“ pohyb, existence.

Rezek dále sleduje happening jako událost, která se komponuje z dílčích událostních sledů. Cage pregnantně zdůrazňuje, že náhoda, se kterou se v takových akcích často „pracuje“, není klíčová.

Důležité je, že se cokoli může stát, ale to neznamená, že je zde nutný požadavek, aby se cokoliv stalo. Navíc, takovéto události (např. happening) jsou událostmi v silném slova smyslu. Mají nezaměnitelný charakter a skrze něj se vrývají do lidské paměti, jsou orientačními body ve vzpomínkách. Jak je to možné? Takovéto události vykazují „zvláštní“ časový ráz, neboť je v nich prezentován (jaksi *spolu-přítomně*) odkaz – pretence na vzpomínku.²¹⁹ A to nás přivádí k pojednání o čase.

217 Patočka, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoyomenh, 1995, s. 101.

218 Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 55.

219 Tamtéž, s. 56–57.

2.4.8 Naléhavá přítomnost

V akcích, na jaké jsme narazili, se vyjevuje dějící se svět ve své prezenci. To, co zakoušíme a vidíme, to „nyní“, co se (*ted*) děje, to je to, na co se bude vzpomínat. Jsou to tzv. *nezapomenutelné události*.

V takových událostech nalézáme synchronicitu tří časových dimenzí v unitivě. Nejde však o spoludanosť minulosti, přítomnosti a budoucnosti. V takových událostech, o jakých je řeč, je silná přítomnost dána takovým způsobem, že překonává zcela obvyklý ráz minulosti. Současně se událost vytrhuje z očekávání toho, co je budoucí. Je zde silně bytující odkaz k budoucímu, budoucnost je v takové události „již“ zde, není pouze očekávanou.

Lebel hovoří o happeningu jako o *naléhavé přítomnosti*, která je posibilitou zúčastněných k jejich dějinnému sebeuchopení. Je to tzv. *mýtický čas*.²²⁰ Tyto situace naléhavé přítomnosti neznamenají „něco“, ale jsou tím, co činí. V takové přítomnosti, která je absolutně „faktická“ se zjevuje to, co je vskutku *nad-přirozené* a posvátné – dle Rezka světové.²²¹

V performanci se primárně nesetkáváme s žádnými obsahy a ani archetypy. Dle Rezka se setkáváme se situací, ve které se ona „chvilé“ (událost) ukazuje jako doléhající na nás, tak ztrácíme možnost uchopit obsah, jsme zavaleni naléhavostí události, nemáme již přehled a ani nadhled. Podobáme se tak vypravěči v moderním románu. Ten totiž zcela absentuje a není vševědoucí, nezná děj. Čtenář a divák je tak vržen do situace *hic et nunc*, ve které se vše, včetně relací, má teprve konstituovat. Oproti modernímu románu, podtrhuje Rezek, je zde však jakýsi „nedostatek“, neboť performanci nelze přechít znova.²²²

Podle Glance se čas performance (tedy nikoli jen happeningu) odehrává „tady a teď“. Časovost performance atakuje trvalost, ale současně i (*nad*)časovost kultury. Čas performance také podává svědectví o tom, že pro něco je vhodný čas (*kairos*), tj., že jistý čas si žádá také jisté (ne pouze kulturní) gesto.²²³

220 Tamtéž, s. 57.

221 Tamtéž, s. 132.

222 Tamtéž, s. 50.

223 Glanc, Tomáš. Performance a balagan – hledání kulturního paradigmatu. In: Hrabáková, Marta (ed.). *Sborník k 80. narozeninám Světly Mathausarové*. Praha: Praha, 2004, s. 79.

2.4.9 Trh

S časem se také pojí zpochybnění „věčnosti“ uměleckého díla jako objektu, resp. jako komodity. Glanc říká, že v devadesátých letech dvacátého století můžeme na příkladu Ruska ilustrovat to, že právě umělecké dílo se stává komoditou pro trh, jeho cena je jaksi vyčíslitelná (*finanční hodnota*), s uměním lze obchodovat. Po dobu sovětských dějin zde existovala dynamika, která se zakládala na symbolické hodnotě a manipulaci s dílem mezi státem podporovanou produkcí (oficialita) a nepodporovanou produkcí (non-oficialita), jejíž hodnota, na rozdíl od té oficiální, se mohla pohybovat od nuly až k absolutnu. Trh také vnesl do světa umění nespravedlnost.

Proti tomu vystupuje performance se svým nárokem na impossibilitu zpeněžení umění, coby zboží na trhu. Performance nezanechává ani stopu dokumentace, která akci mapuje, je povýtce převodem na materialitu nosiče, nikoli performancí samotnou, ta je naopak vázána na tělo autora spojené s okamžitým (tedy „tam a tam“) prostředím. Ilustrativní performancí k tomuto tématu je Breneův dialog s originálem Malevičova „obrazu“, který byl přestříkán znakem dolaru v *Stedelijk Museum* v Amsterdamu.²²⁴

2.4.10 Landart

Landart, jakkoli se klade někdy do přímé souvislosti s performance, nelze zcela sloučit v identifikaci s ní. Nedochází k prolnutí života a umění, o němž hovořil již Cage, ani se nevyjevuje událostní charakter. Umění, to je totiž „něco“ ve světě. Rezek říká, že landart musíme vidět jako téměř paradigmatické kontinuální pokračování „starého“ umění, ale novými prostředky. A tím hlavním prostředkem je země ve své *zemitosti*.²²⁵

Landart tak spíše představuje práci s krajinou, možná má daleko blíže k architektuře, než-li k performanci. Co však nesmíme opomenout zmínit, jsou indikace vlivu landartu v performance, neboť mnohé akce se konají v afinitě se zemí, někdy až v „lyrické spjatosti“.

224 Tamtéž, s. 81.

225 Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 42.

2.4.11 Putování mezi landartem a performance

Výstup na horu Kotel

*„Vystoupil jsem sám na horu Kotel
za špatného počasí, za větru a mlhy.
Cestou jsem fotografoval.“²²⁶*

– Jan Mlčoch, 26. dubna 1974

Pod nadpisem zmíněný citovaný text, záznam akce Jana Mlčocha, podává deskripci jen toho, co se stalo. Absentuje zde nějaké „proč“ a „protože“. Ukazuje se nám jen to, co se přihodilo, ale nebylo *způsobeno*. Pokud nám někdo řekne, že vzal konvici, uvařil a nalil čaj, máme dle Rezka žasnout, *že se to stalo*. Z naprosto běžného nalévání se zde nestává nic zvláštního, ale – *nalévá se*. A v běžném konání se podle Rezka nenalévá.

Mlčoch se tak diferencuje od turisty tím, že on nedělal nic více. Ani se nekochal přírodou, nepodíval se na západ slunce, neotužoval se, a ani (se) nijak nerekreoval. Jen vystoupil na horu a pořídil fotografie, byla mlha a vítr. Nic více a nic méně.²²⁷

2.4.12 Performance krajiny

Filosof Miroslav Petříček²²⁸ píše, že v putování po zemi, v krajině jako síti cest, se spojují místa. Konexe nohy, která kráčí krajinou, a povrchu země, je tak těsná, že podobně, jako ruka pociťuje kvalitu objektu, kterého se dotýká, stejně tak noha pociťuje krajinu. Putování generuje místa tím, že je objevuje, dává se jim zjevit.

Cesta, to není jen spojnice mezi místy. Paradox krajiny znamená, že jít z „odněkud“ tzv. „někam“, to lze až tehdy, co jsme tato místa objevili. A objevit místo lze jedině vykonáním cesty. Místo v krajině, to je primárně jen krátké zastavení. Místo se ustanovuje „tam“, kde se na své cestě zastavíme, protože „tam“ setrváváme a „zatím“ nepokračujeme.²²⁹

Chůze, ona performance, pomocí které putujeme krajinou na *své(m)* „tam“

226 Tamtéž, s. 118.

227 Tamtéž, s. 119.

228 Prof. Miroslav Petříček (*1951), žák Jana Patočky, filosof umění a fenomenolog. Některé texty psal i pro Tomáše Rullera.

229 Petříček, Miroslav. Krajina a chůze. In: Zemánek, Jiří (ed.). *Od země přes kopec do nebe...* Litoměřice: Arbor vitae/Severočeská galerie výtvarného umění/Galerie Klatovy/Klenová, 2005, s. 18–19.

a „zatím“, to je dle Petříčka „*mlčenlivý rozhovor s krajinou*“.²³⁰ Místo v krajině se pak dává zjevit *tam*, kde tento mlčenlivý rozhovor nabývá intenzity. Když se zastavujeme, váháme, volíme orientaci, směr pokračování naší cesty. Potud však taková cesta implikuje obsažení smyslu, neboť pokud volíme směr, nutně rozlišujeme různé směry, a cesta sama, jak se jeví, nám dává smysl. Nelokalizovatelné „kde“ je „čisté mezi“. „Kde“ před naším putováním „nic“ nebylo, *tam* se rozkládalo pouhé „čisté mezi“. Tam, „kde“ se transformuje v místo, uchopujeme smysl krajiny jako členitost, která se konstituuje chůzí a putováním.²³¹

2.4.13 Bodyart²³²

Monika Murawska vidí fenomenologické dílo Michela Henryho jako vyjádření, jisté *exponování*, které ještě lépe než abstraktní malbě, odpovídá v adekvaci bodyartu, resp. performanci, která se nám ukazuje skrze modalitu bodyartových akcí. Výstředním způsobem se tak právě v bodyartu tématizuje lidská tělesnost a tělo jako takové.²³³

Modalita bodyartu pro ni adituje posibilitu decentralizace karteziánského „*cogito*“ v relapsi „čistého myšlení“. Bodyartovou perspektivou je subjekt vykazující se podmínkou absolutní tělesnosti. Odpovědi *in statu nascendi* se utvářejí v dialogu. Bodyart anuluje kategorickou mimetiku, neboť tělu performer nedokáže utéci. Tělo zde zkrátka je jako živé. V takových akcích, jaké nalézáme např. u Mariny Abramovič, Petra Štembery, Chrise Burdena aj., je performer svým živým tělem, a to zcela bez kontextuality a externosti. Performer je zde tělesně dán v absolutně pravou bolest. Hovoříme, spolu s Murawskou, o čisté bolesti, čistém utrpení. Z bolesti, která je čistá, nelze uniknout, neboť ona je bez výhledu. Bolest pohlcuje i sebe sama, zabírá místo a tím i determinuje výběr místa pouze na to, ve kterém je ona – tj., ve vší tělesnosti.²³⁴

Henryho artikulování lidské kůže vidí Murawska jako řeč o lidské kůži coby o metaforickém obalu, za kterým je ve skrytu organická pravda o naší tělesnosti, jež je

230 Tamtéž, s. 19.

231 Tamtéž, s. 18–19. K dalšímu pak viz In: Zemánek, Jiří (ed.). *Od země přes kopec do nebe...* Litoměřice: Arbor vitae/Severočeská galerie výtvarného umění/Galerie Klatovy/Klenová, 2005. Jsou také zmíněny inspirace chůze pro umění, také spojitosti s filosofií a uměním (např. Novalis) a pak přímé implikace do českého landartu a bodyartu (Mácha, Šejn, Malich, Zet).

232 Murawska, Monika. Umenie ako intersubjektivita: Hudba, maľba a body art u Michela Henryho. In: *Michel Henry: Život ako prelínanie subjektivity a intersubjektivity*. Bratislava: Filozofický ústav ve spolupráci s OZ Schola Philosophica, 2009, s. 207.

233 Tamtéž, s. 216.

234 Tamtéž, s. 216. Henry, Michel. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 2000, s. 84.

odpující. Do jisté míry se jí i bojíme a chceme ji mít pod kontrolou, neboť ona zapříčiňuje nepokoj. Nechceme se identifikovat s tím, co se nachází pod „obalem“, pod naší kůží. Ono „maso“ považujeme za děsivé.

Bodyart toto zpochybňuje, nabourává, zdůrazňuje Murawska. Bodyart nám dle ní vyjevuje nejtělesnějším způsobem živost těla. Tento nejtělesnější způsob je v interpretaci Henryho současně i nejduchovnějším. Ty nejextrémnější bodyartové akce, performance, exponují nitro našeho těla a náš život, který se zdá být *tajemstvím*. Podle textů Henryho, které Murawska vykládá, pak takové (bodyartové) akce ukazují realitu duše. A proto je podle ní potřeba hovořit o těle, ale také o *živém těle*.²³⁵

2.4.14 Tělo a živé tělo

Živé tělo je dle Henryho *pra-zjevení* Života, je to čistá *hylé*, avšak nikoli surová danost, ani *ne-konstituované* a indiferentní (vůči) cizímu intencionálnímu prvku.²³⁶ Úkony, které nějak pracují s tělem v dnešní době spojujeme s hrozbou, jsou až někdy tabuizované. Bodyart tak přináší pravdu o naší tělesnosti, proto se zdá mnohdy tak šokujícím, kontextualizuje Murawska.²³⁷

Naše živé tělo ukrýváme pod kůží a zahalujeme to, co se zdá nechutné, anebo i intimní, pokračuje Murawska ve výkladu Henryho. *Vyjevuje(me)* jen oblečenou verzi nás samých. Ale i živé tělo se kontroluje, tato sebekontrola živého těla, která není v naší moci, je patrná v bazálních fyziologických procesech. I pod kůží se tak odehrává život sám.²³⁸

Jak se však střetává ona život, živé tělo a tělo? Střetává se samo se sebou anebo se otevírá i setkání s druhým? Je možné skrze tělesnost vstoupit do sféry, která originárně tělesná není?

235 Murawska, Monika. Umenie ako intersubjektivita: Hudba, maľba a body art u Michela Henryho. In: *Michel Henry: Život ako prelínanie subjektivity a intersubjektivita*. Bratislava: Filozofický ústav ve spolupráci s OZ Schola Philosophica, 2009, s. 216–217. Performeři 70. let tělo přímo hanobí a ukazují ho v takovém světle, aby už pohled na ně odpuzoval.

236 Henry, Michel. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 2000, s. 222.

237 Murawska, Monika. Umenie ako intersubjektivita: Hudba, maľba a body art u Michela Henryho. In: *Michel Henry: Život ako prelínanie subjektivity a intersubjektivita*. Bratislava: Filozofický ústav ve spolupráci s OZ Schola Philosophica, 2009, s. 217.

238 Tamtéž.

2.4.15 Intersubjektivita

V bodyartu se odhaluje také intersubjektivita, relace mezi já a druhým.²³⁹ Vstupujeme do dialogu, ve kterém performance transformuje nehmotné a zdánlivě neuchopitelné stavy na něco zcela konkrétního a hmatatelného. Podle Murawske tak performer generuje zónu, ve které se subjekt a objekt střetává. Pokud bychom vůbec hovořili o umění, pak je zde umění v *procesu zrodu*. Performer je stávajícím se subjektem konstituujícím umělecký objekt (něco jako „objekt performance“), kterým je ale zpětnovazebně on sám. Pokud můžeme hovořit o díle, pak toto dílo (*akce/performance*) odhaluje živé tělo, tj. je odhalován život sám.²⁴⁰

Tělesnost je švem (*commissure*), je tím, co je externí i niterné. Šev je bodem, kde je člověk slabým, ale současně je i nejvíce dokonalou bytostí. Commissure (z *lat.*) znamená spojení dvou prvků (*commisura, commitere*), současně také svěřit se. Šev je hranicí mezi tělem a živým tělem. Není to hranice rozdělení, ale spojení, jak popisuje Murawska. Skutečnost tělesnosti mi ukazuje, že jsem dvojznačná lidská bytost, neboť mé tělo je věc, ale jsem to současně i já. Mé tělo není předemnou, ale je se mnou. Stírá se zde diference mezi subjektem a objektem. Naše tělo je periferií, podstupuje vlivu světa a je pro druhé i zneviditelněno, neboť se od druhého může odloučit, ale nám zůstává blízké v intimitě, je to hlubina. Pokud jsme zasaženi, jsme zasaženi „do živého těla“.²⁴¹

V bodyartových performancích se tělo ukazuje jako živé tělo obývané životem, subjektivita a intersubjektivita se proliná v hloubce, zjevuje se relace mezi subjekty a absolutní skutečností. Murawska uvádí příklad Petra Štembery, který si narouboval větvičku do své paže. Ukazuje nám tak, že k takovému činu nelze přistoupit pasivně a jen přihlížet, máme se zapojit *hic et nunc*, máme být přítomni události, ve které je vše

239 V inspiraci Lévinasem je řečeno, že *Já*, aby bylo schopno být s *Druhým*, je nejdříve rozeznáváno jako zde cizí. *Já* musí nutně projít svojí samotou a být s *Jinakostí*. *Já*, nakolik je samo, nemá čas. *Já* je dle Lévinase *moi*, nepřichází k sobě a je v absenci pohybu, zůstává zcela u sebe. Avšak *Já* jakožto *soi*, počíná být schopno času a přichází k sobě. Ze samoty, která je absencí času a bezčasím, se *Já*, jakožto *moi*, prolamuje do trhliny okamžiku. V zakoušení samoty se dává i otevření se smrti a utrpení. Jenom takové *Já, soi*, které je schopno času, je také schopno samoty, ve které prošlo bez času, čímž se ono poukázalo k času a je nyní k sobě v bytí s *Druhým* jako jinakostí. Srv. Strobachová, Ingrid. *Hra, sen, báseň. Tělo, mocné i nemocné*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2014, s. 40.

240 Murawska, Monika. Umenie ako intersubjektivita: Hudba, maľba a body art u Michela Henryho. In: *Michel Henry: Život ako prelínanie subjektivity a intersubjektivity*. Bratislava: Filozofický ústav ve spolupráci s OZ Schola Philosophica, 2009, s. 218.

241 Tamtéž.

v konexi: performer, performance, divák, tělo, živé tělo, a především sám život!²⁴²

Holá přítomnost, o které hovoří Rezek, není ve všem, co je přítomné, stejně jako prázdno není v prázdném plátně. Podle Rezka hrozí performanci nebezpečí tím, že bude příliš saturovat uměleckost, které by se snad spíše měla vzdát.²⁴³

2.5 Bauhaus, Beuys, Klein, Brikcius, Šejn²⁴⁴

Murawskou vzpomínaná akcentace aktivity a života samého, jakož i Rezkem vyslovená obava nad přílišnou uměleckostí, se dobře zrcadlí v takových performativních aktech, které svojí povahou vybočují z kánonu historiografie umění, daleko více tak odpovídají naší snaze o uchopení performance art (kde slovo „art“ nemusíme nutně chápat jakožto odkaz ke světu umění, ale spíše k tomu „něco umět“). Stejně jako filosofující performer Joseph Beuys, byla i pedagogická platforma – *Bauhaus* – zajímavá svojí koncepcí výuky. „*Programové zaměření Bauhausu bylo až příliš vzdálené jakýmkoli unikům mimo reálný svět. Více než kterýkoli z předchozích modernistických směrů kladl důraz na společenskou zodpovědnost umělců a na důležitost tvorby pro obohacení každodenního života. Snahu propojovat umění s reálným běžným životem*“.²⁴⁵ O tom, že v některých vygradovaných performativních aktech již skutečně nejde o umění, ale o život, o pohyb existence, se můžeme přesvědčit textovou dokumentací jedné z akcí Josepha Beuyse.

„Studenti vtrhli na pódium. Jeden z nich udeřil Beuyse několikrát pěstí do tváře, až mu začala z nosu na bílou košili proudem téct krev. Krvácející umělec zareagoval tím, že z krabice vytáhl tabulky čokolády a házel je do publika. Obklopený šílenou vřavou a hlučícím davem zvedl Beuys v levé ruce krucifix jako při zařikávání či vyhánění davu, zatímco pravici pozvedl na znamení zklidnění mas. I v tomto případě šlo o nastolení vztahu mezi všemi zúčastněnými, přičemž materiálnost a tělesnost zde opět převládly nad znakovostí.“²⁴⁶

Stejně tak i Yves Klein, který se proslavil patentováním své vlastní modré barvy, ustupuje z nároku na „hotovost“ díla, vystupuje ze světa umění „ven“, do života. Tak, jako úder pěstí do Beuysova obličej, stejně tak i Klein se vystavuje „úderům“.

242 Tamtéž, s. 219.

243 Srv. Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, s. 151.

244 Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, s. 51–65.

Věnováno Schlemmerovým performancím v Bauhausu a samotnému Bauhausu.

245 Tamtéž, s. 52–53.

246 Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 22–23.

Klein chce vše odkrýt, proto vystupuje z ateliéru, chce zpřístupnit všechna tajemství tvorby. „*Nejenže nelpí na objektech a nástrojích malby, případných rekvizitách, dokonce ani na modelkách, ale akčně je rozkládá. Presentuje je ve veřejném prostoru, který je spíše scénou než malířským plátnem. Schlemmer přechází od obrazu-plátna k prostoru. Klein umísťuje obraz-plátno na scénu. Jevová forma ideje byla pro Schlemmera skrytá a úkolem umělce bylo ji odhalit. Klein své ideje prezentuje veřejně.*“²⁴⁷

Oscilaci mezi filosofií a absurdním dramatem lidského života představuje Eugen Brikcius. Ten jakoby kleinovské odhalení tvorby *zapléta* do *inter-akce* (s přítomnými pozorovateli, ale i se světem obecně). Brikcius se řadí k nejvýznamnějším osobnostem české performance. Svá zakotvení má v absurdním dramatu a filosofii, věnuje se mystifikaci, kterou je ale nutné vidět jako anti-teatrální, tím splňuje i naši definici performance. Z roku 1966 pochází jeho performance odehrávající se u Letohrádku královny Anny, kde vykonal Zenónovu aporii o rychlonovém Achillovi a želvě. Sám důstojně oblečen, s buřinkou a motýlkem, coby Achilles, se snažil nedohonit želvu, kterou byla „nedosažitelná“ rusovláska.²⁴⁸

Jinou filosofickou akci můžeme nalézt v „*Patření na ideu obrazu. Úvodní část byla doúmyslnou manipulací s časem návštěvníků, kteří si podle instruktáže namluvené Brikciusem a pouštěné z magnetofonu přeřizovali hodinky, aby se nakonec vrátili zpět do reálného času; v plynových maskách, jež si vynutil fakt, že zápalné šňůry byly silně kouřivé, shlédli pak zapálení věčného obrazu, který se v okamžiku svého zániku sám osvítil.*“²⁴⁹ Brikcius zde divákovi prezentuje odvěké téma filosofie, pomíjivost tvarů a forem. Divák, který je i přímým účastníkem, má možnost spatřit obraz, ten se však vyjeví jen v korelaci se svojí vlastní koruptibilitou.

Nepatrnost zásahu ze strany „autora“, resp. performerera, můžeme pozorovat u původně vystudovaného estetika Miloše Šejna. Okázalost a spektakulárnost zde ustupuje do pozadí, akcentována je civilnost, naprostá běžnost. Šejn tak říká, že v případě performance art „*není třeba velkých akcí, stačí např. nepatrně pohnout kamenem.*“²⁵⁰

247 Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, s. 68.

248 Morganová, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009, s. 42.

249 Tamtéž, s. 42–44.

250 Tamtéž, s. 81.

2.6 Filip z Neri se směje

Velké akce nenacházíme ani v případě Filipa z Neri. Tento barokní světec se rád smál. Goethe jej nazval „humorným svatým“. Filip měl v oblibě převážně lidi veselé, neboť veselost, nikoli však klauniádu, považoval za dobré východisko na cestě k dokonalosti.²⁵¹ Současně však sám razantně odmítal poukazy na svoji svatost, přičemž i v těchto reakcích performativně jednal. „*Sám si vymýšlel různé věci, aby vypadal směšně a k pohrdání. Přijímal vzácné hosty s velmi malým červeným biretem připnutým k vrcholu hlavy nebo s dlouhou červenou vlněnou košilí sahající ke kolenům své kleriky a s párem bílých bot. Nebo kráčel po ulici s jen do polovice oholeným plnovousem. Někdy poskakoval kolem kostela sv. Petra ve Vincoli, když tam bylo hodně lidí. Jindy byl pozván na oběd ke kardinálovi a vzal si tam s sebou malou kameninovou misku plnou čočky. Vřele doporučoval knihy vtipů těm, kteří k němu přišli, aby viděli světce. Papež poslal jednou čtyři polské šlechtice, aby se podívali na pravého svatého. Ale jakmile je uviděl, přikázal pateru Consolinimu, aby předčítal z knihy vtipů. Šlechticům řekl, aby počkali, než se vtipy dočtou. Filip řekl šlechticům: ‚Vidíte, jak vážné knihy vlastním a jak důležité věci čtu.‘ Poláci odešli zmatení.*“²⁵²

Ke svým bratrům byl v udělení pokání velmi vynalézavý, mohli bychom snad i s nadsázkou některé jeho „akce“ připodobnit akcím Fluxu, např. tehdy, když „někdo musel jít s plakátem na zádech ‚Protože jsem jedl tvaroh se smetanou!‘“²⁵³

2.7 Sv. František se otevírá světu

Další velký světec, sv. František z Assisi, používá až dramatických životních situací, resp. spíše tyto situace, události, prožívá, avšak nejde o divadelní etudy, ale o běžné každodenní situace, jako v případě Dominika. František tak vitalizuje prostor okolo sebe. František hovoří s Bohem a s lidmi, ale též se zvířaty, s věcmi, ale také s abstraktními a pomyslnými jsoucny. František káže ptáčkům, lituje zajíčka, žehná oheň před operací pomocí žhavého železa, dokáže i chválit cvrčka za jeho krásný zpěv, ale i kárat vlka za jeho krutost. František si také personifikuje peníze a říká jim, že jsou mouchy. Personifikace u něj prosakuje i do chudoby, nemoci a smrti – říká jim sestry.

251 Dachovský, Pavel. *Svatý Filip Neri*. Praha: Řád, 2011, s. 29. *Veselý duch snadněji dobývá křesťanskou dokonalost než duch zádušný. Pokračuj, synu, v tomto svém veselém, protože to je nejlepší cesta k dokonalosti... Nechci úzkostlivost ani trudnomyslnost!*“ (s. 43).

252 Tamtéž, s. 27.

253 Tamtéž, s. 28.

František vede neustálý dialog se světem a se stvořením. Pozornost věnuje zejména tomu, co je samo slabé a malé. Zaměřuje se tedy k *Dobru*. Jeho performance nejsou indiferentní k diferencí dobra a zla.²⁵⁴ Polský režisér Jerzy Grotowski využívá františkánského slovníku a praxe pro institut svého *nahého/obnaženého* herce v chudém divadle.²⁵⁵

Když se jednou František objevil v katedrále nahý, opásán bederní rouškou, začal ve vytržení kázat o tom, že je člověkem s velkými vášněmi, že je nestřídmý v jídle a že by jím měli ostatní pohrdat. Shromáždění lidé se velmi podivili, neboť již tehdy znali jeho zdrženlivost, prostoupila je náboženská úcta a vyslovili se, že konání Františkovo je vlastně pokorou, která má budit nikoli touhu po nutné nápodobě, ale zejména obdiv. Nejde tedy o příklad pro ostatní.²⁵⁶ Přesto anebo právě proto jsou zde ale ostatní přítomni a participují na celém dění, František nekoná odtrženě, ani nehraje nějakou roli. Událost, která je konstituována performativním aktem, není divadelní etudou. Svým životním pohybem František promlouvá přímo v katedrále ke shromážděným lidem, oslovuje je (a to ne pouze slovy) událostí.

Na Františkově příkladu lze ilustrovat jeden zajímavý charakter každého performativního aktu. Ona implicitní přítomnost publika, které může být zainteresováno s větší či menší mírou participace, rozevírá otázku dichotomické intencionality performerova volního jednání. Směřuje daný performativní akt k dobru anebo ke zlu? Tato etická otázka samozřejmě nemůže být definitivně rozhodnuta v našem přemítání (v této práci), je nicméně nutné, abychom ji vzali v potaz a zohlednili fakt, že některé performance mohou být mravně závadnější, než-li jiné, některé mohou působit zlo druhému. V kontrastu k Františkovi, kterého zde pochopme jako performeru směřujícího k tomu, co je dobré, uveďme svérázného filosofa Ladislava Klímu. Toho Patočka označil za kolegiálního souvěrce Jeana-Paula Sartra.²⁵⁷ Patočka se domnívá, že jak Klíma, tak Sartre, oba sdílí „hnus ze jsoucná“.²⁵⁸

254 Hořínek, Zdeněk. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004, s. 42.

255 Tamtéž, s. 43.

256 Ivanov, Sergej Arkadjevič. *Blázni pro Krista. Kulturní dějiny jurodství*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015, s. 305.

257 Se Sartrem se Patočka vyrovnával především ve své knize *Věčnost a dějinnost* z roku 1947 a v článku *Pochybnosti o existencialismu*, in: *Listy*, 1, 1947, č. 3, s. 360–363. K Patočkově pozdějšímu vztahu k Sartrovi srv. Patočka, Jan. *Jean-Paul Sartre návštěvou ve Filosofickém ústavě ČSAV*. In: *Filosofický časopis*, 12, 1964, č. 2, str. 195–200 (nově otištěno in: Patočka, Jan. *Češi*, I, s. 583–594).

258 Hořínek, Zdeněk. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004,

2.8 Jurodiví²⁵⁹

Specificky zajímavými *performery*, jak o performance art přemítáme v této práci, se ukazují tzv. jurodiví, resp. fenomén jurodivosti. Jurodivost se také někdy konotuje s bláznovstvím pro Krista, tj. s těmi, kdo se stali skutečnými blázny pro skutečného Krista. „*Typologicky nejbliže je jurodivému zřejmě svatý blázen. Tuto postavu zná mnoho tradičních kultur – domorodci na ostrově Samoa, afričtí Msajové, Indie, a především američtí indiáni (na severozápadě Spojených států amerických má rysy rituálního pomatence)*.“²⁶⁰

Toto svaté bláznovství má zejména své biblické kořeny, které nalzáme v kenozi Ježíše Krista, který „*sám sebe zmařil, vzal na sebe způsob služebníka, stal se jedním z lidí...*“ (F 2,7). Novozákonní užití slova *skandál* je pak v přímé spojitosti s Kristem.²⁶¹ Současně nelze prohlásit, že každé bláznovství je jurodivostí. Takové bláznovství, které se odehrává kvůli nenáboženskému cíli, může být ihned vyloučeno. Na druhé straně, ani ne zdaleka každé bláznovství zohledňující náboženský kontext, nemusí dostačovat. Má-li bláznovství pouze utilitární, a nikoli metafyzický cíl, nelze mluvit o jurodivosti.²⁶²

Ze starobylé filosofické tradice, přímo od Sokrata, resp. od Platóna, víme, že pravá moudrost se zakrývá pod maskou hlouposti. Sokratovy řeči se lidem zdají jednoduché a směšné, opakující se. Když se však posluchač vnoří přímo do obsahu těchto řečí, spatří to, co mají tyto řeči v sobě „božského“. Ač Sokrates nemohl mít žádný vztah ke křesťanství, proniká do něj, a to ne pouze skrze jurodivost.²⁶³ Současně zde vystupuje do popředí i vliv kynismu, který svůj fundament nachází opět – v Sokratovi. Aelius Aristides dokonce klade křesťanství a kynismus do spojnice, když konstatuje, že křesťané mají s kyniky společnou specifičnost vyzývavosti a pokory.²⁶⁴ Jurodiví a kynik jsou však odlišní. Zatímco kynik manifestuje realizaci svobody,

s. 173.

259 Toto téma se ukazuje jako mimořádně hodné badatelského zájmu. V této práci mu však z důvodu rozsahu a zaměření nemůže být věnována patřičná pozornost. Sleduji zde vhodnost pro disertační práci rozevírající se v tématu *Blázni pro Krista: konvergence teologie a performance art*. Na této disertaci by autor rád pracoval pod vedením PhDr. Kaliopi Chamonikoly, Ph.D. na Katedře teorií a dějin umění FaVU VUT v Brně, kam byl přijat k doktorskému studiu v létě roku 2020.

260 Ivanov, Sergej Arkad'jevič. *Blázni pro Krista. Kulturní dějiny jurodství*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015, s. 13.

261 Tamtéž, s. 14–15.

262 Tamtéž, s. 15.

263 Tamtéž, s. 22. Srv. Platón. *Symposion*. Praha: OIKOYMENH, 1993, 216e, 221e.

264 Tamtéž.

jurodivý však svoji extravaganci sakralizuje, v kontextu biblického proroka je jeho pomatenost od Boha, avšak nelze prohlásit, že se jedná o sakrální děj, jako právě u biblického proroka, je zde velký důraz na křesťanský aspekt svobodné vůle.²⁶⁵

Nakonec možná nejlépe jurodivost vystihuje sv. Apoštol Pavel, když vidí v bláznovství skrytost skutečného rozumu. Pavel se nás táže: „**Neučinil Bůh moudrost světa bláznovstvím? Židé žádají zázračná znamení, Řekové vyhledávají moudrost; ale my kážeme Krista ukřižovaného. Pro Židy je to kámen úrazu, pro ostatní bláznovství ... ale co je světu bláznovstvím, to vyvolil Bůh, aby zahanbil moudré...** (1K 1,20–27)“²⁶⁶

2.9 Dějinný exkurz geneze performance

Přes „klasické“ modernistické avantgardy, jako je surrealismus André Bretona, konstruktivismus a suprematismus Malevičův, futurismus s navozením pocitu reálné prezence, abstraktní expresionismus se svojí akcentací spontaneity a citu se svým fundamentem v Kandinského teoriích a malbě, orfistické nekonvenčnosti materiálů, Matehieuvo vystupování v kostýmu, Kosuthovi „Jedna a tři židle“, až k Nam June Paikovi a Woodymu Vašulkovi v experimentech s kódováním video signálu, se dostáváme až k dílu Tomáše Rullera.²⁶⁷

265 Tamtéž, s. 23–24.

266 Tamtéž, s. 25.

267 Srv. Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 4*. Praha: IDEA SERVIS, 2002, s. 25, s. 26, s. 37, s. 38, s. 92, s. 132, s. 132, s. 133, s. 156, s. 157, s. 158.

3. FILOSOFICKÁ NAUKA TOMÁŠE RULLERA

Za vzlyků smíchu mlčí jen slova

zvuk ticha

všetchno nic

já

bez Tebe k Tobě o Tobě s Tebou

jdu

ačkoli stojím.

– Tomáš Ruller, 4. 10. 1980

Celoživotní práce Tomáše Rullera představuje exklusivní vrchol české provenience performance art rozkládající se na pomezí filosofie a umění.

Sám Ruller říká, že v životě přeci nejde o to, jestli člověk vytváří nějaké obrazy, sochy anebo performance, ale v zásadě jde o to, jak se svým životem naloží. Tento posun z důležitosti umění k samotnému životu tak více souvisí s filosofií jako životní cestou, tak, jak ji nalézáme zejména v antické filosofii. I důraz mnohých prvků u Rullera nás ubezpečuje, že fundament filosofie je zde důležitější, než samotný umělecký svět – o tom svědčí i místo, ve kterém i v dnešní době působí Ruller spíše jako *outsider* a sám se k tomuto místu doznává a je v něm spokojen. Jeho celoživotní práce sestává buď z konkrétních performancí a dokumentací anebo z několika textů, které se rozhodl publikovat. V současné době pracuje na své rozsáhlé monografii, která tento status možná zvrátí směrem k textům více. Performance je mu ontologicky daným mravním postojem k realitě, kterou může uchopit a kreativně v ní tvořit. Nejde však primárně o umění, nýbrž o samotnou skutečnost. Jeho filosofický fundament leží v inspiraci novoplatónské filosofické tradici.

V této kapitole se podíváme na filosofickou intertextualitu díla Tomáše Rullera. Jelikož existuje množství bakalářských a magisterských diplomových prací, které se věnují jak zkoumání života, tak i díla Tomáše Rullera, odkazují laskavého čtenáře na tyto práce.²⁶⁸ Nicméně, i přesto je nutné uvést alespoň základní biografická data

²⁶⁸ Uveďme zejména tyto:

Zelená, Nina. Diplomová práce. *Tomáš Ruller – tvorba 80. rokov : Multimédia - Performance / Video – dokumentácia*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.

Tomášek, Zbyněk. Diplomová práce. *Tomáš Ruller – tvorba 90. let: Monitoring - Displej /*

a některé prvky práce Tomáše Rullera. Mým záměrem zde není věnovat se opisu výstav, akcí, performancí, ale nahlédnout do textů a filosofického pozadí celého dosavadního životního díla, ke kterému se Ruller jen zřídka kdy sám vyjadřuje. Tento můj záměr tak vytváří ojedinělý pokus, neboť **do dnešních dnů neexistuje žádná studie, která by se pokoušela jakkoli systematizovat a explikovat filosofický rámec Rullerovy tvorby a jeho textů**. Doufám, že tato má snaha přispěje k lepšímu uchopení samotné performance.²⁶⁹

3.1 Biografický exkurz

Tomáš Ruller se narodil v Brně (1957) do rodiny významného českého architekta. V rodině se vždy pěstoval odkaz první československé republiky a masarykovského humanismu. Toto zázemí v propojenosti se světem umění se stalo zjevně určujícím pro další rozvoj mladého Tomáše Rullera. Ke konci svých gymnaziálních studií začal experimentovat s performancemi (1974). Napojil se na československý underground a seznamoval se s lidmi, kteří byli ve spojení se světovým.

I přes nelehkou politickou situaci se mu podařilo vystudovat v *ateliéru sochařství* Akademii výtvarných umění v Praze (1976–1982), přičemž současně studoval i architekturu. Na AVU se věnoval klasickému uměleckému školení, ale souběžně i svým vlastním experimentům.

Od roku 1978 začal pracovat s technologií laserů a zkoumat divadlo. Dokumentace jakýchkoli akcí byla nesmírně obtížná, neboť kamera znamenala „zásah“ do systému a byla hodnocena jako potencialita hrozby komunistického režimu (později se Rullerovi podařilo zapojit do originálního *Video Journalu*). Jelikož byl Ruller ve spojení s lidmi okolo Charty 77, začal se dostávat i do konfliktů s tajnou policií. V roce 1984 stanul před soudem a byl obviněn. Cílem bylo donutit Rullera ke kolaboraci

Intermediální performance & Nové technologie. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.

Míko, Miloš. Diplomová práce. *Tomáš Ruller – tvorba po roce 2000: Je-li dáno - Být v obraze / Prezentace & Re-prezentace*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.

Bobková, Dominika. Bakalářská práce. *Ruller, Stratil, Váša, Kokolia / Brněnský okruh akčních umělců*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018.

Písaříková, Jana. Diplomová práce. *Black Market: history and present of artistic movement and group of > > performance 1985–2011*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011.

Hejkalová, Neli. Diplomová práce. *Metafora a metonymie v performance*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

269 Součástí přístupu zůstává i fakt, že jsem pro Tomáše Rullera po tři roky intenzivně pracoval, zabýval jsem se jeho archívem, ale i asistencí při jeho přednáškách a prezentacích, jakož i mnohých performancích.

a práci s tajnou policií, což se však nestalo.²⁷⁰

*„Spouštěcím mechanismem byl evidentně nález mého jména na seznamu z cigaretového papírku zabaveného při domovní prohlídce u Václava Havla. Tedy zapojení do přípravy dokumentu Charty o stavu výtvarné kultury“.*²⁷¹

V roce 1989 se dostal, jak sám říká, z *pozice do dispozice*. Byl rád, že se mohl začít realizovat pedagogicky. Pro Rullera bylo vždy umění spíše bytostnou zkušeností, ne póza a ani divadlo.

Pokud má hovořit o *nějakém umění*, pak říká, že jde o umění jako způsob života. Vyzdvihuje také morálku. Performance je zaujetí morálního postoje. Doslovně říká: *„Morálka je možná ta nejsložitější otázka. Mluvil jsem o morálce hodně, ale spíše v tom smyslu, že jsem se ptal, co morálka znamená a co znamená zaujmout postoj. Řekl bych, že umělec odráží morální postoj, když se snaží být upřímný k divákům a k sobě samému. Někde uvnitř těchto vztahů se podle mě nachází morální princip. Používal jsem odkazy na podobenství, křesťanskou mytologii, příběhy, tedy nejen na pohádky.“*²⁷²

Tomáš Ruller byl po roce 1989 zván na přednášky po celém světě, zejména do USA.²⁷³ Spoluzakládal Fakultu výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Od roku 1993 se stal vedoucím ateliéru performance (dříve video-multimedia-performance), který převzal po náhlém úmrtí malíře a performerera Radka Pilaře. V roce 1995 byl habilitován. V letech 1998–2000 byl děkanem Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Vyučoval v rámci doktorského studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, od roku 2004 pak na Filosofické fakultě

270 Z archivu Tomáše Rullera, rozhovor s výpisky z rozhovoru Rullera a Chris Hill
<https://hill.fcca.cz/Pages/ruller.htm#Czech>

271 Zavadil, Karel. *Tomáš Ruller*. Rozhovor. In: *Art & antiques*, 2006 (duben), s. 61.

272 *„Dnes, také v určité opozici, mě více zajímá hledání našich kořenů v rámci střeoevropských tradic. Například Praha byla centrem alchymie. Po roce 1990 jsem se tím stále více zabýval, vracím se zpátky k této zemi a hledám kontexty, které k ní patří nebo jsou pro nás společné. Moje expresivní performance v osmedesátých letech přešly v elementárnější manipulace nebo transformace rezonující s postmoderní myšlenkou sloučení různých perspektiv.“*

Z archivu Tomáše Rullera, rozhovor s výpisky z rozhovoru Rullera a Chris Hill
<https://hill.fcca.cz/Pages/ruller.htm#Czech>

273 V letech 2001–2003 visiting artist & professor Akademie der Bildenden Kunst Mainz D; lecturer at New School New York; University of Tennessee Knoxville; Pasadena School of Design Los Angeles; University of California LA; Bedford College & Goethe Institut Atlanta; University of North Texas Denton; Haskell Indian University & University of Kansas Lawrence; School of Museum of Fine Arts Boston; State University of NY Buffalo; Art Institut & Exploratorium San Francisco; Xerox Research & Interval Research Palo Alto; École des Beaux Arts Poitiers; Kunstschoola Örebro; Universidad de Castilla La Mancha Quenca; TEI Athens; Akdeniz University Antalya, Listaháskóli Reykjavík; La Fragua, Belalcázar; Academy Guangzhou, Beijing, Hong Kong, Chengdu, Xi'an; Universidade de Aveiro; College of Art Dundee, Central Saint Martins London; Karlova Universita, AVU, DAMU Praha; JAMU a MU Brno.

Masarykovy univerzity v Brně. V roce 2005 byl jmenován profesorem. Od roku 2010 vyučoval několik let *performerství* na Divadelní akademii múzických umění v Praze.

3.2 Performer jako osoba: subjekt performance

Na konferenci *Mezi vizuální performance a divadlem* zaznívá z úst Jany Orlové (AVU), že ona neumí rozhodnout, zda je zde posibilita performance i bez performerera. Tuto relativizaci znaků, ke které bádání Orlové směřuje, naopak odmítá Tomáš Ruller, když na téže konferenci ihned reaguje a říká, že performer je pro performance art nutným naplněním znaku.

Performance art je různá událost (různě se rozvíjející), avšak velkou část z ní lze považovat za prezentaci (autora).²⁷⁴ Důležitost prezence performerera se zrcadlí i v aktivitě diváků. Divák, který zakouší proces performance, dle Rullera, obdrží zkušenost zážitku korelačně s intenzitou své participace, své vlastní performance, tj. výkonu. Neznamená to však maximalizaci vypětí.

Ruller říká, že i divák, který je přirozeně unaven a usne, nemusí působit jako komentář „nudnosti“ performance. I chrápající divák se totiž může stát jakýmsi „spolu-performerem“, přičemž sám zůstává v intencionalitě snění a není si vědom své „participace“, poukázáním k němu se však jaksi odehrává kooperativa performance. Cokoli se odehrává v *inter-akci*, zakládá se na fundamentu zkušenosti kooperujících performerů/partnerů.

S postmodernou přišla i *multi-medialita*, integračnost, *inter-mediálnost*, *post-medialita* a dokonce alter-performance akcentující re-performování alternací performerera. Přesto je zde důležitost, až jakási eminence performerera a diváků, zmiňuje Ruller. Možná bychom měli uvažovat i o jakési „post-performance“, ale Rullera více zajímá, co tvoří základ všech těchto tendencí. Ruller se ptá po podmínkách tvůrčího aktu, variování kreativního aktu a procesu.

Je-li zde řeč o performance, pak Ruller zdůrazňuje diferenciaci *performance art* (která je distinktní od pouhé performance) na sólové performance a performance, které jsou spolupráci. Ve všech těchto případech je však dominantní osoba performerera (anebo performující osoba), nemůžeme ji odmyslet a hovořit tak stále o performanci.

²⁷⁴ *Mezi vizuální performance a divadlem*, Akademie výtvarných umění v Praze, 20. 11. 2019, konference Vědeckovýzkumného pracoviště AVU. Ruller zde zmiňuje forbiný v Národním divadle; Král Lear, a i mé vlastní akce, při kterých jsem *penetroval*, jak Ruller zmiňuje, divadelní představení na oficiálních scénách.

Performance se dle Rullera nutně zakládá na energiích, které se generují nikoli nějak „samotné“, ale proto, že do prostoru a určitého času vkročí osoba (anebo kolektiv osob). Proces generování těchto energií může vést až k liminální transformaci osoby performerera na médium. Pokud jsme takové transformaci přítomni, stáváme se spolu-účastníky v plném slova smyslu. V jistém slova smyslu „surfujeme“ na stejné vlně okamžiku.

Ustupuje zde nutnost přenosu, který bychom pochopili jako sdělení informací, ale v přísném slova smyslu, upozorňuje Ruller, *jde o sdílení dějící se události*. Toto zakoušení je to, k čemu se on sám neustále navrácí (protence, vzpomínka, ale i opětovné zakoušení). Ruller se staví proti prosté plochosti, jakožto dvojdimenzionalitě percepce, původně je klasickým sochařem pracujícím s trojdimenzionální strukturou světa, ke které připojuje také čas jako čtvrtou dimenzi, navíc, jako performer se otevírá práci s multidimenzionalitou, což je dle něj znak veškeré skutečnosti.²⁷⁵

3.3 Prezentace a antiteatralita

Na otázku Jeřábkové o tom, zda se performer nepodobá vlastně kouzelníkovi, což by implikovalo iluzivnost jeho jednání a odňalo by to autenticitu, za kterou Ruller stojí, odpovídá, že pro něj je snad nejdůležitější performer (a hovoří právě i sám o sobě), který není žádným „kouzelníkem“, ale je *přednášečem/demonstrátorem*. Není od věci, že se řada performancí Tomáše Rullera uskutečnila za katedrou, u řečnických pultíků, v přednáškových sálech a před tabulemi atp.²⁷⁶

Naznačené iluzivnosti se Ruller brání i svým pojetím scény, kterou neuchopuje jako divadelní prostor, ale scénou je pro něj celý svět, ve kterém mají místa specifické vlastnosti a situace se v nich odehrávají v přístupu maximální pozornosti, kterou si vyžadují.

Hovoří-li se o prostředí, pak Ruller říká, že jde povýtce o „pro-středí“, *do-středivé*, ale i *od-středivé*, jak „pro střed“, tak v „roz-prostírání“. V popření inscenovanosti a odmítnutí divadelního prostoru a naopak akcentace „pro-středí“, Ruller odmítá uvažovat o „hrané performanci“. Pokud je na něco podobného dotázán, otáčí otázku a říká, že jej více zajímá „performance na hraně“, přičemž rozlišuje pojmy „hraní hry“, „hraní jako předstírání“, a „hraní si s“ slovy, obrazy, věcmi, lidmi, ale i se

275 Dosud nepublikovaný rozhovor Edith Jeřábkové s Tomášem Rullerem, archiv Tomáše Rullera.

276 Rozhovor Edith Jeřábkové s Tomášem Rullerem, archiv Tomáše Rullera.

životem. Přílehlavé pro něj je anglické diferencování na „play“ a „game“.

V této konotaci navrhuje jako mnohem přílehlavější, než-li pojem *performance art* používat označení evropského pojmu – *umění akce*. Anebo dokonce „umění prezentace“, které, dle něj, představuje hlubší vazbu na to, o co v performanci jde.

Etymologické kořeny nám vyjevují přítomnost – *presence*, ale i představování se a představování vůbec, tj. – prezentaci. Navíc lze k prezentaci přistoupit i tak, že se jedná o *ob-darování* a dar, tj. – present.²⁷⁷ „Art of Presentation“ Ruller dokonce používal v osmdesátých letech.

V rámci hnutí Black Market se používaly i jiné pojmy: „alotropie“ (*allotropy*) Borise Nieslynyho, „aktuace“ (*actuation*) Alastaira Mac Lennana, „situ-akce“ Rullera, „groundworks“ Piotrowského (taktéž nazváno *praca u źródel*). Veskrze se ale okruh performerů okolo Tomáše Rullera shoduje nad tím, že vítězí akcentace toho, co je živé, tj. akční umění (*action art*) a živé umění (*live art*). Je to směřování k opaku artificiality.

Řečeno s Rullerem metaforicky – živé je ale také vše „čím člověk žije“, proto se nejsme schopni vymanit z fetišismu. Majorizace objektu, jakožto produktu, nad procesem (ať už se jedná o obraz jako výsledek malby, anebo objekt, jako pozůstatek po performanci), se ukazuje jako dominantní a veškeré snahy o její popření, jsou marné. Ruller se tak pouze snaží nacházet ve vědomí klíčovost aktu jako takového, přičemž jakákoli materializace, ať už je to dokumentace anebo i relikt, je ponechána recyklaci a přirozenosti života.²⁷⁸

Ruller odmítá charakterizovat své vlastní dílo jako divadelní, leda by se tím myslelo „dívání se“, tj. podívaná, vizualita a pozorování. Prezentní narativ, se kterým mnohdy ve svých performancích pracuje, není výstavba dramatu pochopeného teatrologicky, ale je to událost. Ruller se pohybuje v „meziprostoru“, snaží se přilížit konjunkci, ve které se všechny (tradiční) umělecké disciplíny protínají, hledá podstatu tvůrčího činu.²⁷⁹

Do událostní danosti performativního aktu, oné záhadnosti performance art, se můžeme pokusit vstoupit se svérázným českým filosofem – Ladislavem Hejdánkem.²⁸⁰ Ten, byť nehovoří explicitně o performativním aktu, ale o „díle“ (jakožto

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ Z ankety Jany Písařikové k výstavě *Bylo nebylo*. Bylo-nebylo, Open Gallery Bratislava, SK; Alotrium, Galerie TIC, Brno, 2013.

²⁷⁹ Rozhovor Edith Jeřábkové s Tomášem Rullerem, archiv Tomáše Rullera. (interpretace celého rozhovoru)

²⁸⁰ Hejdánek, Ladislav. Dílo jako událost. In: *Hudební rozhledy* 23, 1970, č. 10–11, s. 498–500.

události), nám předkládá možnost uchopení rullerovského důrazu na esenciálnost tvůrčího činu – jako takového. Performativita se pak odhaluje v každém díle, v procesu jeho vzniku. Tak je možno použít Hejdánkům text i pro účel této práce.

Prvně je potřeba zmínit, že Hejdánek o „díle“ smýšlí v jeho neukončenosti, ve kteréžto se právě zrcadlí podstatnost díla. To, že před sebou máme např. obraz anebo sochu, to neznamená, že zde máme před sebou také dílo. To, co se nám jeví jako hotová socha, to je vnější část díla. Ona vnitřní část díla je mnohem podstatnější, je nám však dána pouze ve skrytosti, je neuchopitelná, neboť se se „vždy znovu stává“. Od tohoto „stávání se“ Hejdánek odvozuje nutnost hovořit o díle jako o majícím časovou strukturu, doslovně pak říká, že struktura díla je „událostná“. Dílo se v této svojí „událostní“ struktuře musí dát v otevření (se) možnosti aktualizování, stávání se (vždy) znovu. Vnější podoba díla je fixní, avšak dílo vyrůstá ze zdroje svého oživení, čímž je dění a stávání (se). Hejdánek tak konstatuje, že dílo nemůže být něčím konečným, veskrze nemůže být fixním artefaktem, což o to více platí pro naše uvažování o performance (art), neboť událost, která je naplněna ve chvíli, kdy je artefakt dokončen, nevystihuje zdroj oživení díla. Podle Hejdánka nestačí ani tvrzení, že událost spouští řetězec participace na transformaci situace, ve které se právě samo umění nachází (čímž zjevně Hejdánek označuje situaci světa umění, tj. takovou situaci, která se jednou např. zapíše do dějin umění jako etapa historiografie).

Dílo, jako událost, je nemyslitelné bez subjektu. Hejdánek říká, že prezence subjektu je zde nezbytností, nemůžeme ji pominout. Zde vystupuje, pro naše úvahy, nejpodstatnější část Hejdánkova myšlení o události. Pokud hovoříme o nezbytnosti prezence subjektu v konexi s událostí, pak to podle Hejdánka znamená, že musíme promyslet, co znamená „být při tom“. Událost, která je skutečným dílem (ne nutně zde již uměleckým), nás sama opravuje – „být při tom“, kdy ono „při tom“ znamená „být při díle“. Bytí při díle Hejdánek vidí jako aktivní *bytí v díle*. Pokud jsme „při tom“, pak jsme nutně účastni díla, jsme v něm (a do něj) činně zapojeni. Toto činné zapojení předpokládá však také naši vlastní aktivitu v nás samých. Hejdánek říká, že „být při tom“ lze jen tehdy, když i my samotní jsme „při sobě“.

Proto Hejdánek své přemítání zakončuje tím, že zde nejde jen o to, zda a jak se

& Hejdánek, Ladislav. Dílo jako událost. *O umění*. Praha: OIKOYMENH, 2014, s. 63–69. Článek *Dílo jako událost*, který je obsažen ve výše uvedených publikacích, dostupný z archivu Ladislava Hejdánka, např. viz zde <https://www.hejdaneek.eu/Archive/Detail/64>.

dané dílo stává dílem; právě jakožto událost by zde šlo lehce pochopit, že se malířské dílo stává malířským dílem (tj. obrazem), mnohem těžší pro pochopení však bude dílo jako performance (art), neboť (takové dílo) nepředpokládá nutnost artefaktu. Zde však podává Hejdánek pomocnou ruku, když praví, že nejde jen o událost pro událost, nejde jen o to, že se dílo stává dílem, ale převážně jde o událostní charakter události, ve které, a skrze kterou, se člověk stává člověkem, tj. vztaženo na náš problém – v performanci, jako události, se její účastník stává člověkem, aktualizuje se jeho lidství, jeho lidskost, neboť, řečeno s Hejdánkem, lidskost, to není jen něco, co by se uskutečnilo jen jednou a pro vždy. Je potřeba ji uskutečňovat stále, a to – v události.²⁸¹

Jak máme ale pochopit onen událostní charakter situace spolu s Rullerem? Klíč se možná ukrývá ve zkušenosti s temporálně dlouhými akcemi, které pracují s rytmem a mnohdy jsou popsány v teorii liminality jako geneze momentů „proměny“, kdy se vztahujeme a přibližujeme ke krizovému momentu, jakémusi *prahu*. K tomuto prahu je však nutné se „protrpět“ a propracovat skrze kontinuum času. Tuto možnost má jak performer, tak také divák. Je to však „práce“ náročná. Sám Ruller ve svých *Open Situation* nabádá k vědomému důrazu na *inter-subjektivitu* a to i v její společenské dimenzionalitě.²⁸²

3.4 Versus improvizace

Inter-subjektivita se pak dle Rullera naplňuje v *inter-akci*, *pro-žití* přítomnosti *hic et nunc*. Ne nadarmo se mottem mezinárodního (performance art) hnutí Black Market stal citát Martina Bubera: „**Setkávání se neodehrává v čase a prostoru, ale čas a prostor náleží setkávání...**“²⁸³

Performativní akt uskutečňující se v setkávání svobodných bytostí se často konotuje s improvizací. Ruller však vyvrací českému myšlení blízké ztotožnění improvizace jako *ne-zřízení*, spíše navrhuje mluvit o *ne-řízenosti* a pouští se do etymologického rozboru improvizace. Nachází tak následující významy:

- *vis* = *síla, moc*
- *visio* = *vidění, představa (také jev, úkaz, idea)*

281 Tamtéž. Použit nestránkovaný pdf. Dokument, *Dílo jako událost*, z archivu Ladislava Hejdánka. <https://www.hejdanek.eu/Archive/Detail/64>.

282 Rozhovor Edith Jeřábkové s Tomášem Rullerem, archiv Tomáše Rullera.

283 Příspěvek prof. Rullera na symposiu *Versus Interpretace*, NOD Praha, 17. července 2014.

- *visus* = *pohled, podoba (zrak, vzhled)*
- *visó* = *spatřovat, vidět, prohlížet si*
- *pró* = *před, pro*
- *próvisió* = *předvídaní, prozíravost (také ustanovení, opatřování)*
- *im-provisus* = *neočekávaný, nenadálý.*

Jediná jistota, konstatuje Ruller, je *pře-trvávající hic et nunc*, tedy to „ono“, to, co je *trans-formující* a *pro-měňující*. Improvizace je tak Rullerem pochopena jako nepochopitelné předvídaní neočekávaného, zjevení patření (na) vpřed. Není to však pasivita subjektu, nejedná se o přijetí determinací, které by na subjekt nějak tlačily a on se jím jen musel podřít. Podle Rullera se jedná o podstatnou vlastnost vědomé existence, je to posibilita k šanci (možnost ke hře), participace na událostním dění světa.

Tato otevřená situace představuje středobod *Školy pozornosti* (esenciální pro mezinárodní hnutí Black Market). Jde o ten správný čin na tom správném místě a v pravý čas, tj. pro Rullera zde otevřená situace představuje vědomí plné odpovědnosti subjektu performance, kde adekvátnější, než-li performance art (umění performance) se jeví **umění prezentace**, tj. „představování se v přítomnosti“, které se nám poskytuje jako dar (*present*), a jako takové stojí „přede-vším“. **Toto umění prezentace je dle Rullera „skutečným uskutečňováním skutečnosti vskutku skutkem“**. Umění prezentace ve fundamentu spontaneity rozevívá možnost věnovat se přímo (tj. bez medializace) zjevování skutečnosti, což podle Rullera otevírá cestu k podstatě bytí.²⁸⁴

3.5 Bazální pojmosloví

Tomáš Ruller považuje za vhodné, že pro diskuzi o jakékoli aktivitě (a konfrontaci ve veřejném prostoru), je potřeba si ujasnit, co to vůbec je prostor, a co je to např. také veřejný prostor. Ruller předkládá své úvahy o prostoru (a ne pouze o něm) na svých mnohých přednáškách a také ve svém textu. Etymologické hledisko nám poskytuje v českém jazyce komplikovanější pohled, proto se Ruller domnívá, že je výstižnější začít od jazyka anglického.

284 Tamtéž.

3.5.1 Prostor

O prostoru (*space*) Ruller říká, že je to „*esenciálně neohraničené prázdno, fyzikální veličina, konkrétní vlastnost skutečnosti, i mentální fenomén a virtuální abstrakce*“.²⁸⁵ Tento popis prostoru zahrnuje nejen pouze taktilní potencialitu percepce, ale uvádí nás i do určité descartovské měřitelnosti (fyzikální veličina), kterou překlenuje zohledněním mentální fenomenality a současnou virtualitou.²⁸⁶ Takto deskriptovaným prostorem se lze pohybovat, což je pro Rullera v nutné konexi s dimenzí času. Obecně pak ještě lze dodat, že „*prostor lze naplnit anebo vyprázdnit*“,²⁸⁷ což se zdá, že bude nějak souviset s místem (v distinkci k prostoru) a hlavně s možnostmi jeho užívání.

3.5.2 Místo

Pokud jde o pojem místa, rozlišuje Ruller dvojí: (i) místo jako *site* a (ii) místo jako *place*. Obě mají svá specifika, ale zvláště důležité je uvědomění si důležitosti místa (i) jako *site*, protože v souvislosti s performance hovoříme o *site specific* tvorbě. Místo (ii) jako *place* je místem pojatým jako geografické vymezení v prostoru, promítá se v ploše (plány, nárysy). Místo (i) jako *site* se charakterizuje aktivitou, která „v něm“ probíhá a spojuje se s dimenzí časovosti: v přítomnosti je místo (*site*) místem děje, v minulosti je místo (*site*) místem s historií a pamětí, v budoucnosti je místo (*site*) místem projektované události.²⁸⁸

Pojem místa, jako takového, i místa jako (i) *site* a (ii) *place*, představuje nadřazený pojem, který pod sebe subsumuje další kategorie specifikující, o jaké místo se vlastně jedná.

Prvním takovou kategorií je lokace (*location*), jako určení místa v prostoru anebo v čase. Pokud místo (lokaci) vyčleníme, vzniká dislokace (*dislocation*). Místo (lokace), které je nějak deskriptováno, nazývá Ruller lokalitou (z toho vyvozuje i *místopsis*, jako popsané místo). Z kategorie lokace tak můžeme vyvodit i to, že pokud uchopíme místo jako *site*, pak je *site* lokačním paradigmatem probíhajícího

285 Ruller, Tomáš. *Prezentace / Situace akce*. In: Schmelzová, Radoslava (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 196.

286 To vše je umocněno tím, že vlastně hovoříme o čemsi jako o „prázdnou“, které je esenciálně neohraničené (rozprostírá se), Ruller zde však nepojednává o „nicotě“.

287 Ruller, Tomáš. *Prezentace / Situace akce*. In: Schmelzová, Radoslava (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 196.

288 Tamtéž.

dislokování.

Kategorie pozice (*position*) je takové místo, které se nachází v určitém kontextu. Pozice je vymezena jako místo ve vztahu (*relatio*) k „jinému“ (místu, osobě, objektu).

Pokud hovoříme o místě majícím určitou důležitost, pak jej Ruller nazývá post (*post*), tj. místo mající význam. Toto mohou být např. posvátná místa.

Poslední kategorií je bod (*point*) značící místo v síti anebo průsečík vztahů.

Ze subsumovaných kategorií se vymyká pojem prostředí (*environment*), které by chtěl Ruller detailněji uvést v pochopení. Zde si velmi cení českého etymologického základu, který rozvíjí jako „něco pro střed prostoru“. Současně si můžeme dovolit (hravě) mluvit o etymologii prostírání, tj., že se něco prostírá (prostředí). Prostředí se utváří dvojí tendencí: (i) dostředivě z vnějšku tím, co nás obklopuje (aplikace posvátných kruhů, ceremonií), (ii) ze středu ven, tj. na nějakém místě (*site*) anebo lokaci vytváříme cosi nového. A tím se akcí vytváří samo prostředí (případ prázdné galerie). Ruller však zdůrazňuje, že je to zpětnovazební proces, i prostředí ovlivňuje akci. Nelze vstoupit do zcela prázdného a čistého prostoru (tj. žádná galerie nemůže být prázdná).

V realitě přirozeného světa nemůžeme odlišit *sice specific* od *time specific*. Místo, jako *site*, je vždy dáno i konkrétním časem. Jiná bude performance na nějakém místě ve 4 hodiny ráno a jiné to bude odpoledne anebo když prší anebo je horko.²⁸⁹

3.6 Ontologické antecedence intuice²⁹⁰

Rullera zajímá primárně tematika (uměleckého) tvůrčího činu. Vedle *inspirace* a *imaginace* tento tvůrčí čin konotuje se zmíněnou intuicí, kterou hodlá explikovat.

Intuitio je zde pochopeno jako evkvivalent řeckého *emfasis*. Ruller ztotožňuje latinská i řecká slova (*intuitus*, *tueri*, *intueri*, *emfanein*) s kontextualitou vizuality v nejširším možném významu (pohled, vzhled, ohled, dívat se, hledět, hlídat, nazření

289 Srv. Ruller, Tomáš. *Prezentace / Situace akce*. In: Schmelzová, Radoslava (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 196.

290 Ontologickým antecedencím intuice je věnován příspěvek, který pan profesor přednesl na mezinárodní konferenci o Intuici v Brně v roce 2015. Příspěvek není pouhým vyrovnáním se s tradicí dějin filosofie anebo etymologickým zkoumáním, míří do oblasti metafyzických struktur, jak bývaly koncipovány v tradičním nazírání scholastických myslitelů, nutně zvyrazňující také spirituální sféru. Viz Ruller, Tomáš. *Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady*. In: Helia de Felice, Jennifer (ed.). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 8-23. Ruller vychází také z příspěvků přednesených na mnohooborovém semináři, který k tématu Intuice ve vědě a filosofii uspořádal ve dnech 3.–5. listopadu 1992 v Praze Filosofický ústav ČSAV. Viz Stachová, Jiřina & Nosek, Jiří (eds). *Intuice ve vědě a filosofii*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

atp.).

V prvotním náhledu jde o akt vnímání pocházející ze strany objektu, což je ukotveno v jevení se (*fainein*). Znamená to, že něco se dává vidět a vstupuje to (samo) do vnímajícího smyslu. Ruller však upozorňuje, že u latinských slov, narozdíl od těch řeckých, je důležitost obrácena na stranu vnímajícího subjektu.²⁹¹

Ruller nachází užití výrazu *intuitio* ve filosofických textech od 13. století jako překladu pro substantivum *epibolé*, které tvoří opositum diskursivnímu myšlení (tvorbě propozic atp.). *Epibolé*, jako vztažení rukou, dotyk anebo uchopení, je u Plotína již v blízkosti slovesa vidět. Nejvyšší sféra bytí, *Nús*, u Plotína označuje pozitivní vyloučení diskursivity myšlení. Zatímco diskursivní myšlení probíhá v čase a je proměnlivé, *Nús* nás odkazuje na to, co je nečasové, neměnné a věčně skutečné.

Ruller v interpretaci Plotína hovoří o duchovním vidění dvojího: (i) duchovní vidění v úplnosti (vidění sebe sama), (ii) duchovní vidění v neúplnosti (vidění *b/Božského* Jednoho). Lidskému intelektu je však takovéto *epibolé* odepřeno, náleží pouze nejvyšší sféře emanovaného bytí.²⁹²

U Platóna Ruller nachází poznání pravého jsoucna jako duchovní vidění idejí. Samotná slova jako *eidos*, *idea*, jsou odvozeninami od slovesa *idein*, tj. uvidět, vidět.

Stejně tak u Aristotela, zdůrazňuje Ruller, je rozumové poznání viděním.²⁹³ Aristotelská *theória* je vykládána jako filosofická kontempace, nazírání, nejvyšší a nejkrásnější aktivita člověka.

Na Aristotela navazující sv. Tomáš Akvinský říká, že zrak sám o sobě má ze všech smyslů pro člověka nejvyšší status, neboť je nejvíce duchový.²⁹⁴

Ruller připomíná obdobu světla, jakožto rozumu, v němž člověk duchovně vidí. Noetické myšlení je zde Rullerem postaveno do opozice proti diskursivnímu myšlení. Zdůrazněna je jednota poznání, *noésis*, která je vysvětlena na dotýkání se sebe sama v „objektu“ myšlení prvního nehybného hybatele (*myšlení myslící své vlastní myšlení*).²⁹⁵

291 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 10.

292 Srv. Plotinos. *The six Enneads*. I. 8. 2. & srv. Plotinos. *O klidu*. Praha: Rezek, 1997, s. 51. Viz „Musíme vstoupit k počátku, který máme v sobě, a stát se z mnohého jedním tak, že se staneme tím, kdo zří počátek a Jedno. Je tedy nutno stát se duchem a svěřit svou duši duchu a podřadit mu ji, aby to, co on zří, ona přijala v plné bdělosti.“

293 Srv. Aristoteles. *O duši*. Rezek, Praha 1995, s. 52. Zrak je zde připodobněn k duši.

294 Tomáš Akvinský. *Summa theologiae*, I q. 78 a. 3 co.

295 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer

Patočka pak Aristotelovu nauku komentuje takovým způsobem, že vyzdvihuje zejména Aristotelovo pojetí afinity *aisthesis* a *kinesis*, všechno vidění a vědění je tak vždy tzv. *k něčemu*, je to vidění a vědění „aby“. Současně se naše vědění, obeznámenost s tím, *kde* jsme, stává bazálním východiskem (našeho) života.²⁹⁶

Ze zdánlivě, pro tematiku performance, podivného tématu klasických dějin filosofie, Ruller přechází postupně k důrazu na implicitně obsaženou akci. Na příkladu aristotelské a platónské nauky ukazuje nedostatečnost diskursivního myšlení, které je sice schopno poznávat *jednotu*, která se objevuje právě ve spojitosti s intuicí, avšak již toto diskursivní myšlení není schopno pomocí logických prostředků intelektu plně reflektovat svůj vlastní postup (k této jednotě v souvislosti s intuicí). Jedná se o intenzivní výkony rozumu, které Platón označuje jako *to největší úsilí*, kterého je vůbec lidská mysl schopna. Podle Rullera je pak adekvátním pojmenováním takového největšího úsilí lidské mysli dosaženo v novoplatonismu (příp. novopythagoreismu) pojmem *metafyzického vidění*, které je doprovázeno *extází*.²⁹⁷

Intuice znamená „hledím“ (Ruller se opírá o Zdeňka Neubauera). Jde o pohled, či možná lépe – o *vhled*. Je prožívána jako náhlé pochopení naplněné zřejmostí a bezprostředností. Mít *vhled* lze jen tam, kde se rozléhá nějaké nitro.

Jsoucno tak Ruller vymezuje jako *mající nitro*, ve kterém spočívá vnitřní prostor, povaha věci (ve které poznáváme podstatu *samu*). Je to prostor možností (potencí). Tyto možnosti mohou být pochopeny jako projevy, ale také jako proměny. Nitro jsoucna je pro Rullera autonomní řád manifestací, je to společná logika jevení.²⁹⁸

3.6.1 Intuitivní akt

Intuitivní (akt) poznání znamená *to realize*, jak identifikaci (uvědomění si), tak realizaci (uskutečnění se). Intuicí se mysl dostává do pohybu „vnitřního sebeutváření“ a zároveň také sdílí svůj přirozený prostor. Intuicí se člověk stává subjektem skutečnosti. Ruller říká, že intuice je platónské zření idejí, neboť v idejích spočívá skutečnost věcí

(ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 12–14.

296 Patočka, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenth, 1995, s. 28.

297 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 14. K dalšímu viz Hadot, Pierre (přeložil Filip Karfík). *Plotinos čili prostota pohledu*. Praha: OIKÚMENÉ, 1993, s. 42. Avšak i v předešlé tradici – přímo platónově – nacházíme tento důraz, např. viz Platónův dialog *Faidros*.

298 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 14.

a obsahem intuice je vnitřní prostor (*eidōs*). Platónské učení o idejích jakoby však Ruller překonává směrem k Aristotelově nauce o vnitřních a vnějších příčinách, když říká, že formální příčina odpovídá vlastně ideji (*eidōs*) a tak zjevuje povahu. Aristoteles však zůstává „platonikem“ v tom, že dle něj ideje existují, avšak nikoli separovaně, ale právě jako formy. Nejde o tvar, ale o příčinu tvaru, kterou Ruller, s odvoláním na Neubauera, nazývá *eidetický důvod*, tj. princip, který lze snadno přirovnat k dnes v *common sense* myšlené informaci. Co znamená *in-formace*?

3.6.2 In-formace

Doslova ztvárnění dovnitř! Je to vnitřní tvar zodpovědný za vnější projev. Intuicí poznáváme formální příčinu. Intuice nepostihuje žádný psychický obsah, nejde o psychologickou introspekci. Ruller hovoří o husserlovském *plném aktu vědomí*, jako zážitku totožnosti s intencionálně nazíraným.²⁹⁹

Dále Ruller interpretuje Bergsona, když uplatňuje distinkci mezi instinktem, který je darem přírody, a intuicí, která je darem ducha. Zároveň je zde diference mezi intelektem a intuicí. Intelekt je naladěna na inertní hmotu, intuice je naladěna na život. Pokud pochopíme, říká Ruller, intelekt jako *ratio*, pak musíme pochopit intuici jako *super-ratio* anebo *trans-ratio*.³⁰⁰

3.6.3 In-spiratio

Ruller zdůrazňuje, že je potřeba (pozitivně) překonat i novověké pochopení intuice jako (tajemné) mohutnosti disponující subjekt ke zmocnění se objektů ve světě, a to tak, že intuici pochopíme jako *erotiku intuice*, ve které se rozléhá odezva na zakoušení lásky, intuici směřující od světa k subjektu.³⁰¹ Toto zakoušení lásky v erotice intuice má blízko k pojmu inspirace, *in-spiratio*, *in-spire*, tj. *ná-dech* a *v-dechnutí*. Ruller se zde, možná i nevědomky, přiblížil nauce trinitární teologie.³⁰²

299 Tamtéž, s. 15–16. Viz také Husserl, Edmund. *Ideje §35, §85, §42*. Husserl, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

300 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 18.

301 Tamtéž.

302 Ke studiu např. Kučera, Zdeněk. *Trojiční teologie: základ teologie ve zjevení*. Brno: L. Marek, 2001. & Pospíšil, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*. Praha: Krystal OP, 2017.

3.6.4 Vzhled a vhled

Potvrzení neakceptování postmodernistických antiesencialistických (a mnohdy ideologických) teorií nám Ruller ukazuje, když říká, že se intuitivní poznání projevuje jako poznání vzhledu (*eidos, idea*). Tento vzhled však rozhodně nemáme pochopit jako pouhý látkový vzhled (nejedná se o akcident figury). Věc sama je tvořena rozmanitostí svých jevových stránek, to však ještě není sám vzhled. Neboť tato rozmanitost je nám dána v jednotě. Vzhledem jsme, dle Rullera, nabádání ke *vzcházení vzhůru* a také k důvěře ve vstřícnost vůči hledění. Ve vzhledu, po kterém se ptáme, poznáváme nikoli pouhé akcidentální, nahodilé, konkrétní zjevnosti, tj. nikoli jen existenci. Ve vzhledu, zdůrazňuje Ruller, poznáváme „*co to je*“, tj. poznáváme podstatu věci, její esenci. Pokud poznáváme vzhled, nejedná se v žádném případě o poznání vnějškového pohledu, ale o obsah intuitivního vhledu. Ruller, s odvoláním na Neubauera, se také domnívá, že z takto založené ontologie povstala Platónova ontologie. Neboť povaha bytí se zračí ve vzhledu. Každé pochopení je jaksi intuitivní povahy, setkává se zde vzhled a vhled, a z jejich setkání, konvergence, se rodí vědění.³⁰³

Podle Neubauera náš „eidetický úsudek“ konáme na základě eidetické pravděpodobnosti, celek z částí vyvozujeme, nikoli odvozujeme. Přivádíme se tak k ideji exegezi, tj. výkladem, nikoli dedukcí a znalostmi. Činíme sobě obraz tím lépe, čím je podoba tvaru provázanější, tj. komplexnější. Přirozený tvar, jakož i jeho podoba, je nepopsatelný. Vykazuje se členitostí. Eidetický prostor je členitý a přesto jednotící. Poznání toho, co je komplexní, je korelačně poznáním toho, co je jsoící, tj. *ens* rozkrývající se v transcendentáliích *unum, bonum a verum*. Hermeneutická událost.³⁰⁴

Ruller zdůrazňuje, že ale samo naše bytí (živých bytostí) spočívá v tělesném sebeuskutečnění vzhledu.³⁰⁵ Nejde tedy jen o vzhled, který se stává místem vhledu, nazření podstaty, oné *eidos*, ale k životu patří i průlom do tělesného, do světa, se kterým se setkáváme v jeho plné sensibilitě. A jelikož Ruller jsoučno definoval na základě jeho zvnitřnění, na základě nitra deskripovaného jako autonomního řádu manifestací, jako společnou logiku jevení, je potřeba přivést k realizaci právě tuto logiku jevení.

303 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 19.

304 Neubauer, Zdeněk. Estetika komplexity. Text, který byl napsán pro Tomáše Rullera 26. ledna 2006. Archiv Tomáše Rullera.

305 Ruller říká, že jen by nehovořil o těle, ale o osobě nebo bytosti. (Rozhovor Edith Jeřábkové s Tomášem Rullerem) Jde tedy sice o tělesnost, ale nelze redukovat osobu na pouhou determinaci tělesného projevu. Archiv Tomáše Rullera.

Projevením sebevyjádření se vyjadřuje vzhled. Způsob bytí živé bytosti, to, jak tato bytost *je* ve světě, se dává najevo, je zjevným v sebeprojevu, který pro Rullera představuje smysl života. Platí jednoduchá implikace – je-li sama živá bytost subjektem svého vlastního zjevování, tj. zda-li je zde svoboda volných aktů, pak je zde zcela činný vztah jdoucí od živé bytosti k jejímu vzhledu.³⁰⁶

3.7 Self-reference

Taková živá bytost musí zkrátka vědět, chápat a vnímat to, jak ona sama vypadá (má o sobě vědomí). Toto *sebe-uchopení* zároveň znamená, že živá bytost je schopna se vyznat ve svém vnějším i vnitřním prostoru.

Figuruje zde samovztažení, *self-reference*. Rullerův důraz na akci zde je již explicitně vyjádřen, dochází na něj právě ve slovech o subjektu svého zjevování, jímž je zde člověk. To povýtce souvisí i se zamyšlením se nad logikou jevení, která je, se zdá, dle Rullera, vlastní každému jsoucnu, neboť jsoucno nutně znamená *mít nitro*. Člověk, ve kterém je však tato logika jevení manifestována k realizaci v uchopení vlastního zjevení, musí být jsoucnem distinktním od jiných jsoucn, které této realizace schopna nejsou.

Ač se Ruller sám k tomuto problému přímo nevyjadřuje, myslím, že je proto v tomto rullerovském systému nutno považovat člověka (anebo obecněji bytost schopnou realizace *self-reference*) za jsoucno *par excellence*. **Člověk má tak podle Rullera neuvěřitelnou schopnost, totiž schopnost sdělit nesdělitelné.** Člověk je uschopněn zjevovat obsah své vlastní intuice, a to ne jen pro sebe, ale i pro druhého. V aktu sebevyjadřování má člověk potenci ke tvorbě z nitra samotné skutečnosti, tím lze odkrývat bytostnou povahu skutečnosti.

3.8 Umění být v obraze³⁰⁷

Ruller si závěrem přeje nalézt místo opěrného bodu – setkání filosofie, jako *filo-sofia*,

306 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 20.

307 Text je zasazen do širšího rámce *umění pedagogiky v čase, kdy se dokumentace umění transformovala na umění dokumentace a z umění dokumentace se stává umění per-formativní re-prezentace*. Z tohoto širokého rámce performativity v umění a pedagogice prosvítají i ryze filosofické základy, které nám mohou pomoci pochopit precedenty díla Tomáše Rullera. Viz Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 126–137.

lásky k moudrosti, s vědou, spiritualitou a uměním.³⁰⁸

Zdá se, že v jakémsi až metafyzickém smyslu je zde základní zkušenost, kterou performer zakouší. Touto zkušeností se však nemyslí empiristický přístup ke světu (není to zkušenost jako *empiria*), ani se tím nemyslí nějaká činnost odtržená od světa a publicisticky poplatná pokřivenému pohledu na duchovní rozměr člověka. Ruller říká, že v tomto nazírání na zkušenost v neempirickém smyslu nám může pomoci kniha *Blurring of Art and Life* od Allana Kaprowa, ze které Ruller derivuje zásadní tezi: jde o odklon od meditace k bezprostřednosti, jde o obrat k obyčejnosti.³⁰⁹

*„Zkušenost performerů vede k odevzdávání se vývoji události. Když vše jde, jak má, s plným vědomím a pozorností se performer stává prostředníkem (médiem) spolu-utváření skutečnosti, vzdává se tradičního autorství a účastní se inter-akce v přítomném okamžiku.“*³¹⁰

Důraz je zde kladen, kromě plného vědomí a pozornosti, na odevzdávání se vývoji událostí, zřeknutí se tradičního autorství. I když se může na první pohled zdát, že výše uvedené indikuje čistou postmoderní praxi, domnívám se, že tomu tak není.

Performer se odevzdává s plným vědomím a ponechává si svoji pozornost jako základní duchovou mohutnost, performer je tedy v akci nadále aktivní (je aktivní, protože je v akci), pozoruje, zaměřuje ohnisko pozornosti, mediuje a vchází do dialogu v *inter-akci*. Všimněme si tedy, že je zde zachována identita performerova *Já*, subjekt zde není rozpuštěn v nějakých vlivech, ale spíše je „čímsi“ (anebo „kýmsi“) nesen, tzn. dovoluji si tvrdit, že toto nesení (odevzdání se vývoji událostí) je dokladem důvěry. Spíše, než-li o postmoderní praxi, bych navrhoval hovořit o praxi nikoli nekriticky pojatého postkritického přístupu.³¹¹ V takové zkušenosti performerů je důraz položen na

308 Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 22.

309 Viz Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 126. Duši a tělo vnímá Ruller jako jednotu, říká v rozhovoru s Editou Jeřábkovou. Archiv Tomáše Rullera.

310 Tamtéž, s. 127. K dalšímu studiu srv. Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan & Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, s. 103.

311 Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 135. („*Současný stav užívání subjektivity a relačnosti v umění a kultuře můžeme spolu s Bourriaudem nahlížet jako odklon od postmoderny K ALTERMODERNĚ. V pohybu na cestě, v překračování hranic, v energické heterochronii, ve strategické hře s mimikry a fikcí, se homo aviator stává cestovatelem procházejícím různými znaky a formáty transkódovanými v hypertextu. Cesto-forma z vektorových trajektorií v časoprstoru ztvárňuje inter-meza, nikoli cíle. Upřednostňuje směr putování před fixací času a prostoru, a její výstupy jsou časově specifické.*“).

„esenciálnost tvůrčího činu“³¹² doslovně Ruller vyzdvihuje „*důraz na živé uskutečňování, na prožívanou skutečnost, příklon k žitému před umělým (artificiálním), tedy k životu jako zdroji a smyslu umění*“³¹³ který „*přinesl pojem Live Art = Živé umění manifestující odklon od materiálního a předmětného chápání uměleckého díla, ve prospěch performativní podstaty umění – obecně.*“³¹⁴

3.8.1 Být v obraze

Život sám se zde ukazuje podstatnější, než-li veškeré objekty umělecké tvorby. Naopak, příklon k uskutečňování, ona esenciálnost tvůrčího činu, zakládá performativní podstatu jakéhokoli umění! Tzn., že každé umění v sobě nese předpoklad nutnosti performativity, jinak by ani nemohlo dané dílo vzniknout. O co více, jak Ruller naznačuje, pak musí být důležité se obrátit k těmto zdrojům – k životu a jeho prožívání. To je však velmi těžký úkol a provází filosofii od jejich prapočátků.

Obrat k životu znamená podle Rullera to, abychom byli tzv. v obraze. Filosoficky to pak dle něj znamená „*představovat si před sebe jsoucno samo tak, jak se to s ním má a vědět si s tím také rady.*“³¹⁵ Zde by se mohlo zdát, že jde o imaginaci, o obrazotvornost, nějaké uchopení našeho obrazu o světě. Obraz a i svět, to zde jistě figuruje, ale „*nejde přitom o nějaké zobrazování světa, ale chápání světa jako obrazu*“³¹⁶ kterému jsme vystaveni se vším, co tento obraz doprovází jako jeho nutná propria. „*Už Parmenidés říká, nejen že ,to, co vzhází, se otvírá přítomnému člověku', ale ,on sám se musí otevřít přítomnosti a vzít ji na vědomí'. A Merleau-Ponty: ,Umění nás naléhavě staví tváří v tvář žitému světu' [...]*“³¹⁷ Ruller zde zdůrazňuje realismus, fakt toho, že svět zde již je před námi, že my jsme zkrátka ve světě. Nejde o to, jak si

312 Tamtéž, s. 131.

313 Tamtéž.

314 Tamtéž. K dalšímu studiu srv. Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan & Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, s. 105–106.

315 Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 132. „*Za přiblížení ale stojí náhled do vztahů pojmů před-stavení (v jeho vazbě na stavění si něčeho nebo někoho před sebe, a zároveň stavění se před něco nebo někoho) a před-stavování (jak ve smyslu představování se, tak představování si) k pojmu před-stavy. Zajímavá je samozřejmě i konotace termínu kus/piece zdůrazňující vytrženost a fragmentárnost. K využití tohoto módního pojmu v šedesátých a u nás v sedmdesátých letech jsem sáhl až ve slovní hříčce anglického názvu Piece of Peace/Kus míru (2010) vzhledem k absurdní představě kouskování míru.*“ (rozhovor s Jeřábkovou). Archiv Tomáše Rullera.

316 Tamtéž.

317 Tamtéž.

svět zobrazíme, máme jej pochopit jako již hotový obraz. Pochopit svět jako obraz, to znamená, že pro nás nebude určující spekulativní subjektivismus, ale že *Já*, jakožto subjekt, bude schopno pochopit strukturování *obrazu-světa* a ten vyjádřit tak, že se v něm neztratíme. Být v obraze, to je skutečné umění. My v něm již jsme, jsme totiž ve světě, který je i obrazem, ale musíme být také uschopněni vědět si rady se jsoucnem *jakožto* jsoucnem.

Jako metodu nabízí Ruller „*REPRESENTATIO – PŘEDSTAVOVÁNÍ*“, ³¹⁸ která je v krátkosti představena v jeho vlastním díle a několika textech. Toto *representatio* „*znamená přivádět před sebe vyskytující se jsoucno tak, aby stálo před námi a přitom je vztáhnout k sobě jako představujícímu – tak se člověk dostává do obrazu, staví sám sebe na scénu a zároveň se sám činí scénou, na niž se jsoucno představuje/prezentuje. Tak se performer stává reprezentantem jsoucna.*“³¹⁹ Ruller nám zde nabízí několik kroků: (i) přivádět jsoucno před sebe (všimněme si však, že opětovně Ruller přivádí jen jsoucno vyskytující se, tedy takové, které je reálné), (ii) jsoucno má stát před námi zjevně proto, abychom jej mohli nazírat, patřit na něj, (iii) již v tomto nazírání se korelativně děje vztahování k nám, čímž se přibližujeme obrazu až do té míry, že do něj vstoupíme.

Nejdříve jsme postaveni na scénu tak, že jsoucno přivádíme, tím se jakoby dotýkáme obrazu, když však vstupujeme do tohoto obrazu, my samotní se stáváme scénou, neboť jsoucno se prezentuje v obraze. A v tomto obraze již stojíme. Nejsme v něm však sublimováni, stojíme v něm v plné subjektivitě. To dokazuje Rullerův text pasáže, ve které čteme, že performer se stává reprezentantem jsoucna. Aby bylo *Já* schopno něco nést, reprezentovat, musí být neporušena jeho identita a subjektivita. Ačkoli tedy jsme scénou, jsme zaměřeni na *(re)prezentaci*, bytí v obraze, nejsme jí pohlceni, protože obraz je obrazem světa. Jsme tedy ve světě, ale nejsme ze světa.

Zdeněk Neubauer věnoval některé své texty právě dílu Tomáše Rullera. V návaznosti na předchozí Rullerovy úvahy tak můžeme zmínit, že Neubauer tvrdí, že skrze podoby (obrazy) můžeme vstoupit do *eidetického prostoru*. V takovém prostoru pak děláme zkušenost, jsme doslovně v obraze (tj. víme, co a jak). Skrze obrazotvornost se nám odkrývají podoby (obrazy), kteréžto můžeme opětovně vyjádřit (exponovat),

318 Tamtéž.

319 Tamtéž. Scénou se zde nerozumí teatrologické uchopení, ale scéna je zde pochopena jako celý svět, jak Ruller vždy zmiňuje.

jako projevení komplexity, jen a pouze tvorbou obrazů, tj. obrazným vyjádřením, či evokací obrazů, zdůrazňuje zde Neubauer.³²⁰ Podle Rullera nás pak „*takové umění [...] vrací k životu, ke znovuobjevování a skutečnému vidění*“,³²¹ přičemž musíme být pozorní právě k aktualizaci vyjevování – posibilitě *eidein*. V užití pozornosti platí zásada, že „*soustředíme-li se na přirozenou zkušenost, je třeba odložit interpretace a začít u kořenů, jít k jádru věci – k setkávání v bezprostřednosti – a to se týká vskutku našeho života. Záleží přitom na způsobu, jímž k věcem přistupujeme, jímž vstupujeme do skutečnosti světa.*“³²² Jedná se vlastně o užití realistické fenomenologické metody, jak ji známe zejména od Edity Steinové.³²³ Pokud nám jde o neempirickou přirozenou zkušenost s přirozeným světem, musíme zvolit přirozený postoj. „*Přirozený postoj pak znamená přijímat žití ve skutečnosti tak, jak se nám dává. Nejenže prožitky prožíváme, ale také je reflektujeme, každý prožitek je vědomý akt.*“³²⁴

A přirozený postoj v přirozeném světě vyžaduje otevřenost setkání. Takové otevřenosti je však potřeba se učit. Filosof Miroslav Petříček se vyjadřuje v tomto kontextu k dílu Tomáše Rullera, když rozvádí, že „*ničemu se nelze naučit, nic nelze poznat bez toho, že bychom podstupovali riziko. Hra je souhra, v níž jde o hledání pravidel.*“³²⁵ (Performativní) akt bytí v obraze se tak zakládá v riziku volnosti, je to otevřená intersubjektivní zóna.

3.8.2 Akt

Důraz na intersubjektivitu esteticko-etického principu v poznání *Druhého*, kterého vyzýváme k nápodobě usebrání, vystihuje Ruller svojí definicí aktu, která se často vyskytuje na jeho výstavách v podobě vystaveného textu. Ruller o aktu nezapomíná hovořit ani ve svých přednáškách, ale převážně jej konotuje s esenciálním tvůrčím činem. Akt Ruller definuje jako:

320 Neubauer, Zdeněk. *Estetika komplexity*. Archiv Tomáše Rullera, 26. ledna 2006.

321 Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 133.

322 Tamtéž.

323 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017

324 Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 133.

325 Petříček, Miroslav. *Z textů k výstavě PERFORM-MADE Tomáše Rullera*. Archiv Tomáše Rullera.

**„hledání cesty z klamu
o smyslu skutečnosti,
je směřováním k lidskosti,
kde intersubjektivita jako jev eticko-estetický
je polem vztahu k metafyzickému.“³²⁶**

V prožitku se setkáváme jak se skutečností extramentálního světa, tak také s reflexí obsahu prožitku. Vědomý akt, která je v adekvaci tomuto prožitku, se kterým Ruller pracuje, tak představuje nejzákladnější pojem v myšlení subjektu, který se díky cestě z klamu orientuje k intersubjektivitě, přičemž v této orientaci se dotýkáme nikoli jen nějakých sociologických a sociálních vazeb, nejrůznějších determinací, které na člověka dopadají a impaktují ho, ale především se dotýkáme metafyzického rozměru eticko-estetické roviny. Souvisí to (však) povýtce s pochopením člověka jako bytosti mající také duchový rozměr, proto je potřeba vypracovat anebo navrhnout vhodnou filosofickou antropologii pro performativní filosofii (o což se pokusím).

„Tím se očitáme na půdě vědomí, které se také ukazuje jako fenomén – je součástí světa a v reflexi se obrací i k sobě samému (Edmund Husserl). Každá existence se nějak odhaluje vědomí, a každý prožitek vědomí je součástí proudu vědomí, tedy plynutí v čase.“³²⁷

Ruller vidí „*vyvážený aktivní vztah ke světu i sobě samému i nám navzájem, jakožto druh estetické praxe*“.³²⁸

3.9 Rullerovo hodnocení vlastní filosofie

Ruller se netají svým odporem vůči ryzímu materialismu, za jehož pokračování považuje objektivně orientované estetické teorie. Sám však nikdy nerezignoval na objekt, který je potřeba konotovat s objektivitou světa, s jevením se reality. Respektuje objekty ve fundamentu své někdejší sochařské zkušenosti, kdy se zhotovené sochy opětovně rozemlely na prach. Tento úžas a údiv nad transformací forem si Ruller

326 Ruller, Tomáš. *Prezentace / Situace akce*. In: Schmelzová, Radoslava (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 190.

327 Ruller, Tomáš. *Umění být v obraze*. In: Havlík, Vladimír (ed.). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 133.

328 Tamtéž, s. 135.

ponechává i do dnešních dnů, kdy žasne nad pomíjivostí fyzické reality obecně, ale i např. nad přemístěním sklenice s vodou – pouhá změna její pozice v lokalizovatelně určeném stereometrickém prostoru – jak dokázal na nedávné konferenci o performativitě v Brně. Ruller se nenechává zařazovat ani do antropocentrických systémů, ve své filosofii uvažuje transcendenci, člověka nechápe jako absolutního pána stvoření, ale snaží se k pochopení antropologické otázky přistoupit s pokorou. Současně odmítá vypjatý lingvistický vztah ke světu, nemyslí si, že jazyk a logicko-sémantická řešení jsou řešením k odhalení podstat. Rád však užívá jazykové hříčky a novotvary, nikoli však samoúčelně, snaží se vyvarovat racionální sofistice a radikálně odmítá intelektualismus v podobě „jazykové ekvilibristiky“. Performanci považuje za praktickou filosofii, životní cestu, ve které se praxí otevírá poznání.³²⁹

3.10 Transcendování dokumentu

Jednou z velkých otázek, jejímuž zodpovězení musí performance art čelit, je otázka dokumentace. Z počátku etablace se mohla zdát jako velmi okrajová, se vstupem elektronických médií, internetu a mediality, se však dokumentace ukázala jako velmi důležitá složka i pro prezentaci toho, *co se událo* anebo vůbec pro uchopení performance art. Je dokumentace jen archivací performance art? Je pokračováním performance art? Tyto a mnohé další otázky se nabízejí.³³⁰

Podle Rullera platí „(a lá Wittgenstein), že to podstatné na obraze není“,³³¹ což nemusí nutně souviset jen s malířským obrazem anebo obrazem dokumentace, ale i s obrazem, ve kterém se nacházíme v performanci samé (viz *obraz-svět*).

Mnohdy totiž spousta performancí vypadá velmi nenápadně a není zcela jasné, o co vlastně „jde“, to podstatné nemusí být vidět. Tato absence podstatného na obraze Rullera vede k myšlence, že „*i najatý a instruovaný fotograf či profesionální kameraman vrcholné okamžiky často mine. Přitom dokumentaristé mohou průběh akce svým přístupem velmi narušovat.*“³³²

329 Srv. Rozhovor s Jeřábkovou.

330 Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan & Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, s. 103. Má práce samozřejmě není schopna zodpovědět detailně tyto otázky, ani je nemohu uspokojivým způsobem řešit. Je však dobré upozornit na to, co přinášejí a zdůraznit, že dokumentace a archivy souvisí s praxí performance art stejně jako průběh performance art.

331 Tamtéž.

332 Tamtéž.

Buď si dokumentátor nemusí být vědom vrcholného okamžiku anebo jej není technicky schopen zachytit. Navíc se Rullerova zkušenost performerera obrací i na samotný proces performativního aktu, kdy „*osudové souhry šťastných i nešťastných náhod běžně řídí dění nečekaným směrem.*“³³³ V takových případech je nejdůležitější „*napětí neočekávatelnosti toho, co přijde jako potenciál živé akce, podobně jako energie, kterou se proces realizuje, jsou zachytitelné jen jako zážitek, pokud jsou účastníci vnímaví a pozorní.*“³³⁴

Ona energie neznamena nějakou nonpersonální sílu „vesmíru“, ale spíše je zde v pojmu energie nutno vidět pojem řecké filosofie – *energeia*.

3.10.1 Partikularita dokumentačního média

Generalizující vyjádření k archivu obecně shrnuje Ruller takto: „*Můj archiv je integrální součástí mé práce, roste a odumírá organicky, chová se jako živý organismus.*“³³⁵ Než se však nějaké „dílo“, či spíše záznam, ocitne v organickém archivu, je to dlouhý proces. Ptáme-li se po exkluzivitě dokumentace performance art, nepřímou se ptáme po nejlepším dokumentačním médiu. K tomu Ruller zdůrazňuje sice pravdivost vzniknuvšího záznamu (jakéhokoli) dokumentačního média, současně však vyjadřuje pouhou partikularitu, když říká, že „*každé médium má svou pravdivostní a výpovědní hodnotu, ale současně nemá schopnost pojmut skutečnost živé události docela.*“³³⁶

Nezáleží však jen na volbě daného média, které médiuje partikulární zónu zaznamenané skutečnosti, záleží také na přistupujícím subjektu. „*A v každém médiu, je-li v tvůrčích rukou, se lze posunout od dokumentu k autorské výpovědi, až samostatnému novému artefaktu. Tak se dílo může dál vrstvit*“³³⁷ Ukazuje se tedy, že pokud je zde kreativní invence jdoucí od přistupujících „tvůrčích rukou“ subjektu, proměňuje se daný performativní akt v zóně partikulárního dokumentačního média v nový artefakt. Tím se sice zaznamenává performativní akt, i když s pouhým nárokem partikularity, současně jej pozměňujeme od partikulárního dokumentárního pohledu směrem k subjektivně zabarvené výpovědi, a také jej však fixuje a vytváří tak přímou protivu – fixní artefakt –

333 Tamtéž.

334 Tamtéž.

335 Tamtéž, s. 104.

336 Tamtéž.

337 Tamtéž.

jeho opakem je právě performativní akt ve vší své čistotě a ryzosti.

Kromě samotného pořízení záznamu, dokumentace (ať už třeba i zcela autorsky zabarvené) je zde nutné pracovat s takto vzniklými artefakty. Jak se k nim máme postavit? Pokud skutečně chceme se záznamy performancí pracovat, měli bychom být velmi opatrní. Když se nám to však podaří, je zde možnost přiblížení se k „autenticitě“ samotného performativního aktu původní skutečnosti. *„Každý výřez, barevná úprava, retuš, zásah do chronologie – veškerá postprodukce se může k obrazu původní skutečnosti buď přibližovat (precizovat zobrazení), nebo také vzdalovat (vytvářet zdání a klam). Výběr fotografií může vést k nalezení vycizelování ikonického snímku, který reprezentuje ducha akce.“*³³⁸ Pokud se však performativní akt dostane do područí dokumentace, je nutné jej jako performativní odmítnout. Popírá totiž podstatné znaky, kterými se performance vykazují. Ruller v jednom příkladu říká: *„nehovořím o aranžovaných situacích připravených předem pro kameru, o gestech a postojích pro efektní ebo efektivní záběr, které (byť na náměstí plném lidí) nejsou živou akcí, ale spíše mediovaným konceptuálním gestem, a ve stylizované formě snímku opatřeného datací se stávají spíše zprávou – informací, pokud nepřeváží umělecká hodnota fotografie.“*³³⁹

3.10.2 Naturalita záznamu

Které médium je nejvíce adekvátní pro přirozenost záznamu? Již jsme se dozvěděli o partikularitě. Pokud však jde o přirozenost samu, měli bychom vyjít od přirozenosti (*fysis*) člověka a tam hledat odpověď. I přes možnost manipulace a další práce s pořízeným dokumentačním materiálem bychom se neměli dát strhnout v poplatnost dokumentace samé. Zvláště v dnešním postmediálním světě se zdá tento nárok takřka nemožným.

*„Jakoby zážitky a vzpomínky uchovávané jen v osobní paměti účastníků, jak o nich píše Kaprow v Prolínání umění a života, nebyly dostatečným výsledkem. Přitom lidská paměť je nejpřirozenější záznamové médium a osobní iniciace nejstarší tradicí.“*³⁴⁰ Nejen, že je tedy důležité nekapitulovat před majoritním superiorním postavením mediálních dokumentací, je také důležité přiblížit se spolehnutí se na nejpřirozenější záznamové médium, které máme k dispozici.

338 Tamtéž., s. 105.

339 Tamtéž.

340 Tamtéž., s. 106.

Lidská paměť, ve které vzpomínky odeznívají jako ozvěna, i přes svoji chatrnost, je nám dle Rullera nejbližší a nejpřirozenější, poskytuje pořízení záznamu v jeho relativní celistvosti, neboť odpovídá intencím a pozornosti subjektu. Souvisí také s nárokem osobní iniciace, neboť v ní nejsme odtrženi od sebe, jsme v ní jakoby „přítom“.³⁴¹

3.10.3 Esenciálnost tvůrčího činu jako triumf

Celá, zdánlivě bezvýznamná, otázka ohledně dokumentace performance art, se v tomto bodě dotýká etablace performance jako akademické disciplíny a jako kanonizovaného uměleckého proudu v dějinách umění. Pokud přijmeme tezi, že performance se etabluje jako disciplína odmítající fetišizaci a objektovost, zdůrazňující procesualitu v intenci odmítnout prodej uměleckých artefaktů, jako pouhých komodit pro trh s uměním, stojíme rázem před obrovským problémem, neboť právě pomocí majorizaci důrazu na dokumentaci se rázem ocitáme mimo původní základní tezi, stojíme naopak na druhé straně. Tento trend se však zdá nezvratným. „*Je otázka, jakou šanci má vzdor vůči trendu nadřazování produktu nad tvůrčí proces.*“³⁴² Ptá se spíše řečníky i Tomáš Ruller. Ihned však dodává, že „*při vědomí esenciálnosti tvůrčího činu ponechávám jeho zachycení, materializace, relikty, dokumenty i záznamy přes různé paměti a úložiště volně plynout k dalšímu životu.*“³⁴³ Tento osvobozující princip se nespolehá na záznam, ale klade důraz přímo na esenciálnost (tvůrčího) činu, jako takového. A to zejména proto, že „*přece v životě nejde o to, vytvářet nějaké obrazy, sochy nebo performance, ale jde hlavně o to, co člověk udělá se svojí existencí, jak se smysluplně postaví ke skutečnosti, že žije, a nakolik si připustí a reaguje na to, čemu říkáme svět okolo nás.*“³⁴⁴

„*Seběprojev usebrání zní sice paradoxně, o nic však méně, než skvělý Aristotelův výměr pohybu jako „uskutečnění/dovršení možnosti jakožto možnosti“ = dynamis, tj. moci, možnosti, tedy moci uskutečnit! A ježto sám Život je pro Aristotela bytím pohybu, tj. bytí jakožto pohybující se, tedy skutečnost,*

341 Ke studiu viz Peroutka, David. *Tomistická filosofická antropologie*. Praha: Krystal OP, 2012.

O paměti z diskuze s Tomášem Rullerem.

342 Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan & Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2013, s. 106.

343 Tamtéž. Plynutí však může být také odezněním, vyvanutím anebo zánikem. Z diskuze s Tomášem Rullerem.

344 Zavadil, Karel. *Tomáš Ruller*. Rozhovor. In: *Art & antiques*, 2006 (duben), s. 57.

*resp. uskutečnění/entelecheia (ne pouze energie!), tedy dovršením držby možností jako takových. Jinými slovy: život (životní pohyb) je tihnutí, svrchované možnosti – vůle k svrchované moci. Sebeprojevení je ovšem sebevydaností: bytost se dává všanc, vystavuje se ohrožení. Právě tím, že to unese či snese, vykazuje svou moc, či prokazuje vůli k ní: odvahu, odhodlání. Riskovat existenci je výsostným projevem Moci Života, který právě není formou existence, nýbrž podobou její transcendence.*³⁴⁵

Zde se dozvídáme, jak ke Druhému nasměřovat sebeprojevení usebrání. Je to prolomení riskování existence, zjevení lásky, která je *supertranscendencí*.³⁴⁶ Ruller pracuje skrze „transcendentální kontext a vlastní mravní poselství“³⁴⁷

*„A není morální apel na pravdu i v běžném životě spíš překážkou? Lidé se většinou vzpírají, je to nepohodlné. Hledání pravdy se nevzdávám. Pravda je sexy.“*³⁴⁸

Když se Alena Loučanská Rullera ptá, o co vlatně veskrze v jeho díle jde, Ruller razantně odpovídá, že přeci jde o všechno – jde totiž o život.³⁴⁹

345 Neubauer, Zdeněk. *Transmutace – obrácení pohybu padání*. Archiv Tomáše Rullera, 2007.

346 V mnoha akcích po této době Ruller medituje text „prach jsi a v prach se obrátíš“. Rodí se specifická prostředí, která Ruller označuje jako „místa“, přičemž je zde ponechána svoboda vstupu / odstupu na účastníku. Je to pozvání „ke vstupu do vlastního prostoru, a to nejen čtyřrozměrného, ale zejména také do prostoru myslí.“ Rozhodl se umění nikoli tvořit, ale umění žít, dělat „živé umění“. Ne však žít uměním, ale byl to pokus o prezentaci „umění žít“, čili, jedná se o umění jako život, kdy život má majoritu. Čiháková-Noshiro, Vlasta. *Výtvarné umění: the magazine for contemporary art*, 4/91, s. 18–20).

347 Čiháková-Noshiro, Vlasta. *Výtvarné umění: the magazine for contemporary art*, 4/91, s. 22.

348 Rozhovor s Jeřábkovou. Archiv Tomáše Rullera.

349 Rozhovor Aleny Loučanské s Rullerem, archiv Tomáše Rullera, 1984.

4. NÁČRT FILOSOFICKÉ ANTROPOLOGIE PRO PERFORMANCE

V poslední kapitole se zpětnovazebně navracíme k počátku mé práce. Se vším, co bylo v začátku představeno, v práci rozváděno v nejrůznějších kontextualitách, se nyní pouštíme do heuristické explorační jisté nutnosti. Cílem mého dosavadního textu bylo, kromě představení performance (převážně na příkladu Tomáše Rullera) a snahy o lepší uchopitelnost pojmu, připravit půdu pro řešení závažných otázek o člověku.

Jak již jsme viděli ihned z počátku (viz *Úvod* této práce), zakládá Tomáš Ruller svá antropologická východiska v deskripování člověka: jako bytosti tělesné, duševní, ale také duchovní. Duchovní život pak, říká Ruller, se ve své kreativě (což je dle Rullera jeho nejbazálnější podstatou) rozvíjí pouze v korelaci s predispoziční otevřeností svobody projevu člověka.³⁵⁰ Současně ale platí, že člověka nelze redukovat na některou (výše naznačenou) dimenzi: tělesnou, duševní, duchovní. Člověk není žádnou „krajností“. Člověk *není* ani duchovní formou a ani fyzickým tělem. Na druhou stranu můžeme však (*až paradoxně*) říci, že člověk *je* tělem (člověk je tělesná bytost). Toto tělo je však velmi „osobité“, je to tělo živé a pociťující bytosti, která se diferencuje od jakýchkoli jiných těl a jiných bytostí majících smysly a *živo(s)t*. Tato specifická diference je dána substanciální formou, která garantuje nevyčerpání bytí lidské duše pouze v samotné formaci těla a v aktech s ním spojených, ale dalece jej, dle filosofky Edity Steinové, překračuje směrem do duchovního světa.³⁵¹ Právě na pozadí filosofické antropologie Edity Steinové se rozvíjí, domnívám se, překvapivá posibilita explorační a rozpracování myšlenek Tomáše Rullera, ale zejména snaha & pokus načrtnout antropologická východiska pro bádání v oblasti performance (art). Podobná snaha, avšak ve velmi malé šíři a obsahu, se uskutečnila v disertační práci Marie Poláškové z roku 2009.³⁵² Dovoluji si tedy na tuto snahu navázat a pokusit se o širší explikaci filosofické antropologie E. Steinové, jakož i o naznačení kontextuality této antropologie s performance (art).

V případě diskutování antropologické otázky v kontextu performance (art), je na místě si povšimnout, že snad veškerá teorie performance přichází s tezemi o nestálosti,

350 Srv. viz http://performance.ffa.vutbr.cz/pedagogicka_koncepce/ (*Pedagogická koncepce*. Tomáš Ruller, 1995).

351 Steinová, Edita. *Teologická antropológia*. Bratislava: Európa, 2018, s. 9–10.

352 Srv. Polášková, Marie. *Disertační práce. Nesmrtelnost intimity ? Soukromý vs. veřejný prostor v kontextu umění akce*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2009.

K našemu tématu viz zvl. třetí kapitola *Re-vize těla, I. Tělesnost* (s. 31–35). Polášková se nevěnuje dílu Tomáše Rullera, ale tematizuje dílo Edity Steinové.

a to i v ontologickém slova smyslu, které se dotýkají člověka. Ač zde téměř zcela absentuje *nějaká* antropologie performance (až na tzv. kulturní antropologii R. Schechnera), teze, které se v *performance studies* řeší, se nutně dotýkají člověka, neboť se vždy jedná i o subjekt performance, tj. o performeru (a příp. účastníky).

Jedním z antropologických přístupů (v otázce performance) může být oblast folklorních studií anebo etnologie. Již v padesátých letech dvacátého století Wiliam H. Jansen operoval s pojmem performance v kontextu (právě) folklorních studií. Milton Singer zase své etnografické výzkumy indické kultury editoval v roce 1959 v intenci tématizování (kulturní) performance, jak o ní později hovoří R. Schechner.³⁵³

Žádné z takovýchto antropologických zkoumání se však nevěnují tématu člověka obecněji, řekněme – filosoficky. My se proto musíme vydat jiným směrem. V případě našeho směřování, kdy performance, jako *kvazi-umělecká* „disciplína“, zcela nutně souvisí s performerem, a tím může být jen lidská osoba, jako s jedním z nutných znaků (*performance art*), je nutné zabývat se hledáním odpovědí na otázky po filosofické antropologii, která by nám byla schopna ukázat alespoň nějaký systém, ve kterém bychom posléze mohli založit lépe ukotvenou vědu o performanci.

Chtěl bych se zde tudíž pokusit o náčrt takového systému filosofické antropologie, který by byl vhodný pro některá další bádání, které se, jak se odvažují tvrdit, snad brzy objeví i v naší české (resp. středoevropské) provenienci. Je to však pokus ojedinělý, vydávám se cestou, která stojí mimo zájem většiny teoretiků performance, ale i praktikujících performerů.

Je tak potřeba, aby se takový náčrt (systému), obrátil k ukazující se realnosti světa, ve kterém „jsme“. Jelikož má předchozí bádání jasně ukázala, že je zbytečné hovořit o performance ve smyslu „performance motoru“, znovu si připomeňme, že nutnost lidské osoby je jednou z podstatných znaků umění performance (*performance art*). Umělecky performuje pouze lidská osoba, nikoli neživý objekt. Teze, které tvrdí, že neumí rozhodnout anebo akceptují performance art, jako odehrávající se mimo lidský subjekt (bez subjektivity performeru), anebo přináší jeho absolutní absenci, tedy odmítáme.

353 Srv. Carlson, Marvin. *Performance: kritický úvod*.

Studijní kritický výklad a překlad (se studenty Filosofické fakulty Masarykovy univerzity), laskavě poskytnuto prof. Tomášem Rullerem z jeho výuky, s. 3. Online k dispozici dostupné např. zde https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/IMN13/um/pracovni_PREKLAD_CARLSON_CRITCAL_INTR_O_nekomplet.pdf

Při promýšlení a náčrtu adekvátní filosofické antropologie v performanci mi bude hlavním úběžníkem, jak již bylo řečeno, dílo Edity Steinové.³⁵⁴ Pokládám jej za natolik zdařilé, že v otázkách, které implikuje řešení performance, nám explikuje mnohé odpovědi a posíbilní řešení, která bychom měli vzít na vědomí. Steinová řeší palčivé otázky, které provázejí i dnešní problematiku okolo performance. Historická blízkost jejího díla poskytuje i jistou srozumitelnost dnešnímu čtenáři. Proto se domnívám, že i někteří z badatelů v oblasti performance by mohli být potěšeni mojí snahou.³⁵⁵

Edita Steinová po sobě zanechala rozsáhlé nedokončené dílo, jehož zaměření se pohybuje od znalosti původní fenomenologie a tomistické filosofie až po vědu o pedagogice a v neposlední řadě v jejím díle nalezneme také hluboké náboženské, či mystické spisy. Když v letech 1932–1933 vyučovala na *Pedagogickém institutu* (Münster), věnovala se systematizaci svých přednášek. Tyto přednášky věnovala zejména vědě o výchově (tj. pedagogice), přičemž nahlíží však na výchovu jen jako na nutné východisko něčeho mnohem podstatnějšího. Aby se vůbec samotnému výchovnému procesu mohla věnovat (k tomu má vést své žáky), je potřeba, aby se zaobírala vědou o člověku, stejně tak, jak to ve své pedagogické koncepci činí i Tomáš Ruller. A tu nejvíce podstatnou volbou je pro Steinovou rozhodnutí se pro metafyzicky založenou filosofickou antropologii. Jako křesťanská myslitelka však velmi pregnantně integruje samotné křesťanství do základů svého antropologického systému, orientuje se tak na nutně metafyzicky konstituovanou filosoficko-teologickou antropologii. Zejména se tedy zaměříme na výklad filosofického základu vědy o člověku, spolu s Editou Steinovou budu postupovat metafyzicky, užitíme původní metodu (realistické) fenomenologie, kterou Steinová v náznaku představuje, hlavně ji ale používá. A užívá jí

354 Edith Stein (česky Edita Steinová, v křesťanském prostředí také známa jako *sv. Terezie Benedikta od Kríže*) se narodila 12. října 1891 v polské Vratislavi a zemřela v koncentračním (resp. vyhlazovacím) táboře Auschwitz- Birkenau pravděpodobně 9. srpna roku 1942. Svým ethnickým původem náležela k izraelitům, stejně tak i její rodná víra byla židovská (dokonce se jednalo o ortodoxní judaismus). V mládí se od víry vzdálila a sama se chápala jako ateistka. V odborném světě filosofického bádání je známa především jako studentka a první asistentka zakladatele fenomenologie, jednoho z nejvýznamnějších filosofů moderní doby, Edmunda Husserla (1859–1938). K víře se postupně vrátila, konvertovala ke křesťanství. Posléze se rozhodla pro povolání řeholního života v Řádu bosých karmelitek římskokatolické církve. V roce 1987 byla blahoslavena. V roce 1998 byla svatořečena a v následujícím roce (1999) byla prohlášena za spolupatronku Evropy.

355 Celá performativita a teorie o ní je založena především na popírání čehokoli stálého, je povýtce značně postmodernistická a post-pravdivá, proto se mi jeví jako nejlepší řešení, ke skloubení východisek postfenomenologických, učinit návrat ke kořenům fenomenologie ve spojení s realistickou tradicí, jakou představuje např. tomismus v tradici aristotelско-scholastického ražení. A že je právě Edita Steinová výborným kandidátem na toto „propojení“ a spojení, to se mi snad podaří dokázat ve výkladu jejího díla o filosofické antropologii v konexi s performancí.

způsobem, který sám vypovídá o popisu této metody, aniž by popis zahrnovala samotná (její) metoda.

Současně je dobré si uvědomit, spolu s Adrianem Heathfieldem, že „*porozumění performanci se uskutečňuje skrze časový paradox mezi specifickou zkušeností v živé performanci a její neméně specifickou revizí v jiných instancích vědění. Zkušenost nemůže být oddělena od myšlení. Fenomenologické aspekty již nemůžou být vnímány odděleně [...].*“³⁵⁶ Tato neoddělitelnost, o které referuje také performer a pedagog Vladimír Havlík, se promítá právě do našeho plánu propojenosti učení E. Steinové a T. Rullera. Domnívám se, že základem přitakání této skutečné neoddělitelnosti aspektů naší (fenomenální) reality je akceptace přirozeného světa. O toto akceptování přirozeného světa se snaží ve svých ateliérových cvičeních a pedagogických koncepcích právě Ruller.³⁵⁷ Již tímto navozením (propojenosti) problému však vstupujeme také do problematiky, kterou můžeme spolu se Steinovou nazvat jako střetnutí „komplexnosti života“ a „partikularity vědy“.

4.1 Problém partikularity vědy a komplexnosti života

Steinová řeší podobný problém jako o několik let později významný český filosof Jan Patočka ve své habilitační práci *Přirozený svět jako filosofický problém* (performer je vždy v přirozeném světě). Steinová se zamýšlí nad metodou (její úvaha je tedy z počátku metodologická), kterou užívá a zkoumá ji ve vztahu k metodě tzv. pozitivních věd. „*Svět zkušenosti se svojí hojností a rozmanitostí se zdá být něčím, čemu se ‚exaktní‘ vědy snaží vzdálit*“, píše Steinová.

„*Věda o životě prostřednictvím interpretace odstranila život.*“ Podle Steinové tak obrovská vědecká snaha po uchopení života vedla až ke ztrátě orientace ve světě, ve kterém již ničemu nerozumíme, ale vše o něm (vědecky) víme. Podobně paradoxní je, uvádí Steinová, když např. fyzik zastává tvrzení o barvách a zvucích, jejichž existenci popírá a říká, že ve skutečnosti existují jen oscilace a jakési chvění, žádné barvy a žádné zvuky. Podobně se dnes vzdálil prostý svět zkušenosti od světa, ve kterém se řeší spíše aktivismus a sociologie umění, než-li buď (a) samo umění anebo (b) sám

³⁵⁶ Heathfield, Adrian. Then Again. In: Jones, Amelia & Heathfield, Adrian (eds.). *Perform Repeat Record (Live Art in History)*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012, s. 31. Z anglického jazyka přeložil Vladimír Havlík.

³⁵⁷ Srv. Havlík, Vladimír. Několik poznámek namísto úvodu. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 12.

život. Performer se tak vyjadřuje ke světu, avšak není si vědom svého bytí v něm. Přitom náš život, jako zakořeněnost v přirozeném světě, je základ pro jakoukoli tvorbu/kreativitu. To také zdůrazňuje Tomáš Ruller, když ne pouze svým studentům doporučuje, aby umění učinili ze svého života – nikoli naopak.³⁵⁸

Požadavek, který je kladen na bedra filosofa se tak velmi podobá, či je konvertibilní s požadavkem, který je kladen i na bedra performera. Tímto požadavkem je prozkoumání vlastní legitimacy *předvědecké* a vědecké zkušenosti, kterou o světě máme. Je to vlastně *pro-žití* „zkušenosti ve stádiu zrodu“, jak tuto performativní aplikaci nazývá filosofka Alice Koubová.³⁵⁹ Pozitivní vědy v této ryze filosofické (performativní) úloze (naprosto) selhávají. Steinová (zde) vlastně vytváří obhajobu filosofického přístupu ke skutečnosti. Současně si ale uvědomuje, že samotná filosofie nemůže být slepá k aktuálnímu stavu vědeckého bádání.³⁶⁰ Stejně tak by i performer neměl ignorovat současný stav věcí – ať už v oblasti vědy anebo situace, ve které se právě nachází.

Filosof se nutně musí obeznámit s metodou dané vědy, ale současně se musí sám situovat mimo ni, musí ji vidět „z nadhledu“ a jako celek. Tento úkol je stále o to komplikovanější a těžší, o co více se nejrůznější vědy dále rozrůstají a větví. Steinová velmi trefně poznamenává, že to nutně znamená, že i filosof se bude muset v praxi *specializovat*. Vědec se nemůže obrátit ke smyslu vlastní metody, to je práce pro filosofa, ten je oprávněn konat reflexi dané metody, zjišťuje, zda je daná metoda vhodná a zda je přiměřená zkoumanému předmětu, zda je zkrátka *adekvátní*. Steinová tedy chápe filosofa nikoli jako odborného vědce, ale vidí jej v jiné rovině.³⁶¹ Toto východisko může být vhodné i pro zkoumání problematiky performativity a umění performance (*performance art*).³⁶² Nicméně, i performer se musí nakonec specializovat, minimálně

358 Srv. Ličková, Nina. *Tomáš Ruller: Skutečné skutky*. EARCH, 2. 4. 2015. Viz

<http://www.earch.cz/cs/revue/tomas-ruller-skutecne-skutky>

359 *Filosofie v experimentu*, viz <http://web.flu.cas.cz/filosofieexperimentu/mysleni-a-vyraz-experimentalni-zkoumani-struktury-zkusenosti-dialogicke-jednani-jako-filosoficka-inspirace/>

360 Steinová říká, že by bylo nerozumné přijmout např. Tomášovu fyziku jakožto vzor fyziky anebo Aristotelovu psychologii jakožto vzor psychologie.

361 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 58–59. Potvrzení vhodnosti např. metody fyziky je možné jen tehdy, pokud se přistoupí k bazální struktuře materiální přírody takovým způsobem, na který nemá fyzika sama aparát, neboť toto pole samo zakládá předpoklady a propozice dané metody fyziky. Bylo by tedy nutné podrobit přírodu ontologickým filosofickým zkoumáním základů a na jejich bázi vykonat příslušnou kritiku přírodních věd z tohoto vycházejících.

362 Z diskuze s Tomášem Rullerem. K tomuto tématu vědy a filosofie, ale také seznámení se s fenomenologickým dílem Edmunda Husserla viz např. Blecha, Ivan. *Husserl*. Olomouc: VOTOBIA, 1996.

volbou přístupu k performanci samé. V této práci volíme přístup Tomáše Rullera, avšak můžeme zmínit existenci i jiných přístupů, např. tzv. metoda *dialogického jednání* Ivana Vyskočila anebo tzv. *Feldenkraisova metoda*, kterou měl autor této práce i možnost vyzkoušet.³⁶³

4.1.1 Nomotetické a idiografické vědy

Můžeme však spolu se Steinovou konstatovat, že ani samotná metoda nemusí být dostačující, pokud chceme porozumět (přirozenému) světu, neboť tento (přirozený) svět je nám dán ne jen jako empirická data. Přístup performerera by proto neměl být jen ryze empiristický, ale performer by měl spolu se Steinovou v distinkci nahlédnout (novověkou) klasifikaci věd dle tzv. *bádenské školy*, která vědy dělí na *nomotetické* (zabývající se generalizací a všeobecnými zákony) a na *idiografické* (zabývající se tím, co je individualizující na úrovni jevů i relací). Zatímco přírodovědné disciplíny lze poměrně snadno ztotožnit s nomotetickými vědami, vědy o duchu nelze tak snadno ztotožnit s idiografickými vědami.³⁶⁴

Biologie např. nejprve shromažďuje materiál a pak jej empiricky opisuje (*popisuje*). Jak máme ale chápat takové pojmy jako je „druh“? Zde jsme /i/ na poli biologie, existuje snad nějaký řád v kontextualitě descendance anebo druhy vznikají v kontinuu generativy z primární numericky jedné platformy? Všechny pokusy o vysvětlení této složité problematiky, kterou bychom vysvětlili v řádu všeobecných zákonů (více, než-li experimentem a pozorováním) nutně vedou za hranice empirie. Empirie začíná tam, kde si uvědomujeme, že *věci ve světě jsou* a že je dána jejich kvalitativní rozmanitost. Steinová dodává, že všechno bytí ve světě je jaksi podmíněno a jako takové poukazuje na daleko *výsostnější bytí*, na bytí absolutní, jenž je zdrojem (jejich) původu.³⁶⁵

Pokorný přístup k (přirozenému) světu by tak neměl být předpokladem jen filosofa, ale také performerera. Tento pokorný přístup souvisí povýtce s odpovědností,

363 Melo, Eva Da Silva & Helia De Felice, Jennifer. Workshop jako forma výuky uměleckých oborů. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 18–24.

364 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017, s. 22. Tento rozsáhlý problém klasifikace a strukturalizace věd není předmětem bádání ani Edity Steinové, ani toho mého, je však důležité skrze tyto problémy (které řešil poměrně velmi dobře již Aristoteles anebo sv. Tomáš Akvický) vidět problematiku nutnosti bádání duchovědného a zaměření se na vědy o duchu.

365 Tamtéž, s. 59–60.

kteřou zdůrazňuje Ivan Blecha při hodnocení fenomenologického obratu Edmunda Husserla (právě) k přirozenému světu. Tento obrat k přirozenému světu tak stojí před každou metodou a dokonce i před každou vědeckostí. Blecha říká, že „*návrat k přirozenému světu je tak pro Husserla prvořadým úkolem dneška – je to návrat ke zdrojům, z nichž rozumíme sobě i přírodě, ale také návrat k tomu, abychom si uvědomili svou odpovědnost za to, jak existujeme a jak nakládáme s realitou.*“³⁶⁶

4.2 Inspirační východisko myšlení

Při volbě filosofické cesty, kterou s Editou Steinovou projdeme při našem zkoumání duchovědného uchopení antropologických problémů, se nevyhneme volbě východiska a samotné filosofické metody zkoumání. Steinová proto velmi rozhodně uvádí, co je a není pro takové bádání vhodné. Říká, že nezvolíme metodu dějin filosofie, neboť taková metoda by vyžadovala velmi mnoho kritické práce, proto, dle Steinové, volíme mnohem „jednodušší“ cestu, která nás nesvede od následování podstatných problémů, jaké nacházíme např. v díle Tomáše Akvinského, ten však není autor přímo nějakého antropologického spisu, proto se Steinová ani nepokouší sumarizovat a systematizovat jeho antropologické poznámky, ale spíše se nechává obecně inspirovat *tomášovským myšlením*.³⁶⁷ Toto východisko tedy nazvu jako „inspirační“, bazální, kořenové.

4.3 Metoda fenomenologie³⁶⁸

Steinová říká, že zatímco rozlišování problémů vyvěrá z díla Tomáše Akvinského, samotná metoda našeho zkoumání bude tzv. filosofická, resp. ranně realisticky fenomenologická. Je to metoda, do které nás v krátkosti Edita Steinová uvádí, spíše ji však používá a tím i odkrývá to, jak se tato metoda uplatňuje, již jsme se s ní setkali v této práci. Steinová říká, že metoda fenomenologie má být systematická a máme

366 Blecha, Ivan. *Filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2004, s. 151.

367 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 29. Tomášovské myšlení se zde nahlíží v diferenci vůči tomistickému myšlení, které se odkazuje spíše na tradici filosofů navazujících a rozvíjejících odkaz sv. Tomáše Akvinského. Tomášovské myšlení je zaměřeno na ryzí a původní myšlení Tomáše, jak se nám zachovalo v jeho spisech. Je to tedy myšlení zbudované na aristotelském systému a vyplněno platónským obsahem, tj. terminologie je aristotelská, ale obsah je platónský.

368 Fenomenologie ve spojitosti s performancí zdůrazňuje především fenomenalitu prezenze, viz např. Carlson, Marvin. *Performance: kritický úvod*. Studijní kritický výklad a překlad (se studenty Filosofické fakulty Masarykovy univerzity), laskavě poskytnuto prof. Tomášem Rullerem z jeho výuky, s. 3. Online k dispozici dostupné např. zde https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/IMN13/um/pracovni_PREKLAD_CARLSON_CRITCAL_INTR_O_nekomplet.pdf s. 73.

budovat systém, ve kterém zřime věci samotné (nakolik jsme toho schopni). Tuto fenomenologickou metodu poprvé použil (a založil) Edmund Husserl ve svém druhém svazku *Logických zkoumání*,³⁶⁹ podle Edity Steinové ji však používali někteří významní filosofové všech dob, aniž by si toho byli třeba nějak významně vědomi (zde se tedy zvláště ukazuje jakási přirozenost fenomenologických zkoumání jakožto ryze a skutečně filosofických). Steinová zdůrazňuje ono známé „vidět věci samé“. Nemáme se tázat po teoriích, máme vyloučit všechno, co jsme kdy nazřeli, viděli, slyšeli anebo i my samotní vymysleli, máme být nezaujatí a oddat se zření bezprostředního nazírání.³⁷⁰ V jistém slova smyslu máme očekávat *performativní akt*. Nápadná je i podobnost s dílem Tomáše Rullera.³⁷¹ Estetička a filosofika Čiháková o **peformanci v této souvislosti píše, že se jedná o „neviditelný proces duchovní koncentrace“**. Přístupuje se tak, jako ve fenomenologické metodě uzávorkování, ne pouze ke zkoumání toho, co již víme, není zde ani důležité, jak říká Čiháková, co již víme o sobě, ale je důležité „vidět svět“, vstoupit do něj.³⁷²

Metodu fenomenologie popisuje Steinová jako Husserlovo zdůraznění intuitivní povahy poznání, ve kterém se poznává podstata, přičemž nedochází k vyloučení práce našeho myšlení. Nemyslí se zde nějaké jednoduché nazírání, dle Steinové je tak označen protiklad k diskurzivní logice, tj. k postupnému vyvozování. Tento přístup tedy není založen na vyvozování jedné věty z druhé věty, ale jde veskrze o proniknutí do předmětů (jsoucen), ale současně i do předmětných relací. Toto proniknutí se pak může stát podkladem (nějakých) vět.

Pokud s Tomášem označíme úkol intelektu jako čtení uvnitř věcí (*intus legere*), pak fenomenolog přitakává a zdůrazňuje, že je to vlastně deskripce toho, co fenomenologie denotuje jako intuici. Jde o zření podstaty, které netvoří kontrární protiklad myšlení, pokud je myšlení chápáno dostatečně široce a intuice zde znamená také výkon intelektu. Intelekt však nesmí být pochopen, zdůrazňuje Steinová, jako

369 K tomu, co má společného scholastika a Husserl viz Steinová, Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 19–20.

370 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 29.

371 Viz text o Intuici. Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018, s. 8–23.

372 Srv. Čiháková-Noshiro, Vlasta. *Performance Art / Umění akce*. Praha: Mánes, červen–srpen 1991, s. 26–27. (Později distribuováno také skrze Žilina: Povážská galéria umenia, srpen–září 1991).

Dostupné díky Miloši Šejnovi např. zde

https://issuu.com/nvbes/docs/1991_vlasta_ih_kov_noshiro_per

pouhá karikatura intelektualismu, resp. racionalismu.³⁷³

K intelektu, který čte uvnitř věcí (*intus legere*), pojatého (a zdůrazněného) jako intuice, zvl. u Bergsona, se ve své diplomové práci o filosofii a performanci vyjádřil Richard Chromeček.³⁷⁴

Vojtěch Smetana se domnívá, že právě performance může být pojata jako fenomenologická (metoda) a může pomoci odkrývat „pravdu bytí“. Smetana jde ve svých úvahách do velké blízkosti uvažování Tomáše Rullera, když říká, že performance (art) můžeme uvažovat jako praktickou stránku fenomenologie, aplikovanou fenomenologii, praktickou fenomenologii. Přímé užití fenomenologie.³⁷⁵ Abychom mohli takto fenomenologii/performanci užít, musíme se přesvědčit, zda dostojíme naší tezi o nemyslitelnosti empiristického přístupu v našem náčrtu.

4.3.1 Je fenomenologie empirismem? Metoda Piotrowského

I když Steinová říká, že bližší seznámení se s fenomenologickou metodou nastane v praxi jejího užívání, tj. performativní aplikací, podívejme se na malý úvod, který nám sama Steinová nabízí. Pokud se chceme dozvědět např. „co je to člověk“ (nebo lépe, „kdo je to člověk“), musíme se v přenést do situace, která nám nabízí maximalizovanou živost zkušenosti s lidským bytím – zde se projeví diference mezi přístupem empirické vědy a mezi performativním přístupem v inspiraci fenomenologie.

S takovým bytím, jaké je bytí lidské, se setkáváme při setkávání s druhým, ale také v sobě samých. Na rozdíl od empirismu, který klade zkušenost a vnímání na první místo, ve fenomenologii přichází zásadní průlom (našeho vědomí) při náhledu podstaty (esence). Tento náhled, toto zření, není jen náhledem smyslovým, jako v případě nazírání konkrétní jednotlivé věci v jejím „hic et nunc“, ale jde o nazření toho, *čím je tato věc* ve své podstatě, podle svého vlastního bytí a podle své všeobecné podstaty (což dále Steinová nerozlišuje). Důležité je, že oním aktem, pomocí kterého *na-zřenou* podstatu uchopujeme (anebo ve které), je to, co Husserl nazývá jakožto *intuice*, tj. duchovní nazírání (intuice se zde chápe jako neoddělitelný faktor každé

373 Viz Steinová, Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 33. K intuici viz s. 31–40 tamtéž.

374 Chromeček, Richard. Diplomová práce. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010, s. 40–42.

375 Smetana, Vojtěch. Bakalářská práce. *Vliv fenomenologie na současnou divadelní vědu a studia performance*. Ústí nad Labem: Filosofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2016, s. 41–42.

zkušenosti).³⁷⁶ Steinová si dobře všímá bazálního rozporu *předfilosofického* uchopení světa, totiž toho, že kdybychom v každém „hic et nunc“ neuchopili (a neuchopovali) cosi *vše-obecného*, nemohli bychom vůbec hovořit o lidech, rostlinách, zvířatech atp.³⁷⁷ Tyto *vše-obecné* pojmy odpovídají duchovnímu nazírání a v nich i uchopujeme poznatelný svět.³⁷⁸

Velmi podobně o metodě performance hovoří kolega Tomáše Rullera – Piotrowski. Ten říká, že jej těší „ten prostor“, ve kterém se nachází „to neviditelné“, které lze jaksi slyšet (viz další kapitola). Tento pohled (který je zjevně simultánně slyšením i viděním) Piotrowski nazývá jako protiklad slepého rozumu a protiklad svědectví smyslů, které jsou, dle něj, narušeny obrazem viditelného. Tento neviditelný celek, který se otevírá, je až nekonečný ve vztahu k tomu, co lze pojmut smysly, dodává Piotrowski. Je to transcendentální redukce.³⁷⁹

4.4 Aproximace člověka³⁸⁰

Pro náš náčrt je kardiální navrátit se zpět k antropologické otázce.

Tím vůbec prvním, co nás zaujme na cizím člověku, na tom druhém, je (primárně) jeho vnější vizualita, tj. to, jak druhý vypadá: jaký má tvar, velikost, barvu – tím se ale vyznačují veškeré materiální objekty v našem světě. Z perspektivy tělesného uzpůsobení člověka však zjišťujeme, že i člověk, i ten druhý, je primárně (v tomto prvním pohledu) pouze materiální věcí, je objektem, jako každý jiný objekt v našem světě. Člověk, pojednaný jakožto materiální objekt, také podléhá stejným zákonům přírody.³⁸¹

376 Edmund Husserl se stále v nových pokusech pokoušel o popis fenomenologické metody, přičemž ji současně těmito pokusy i částečně pozměnil. Husserlovo eidetické nazírání je zároveň konstitucí předmětné podstaty skrze vědomí.

377 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 30.

378 Hlavní geneze Husserlovy fenomenologie je popsána viz Steinová, Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 9–11.

379 Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Zródel), 2018, s. 19.

380 K otázce filosofické antropologie ve fenomenologie viz Stark, Stanislav. *Filozofie člověka v historickém kontextu*. Plzeň: Filosofická fakulta Západočeské univerzity, 2008, s. 71–77.

381 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 30. Osobnost daná lidské bytosti se však prolamuje, někdy více anebo méně, už při zmíněném prvním kontaktu, tato osobnostní individualita se pak prolamuje tím, co k nám jakoby „promlouvá“, črty tváře, mimika, tón hlasu, ale i pohled očí anebo takové projevy, které si ani nikdo z nás neuvědomuje přímo. Nejhlavnějším jádrem této teze je však zaměřenost na promluvu, které se dostává v interakci mezi mým „já“ a druhým. Pokud k nám totiž někdo promlouvá, vnitřně se nás dotýká, vysvětluje Steinová. Pak nás buď vnitřně přitahuje anebo odpuzuje. Tyto impresy, které z druhého máme, nejsou záležitostí čisté racionality. Lidské bytí je dle Steinová bytím tzv. „vedle sebe a proti sobě“. Impresy jdoucí

V přirozeném světě (resp. naší zkušenosti) však nikdy člověka nevidíme pouze jako materiální objekt, nikdy není *pouhým* tělem. Tímto *pouhým* tělem se myslí zjevně pouhá materialita, jakou nacházíme u objektů, které nevykazují mohutnosti lokomoce (např. u kamene). U člověka je však přirozené chápání jeho „obrazu“, jako něčeho agilního a majícího mohutnost lokomoce. Oproti kameni, u kterého by nás jeho autonomní pohyb zcela vyděsil, naopak u člověka shledáváme jeho „živost“ (v opozici vůči „mrtvému“ kameni). A právě ona síla autonomie, samopohyb, neudílený něčím jiným, *nebýt pohybován od jiného*, ukazuje, že člověk není jen materialitou objektu, ale je něčím ryze živoucím.

Výše uvedené stejně nestačí k našemu vhledu a chápání člověka jakožto něčeho živoucího (příp. i zvířat, ale v jiném smyslu, rozvíjeném dále), je zde nutnost našeho myšlení, že korelativně chápeme člověka jakožto živoucího a stejně tak jakožto i pociťujícího, Steinová tak bytosti pociťující, *animália*, označuje jakožto bytosti mající duši (lidé, zvířata – v tomto smyslu).³⁸²

4.4.1 Dichotomická otevřenost lidského bytí³⁸³

Zkušenost se specificky lidským bytím a lidskostí se uskutečňuje u druhého, ale i v sobě samém. Při všech operacích a výkonech aktů, které člověk zakouší, nutně pociťuje a vnímá i sám sebe. Nutně se zde však objevuje „rozpor“, neboť mezi zakoušením zkušenosti výkonů svých operací a věcí, které jsou jiné než já, je zde zkušenost „sebe sama“.

Z vnějšku jsem schopen vnímat své tělo, ale není to zkušenost fundamentu. Toto externí zakoušení svého těla se nutně slévá s interním (a zjevně i intimním) vnitřním vjemem (kterým se nemyslí *jen* sensitivita), tak mohu zakoušet své tělo, ale také „sebe

z poznání dané individuality toho kterého člověka, jsou posléze adicí, osobní „historií“, „osudem“, v čemž se objevuje *spolu-zodpovědnost*. Život lidské bytosti není nikterak separován, ale odehrává se ve společenství a toto jeho odehrávání se je ve vzájemné (lidské) závislosti. Stejně tak je tento život i životem kulturním, vyplněný díly ducha, tvary společenství, individualitami, v tomto všem se člověk ne jen nachází a žije, ale hledí jakoby dovnitř a má možnost se zde setkat s lidským bytím a lidskostí (srv. s. 32).

382 Tamtéž, s. 31. Duší se na tomto místě ještě zabývat nebudeme. Zde postačí, že pojem duše ukazuje na nevidění pouze vnějšku dané bytosti, tj. vždy, když vnímáme danou *animálii* (bytost), již v onen „moment“ vnímání s ní vstupujeme do niterného (vnitřního) kontaktu a v jakémsi analogickém slova smyslu si s ní i rozumíme, není to však „skutečné“ rozumění. Specifikum takového kontaktu s *animálií*, představuje „moment“ vnímání lidské bytosti, při kterém nastává „výměna myšlenek“, duchovní kontakt.

383 Srv. např. Husserl, Edmund. *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993, s. 91. Husserl zde popisuje zakořeněnost člověka ve světě, ale také sebe sama v sobě. Bytí, které je dichotomické, vně i v nitru (§ 44. *Redukce transcendentální zkušenosti na sféru toho, co je mi vlastní*, s. 90).

ve svém těle“.

Ze svého nitra jsem uschopněn „uchopit“ sám sebe, nikoli pouze své tělo, ale celé své „já“, které, dle Steinové zahrnuje „tělo, duši i ducha“. Tak Steinová přichází k fenomenologické charakteristice lidského bytí, jakožto k bytí, které je dichotomicky otevřeno – *esoterně* – do nitra, pro sebe sama – ale i otevřeno *exoterně* – otevřeno ven, v potenci přijímat svět.³⁸⁴

O tomto přístupu ze svého nitra, o tomto „uchopení“ sebe, tj. „já“, ale také o potenci přijímat svět, se vyjadřuji i Tomáš Ruller. Performance art, říká, nás vrací k tomu, co nazýváme (prostě) život. Jde o znovuobjevování a hlavně o skutečné vidění (světa). Ruller zmiňuje, ve spojitosti s dichotomickou otevřeností lidského bytí, základní princip hnutí BLACK MARKET, tj. setkávání na principu OTEVŘENÉ SITUACE. Ruller zde zdůrazňuje, že taková situace vytváří kontrární protiklad proti jakékoli iluzi a postuluje generování relací. Je to „dynamická agora“. Neexistuje předem definovaný pohyb, ale pouze dochází ke generování relačních bodů, mezi kterými se neustále transformují nové variace, **Ruller tak hovoří o mezi-hře v energetickém poli, kde právě ona dichotomická otevřenost, o které se zmiňuje Steinová, agreguje rezonanci mezi místem, performerem a účastníkem.** Podle Rullera v takové performanci dochází k setření difference mezi konzumací a produkcí, vyvstává podstatnost *inter-akce* založené na neustálém stavu vznikání, performativním rázu rhizomatické skutečnosti, v níž dochází k událostnímu vrstvení situace. Tento druh estetické praxe, řečeno s Rullerem, nám otevírá PŘED-STAVIVOST (*před-stavení, před-stavit*), postuluje vyvážený vztah ke světu i sobě sámému, ale i ke druhým.³⁸⁵

4.5 Kosmologická hierarchizace jsoucn

Pro uvedení do rozsáhlejších kontextů relačních bodů a relací mezi jsoucný a bytostmi obecně, se podívejme nyní na celé univerzum, které nahlédneme z pozice scholastického zorného pole. Záhy hned ale, spolu se Steinovou, doplníme fenomenologickým pohledem na jednotlivé jsoucí „grady“.³⁸⁶

384 Steinová, Edita. *Lidská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 33. Esenciálním znakem lidského bytí je jistě *hledání*, které člověk nachází ve vnějším světě, ale stejně tak i sám v sobě. A v tomto hledání si uvědomuje, že hledá něco, co je nadevším a od čeho je všechno závislé (v né nutně deterministické smyslu – pozn.). Toto „něco“, co člověk hledá, je Bůh (s. 33).

385 Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 133–135.

386 Steinová, Edita. *Lidská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 71–72. Spolu

- (1. Bůh)
2. čisté duchové
3. lidé³⁸⁷
4. zvířata³⁸⁸
5. rostliny³⁸⁹
6. materiální věci
- (7. materia prima)

Každému z těchto stupňů odpovídá cosi „nového“, existují mezi nimi ovšem relace (nejsou od sebe nadobro odděleny). Ve vyšším se zachovává i to, co je vlastní nižšímu, jen pro čisté duchy neplatí to, co platí pro pozemské tvory a co vyplývá z jejich materiality. Všechny stupně doprovází zákon kontinuity. Tzn., že každá z těchto oblastí v sobě zahrnuje vyšší a nižší formy a v každém tvorů existuje něco vyššího a něco nižšího. A taktéž, a to je hlavní – každý tvor a každá oblast/stupeň se tím, co je v něm nejvyšší, dotýká hranice toho, co je bezprostředně vyšší (typicky se tak člověk „dotýká“

se Steinovou zde narážíme na obecný zákon principu bytí a základní kauzality. Steinová říká, že vznik tvorů vyšší oblasti bytí nemůžeme odvozovat z působení nějakých zákonů nižší oblasti bytí, tj. vznik živého nelze odvozovat ze zákonů materiální přírody a animální nelze odvodit ze zákonů organického pole (tato teze se tedy jeví jakožto antiemergenční). Znovu upozorňuje, že se nesmíme dát mýlit, že filosofické zkoumání ve své praktické aplikaci nesmí být úplně (zcela) nezávislé na stavu empirických věd (nemělo by je tedy ignorovat). „*Ani filosof není immuní proti omylům a chybám.*“ Ale je důležité upozornit, že zrušení domnělého názoru nám nezajistí empirické fakty, jen skutečný vhléd do podstaty je toho schopen. Steinová kritizuje povrchnost materialistické a monistické filosofie, která si vytváří primát na legitimizaci evoluční teorie, je nutné vycházet z věčného principu, jen tak pochopíme, proč něco je a není nic (proč spíše je a není), je nutné pochopit rozmanitost formálních principů.

387 Člověk je zvláštním „typem“ jsoucna (člověk jako jsoucno *par excellence*), neboť jeho formální princip nelze derivovat z něčeho jiného. Steinová se zabývá i evoluční teorií vývoje (tzv. descendenční teorií). Srv. Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 70. Předběžně Steinová člověka definuje jako mikrokosmos, středobod setkání se hierarchické říše bytí. Lidská bytost je ne pouze materiálním objektem, je také živá, je jí dána duše, ale je také, a především, duchovní osobou (s. 31).

388 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 49–50. Specifické znaky zvířecího vidí Steinová takto: obecně organičnost (tu ale nacházíme i u rostlin), pudovost, schopnost citění (zakoušení na úrovni smyslů), duševní bytí (v kontextu aktuálního vnitřního života), duševní osobitost. Je potřeba dále zkoumat viditelný zjev. Steinová je tak přesvědčena, že do stavby zvířecího bytí nutně patří tzv. nitro, které by bylo potřeba prozkoumat ve stavbě duše, což ale nemá být empirickou psychologií zvířat, spíše však ontologií duše zvířat, která je předpokladem, predispozicí pro empirickou psychologii.

389 Tamtéž, s. 42–42. I když ne každý druh rostliny můžeme „podřadit“ pod jednotnou ideu (je zde paleta manifestací rostlinného bytí, některé rostliny jsou pouze na úrovni inferiorních funkcí), dle Hedwigy Condradové-Martiuosové, interpretuje Steinová, je právě ono směřování ku světlu tím, co tvoří „ideu rostliny“. A tato „idea rostliny“ se nejlépe rozvíjí ve své nejjistější podobě, když se může, řečeno se Steinovou, pozvedat vzhůru ve svobodě, rostlina tak může podat „maximalizovaný (vrcholný) výkon“ ve své nejdokonalejší podobě. A to je právě otevření se květu ku světlu, přičemž samo *otevření se* je zjevením největší čistoty.

tím nejvyšším v něm toho nejspodnějšího u andělů). Zkoumání člověka tak souvisí také s problematikou rozdělení oblastí reality a světa.³⁹⁰ Toto „theatrum mundi“ by se tak mohlo stát, při hlubším pochopení, dobrým zdrojem anebo mapou pro performery.

Pro performeru je však kardinální pochopit to, kým je on, jakožto subjekt performance. A to i třeba v pestrosti hierarchie výše naznačené. Performer je předně člověkem. A být člověkem znamená být materiální věcí, rostlinou, zvířetem a duchem jakožto jednota.³⁹¹ Objevuje se zde pouze jednota substanciální formy, jde o jednu vnitřní formu, lidskou duši, resp. tzv. rozumovou, intelektivní duši. Musíme tak postupně pochopit nižší formy, jak se organické liší od čistě materiálního a že rostlinám nelze připisovat duši ve stejném smyslu jako lidem, jak se to mnohdy děje, doplňuje Steinová, v případě básnických sentimentálních chápání přírody. V případě rostlin je na místě chápání duše jakožto principu života, který živě utváří, formuje. V zárodku je obsažen útvar, kterým se rostlina má stát, to je také bazálním smyslem životního procesu rostlin. Proto můžeme říci, spolu se Steinovou, že „rostlinná duše“ je jen *forma corporis*. U rostliny absentuje, specifikum duše, nakolik je duší, vnitřní otevřenost, neboť rostlina si není vědoma sebe sama, rostlina není „otevřena do nitra“. Proto, říká Steinová, je rostlina v ontickém smyslu *sebe zbavená* a je otevřená jaksi *totálně*, jeví se nám jako čistá a nevinná. Rostlina totiž nechce nic pro sebe, nechce si nic zadržovat pro sebe, na nikoho se neobrací, pouze se pozvedá ke světlu. Steinová říká, že rostlina je *uzavřená* jistým způsobem do sebe. Charakterizuje ji pokojem a mírností.³⁹² Nedisponuje mohutností lokomoce, je trvale zakořeněna, doslovně se živí temnou a v sobě uzavřenou materií, tu transformuje takovým způsobem, že se dokáže objevit na světle.³⁹³

Steinová zde postupuje fenomenologicky za přispění analogie vnější atribuce, když říká, že člověk a rostlina se ve svém bytí čistoty (rostlina) a vertikálně postoje (člověk) střetávají právě v tom, co absentuje u zvířete. Díky vzpřímenosti figury člověka lze rozpoznat, jak Steinová říká, jakýsi „triumf“ nad materií, a navíc, v lidské tváři můžeme spatřit nejvíce dokonalé projevení *sebe-sama*,³⁹⁴ tato analogičnost

390 Tamtéž, s. 40.

391 Tamtéž, s. 40–41.

392 Tamtéž, s. 41.

393 Tamtéž, s. 42.

394 Osoba není uzavřeností do sebe. Naopak – v přirozenosti bytí osoby je otevřenost k celému jsoucnu a také otevřenost k sobě ve vzájemnosti (ke druhému). Ve vzájemné relaci duchovního působení je ukotvena právě tato otevřenost ke druhému, je to především relace chápání – uchopit druhého (ducha), to znamená pochopit jej, resp. pochopit duchovní aktivitu tohoto ducha, tak vstupujeme do vitálních

s květem se Steinové nezdá pouze náhodnou, navíc, hlava vládne nad tělem. Hlava „vidí“ celkové tělo, prozkoumává jej, řídí a „drží“ tělo. Vertikalitu lidského těla (a s tím i tělesnosti) chápe Steinová dvojím způsobem: (i) je to směřování vzhůru ke světlu, jakési vzpínání se, (ii) je to směřování shora dolů, možnost uchopit „se“ shora.

Důležité je také si uvědomit, že lidské tělo se sice liší, jak od zvířecího, tak od rostlinného těla, ale i při této diferenci neztrácí nic (ze společného) organického charakteru. V organickém procesu spatřuje Steinová jistou *zázračnost*, zejména při samotném rozvoji lidského těla, kdy sledujeme vývoj od (jednoduché) buňky ke (složitému) organismu. Vývojový proces však není pouhým organickým procesem, neboť je zde paralela na úrovni duše a ducha, jednoduše – proces vývinu v sobě zahrnuje nutně celého člověka (holistický přístup). Člověka můžeme zkoumat jakožto „zvíře“ pouze do té míry, do jaké je mu společné „to zkoumané“ se zvířetem. Již na tomto místě Steinová přichází se zvláštními pojmy *otevřenosti*.³⁹⁵ Tvrdí, že člověk i zvíře mají schopnost být otevřeni, jedná se o *otevřenost do nitra i ven* (ona dichotomie, kterou jsme již pojednali). Rostlinná část se u člověka neprojevuje po dobu jeho života vždy stejným způsobem, nejčistějším způsobem vyvstává u dítěte, zatímco u mladého anebo dospělého člověka již není toliko patrná.³⁹⁶ Ruller doplňuje, že jsou to právě děti, které svojí bezprostředností reagují na performance nejlépe a nejčistěji, nedokáží veskrze lhát a jsou autentické.³⁹⁷

Podobně, jako se na malé děti může přenášet duševní stav jejich okolí ještě před tím, než by ho vůbec dokázali pochopit, na zvířata působí to, co se děje v nás a i my

vztahů druhých a tak vzniká duchovní vitální relace, která se však (zdůrazňuje Steinová) neomezuje jen na intelektuální chápání! Vystupuje zde jakási „povinnost“, resp. spíše „možnost“, „učinit cíle jiných, které chápeme, našimi vlastními cíli a dosáhnout takto jednoty vůle a konání s jinými osobami.“ Tak vzniká vědomá jednota (v diferenci k materiální přírodě), kterou můžeme zcela vědomě a svobodně vytvořit, ale i zrušit (srv. s. 117).

395 Viz Rullerův důraz na zpětnovazební otevřenost dovnitř i vně v této práci (téma prostoru a rozprostírání)

396 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017, s. 43. Steinová se snaží zdůraznit, že nejde o (pouhý) básnický obraz, i když využívá analogii vnější atribuce (a někdo by se zjevně mohl opřít o kritické zhodnocení využívání takových obrazů ve filosofii, při bližším prozkoumání na poli fenomenality je však zjevné, že Steinová si za svým tvrzením stojí), říká, že porovnání dítěte a květiny má věčný fundament. V případě dítěte se odehrává spočinutí v sobě samém, dítě se odehrává způsobem zjevování sebe sama čistým způsobem. Když patříme na dítě, prožíváme při tomto pohledu pocity pokoje, nevinnosti (dítě je nevinnou osobou) a jistého odpoutání od sebe sama. Tuto fenomenologickou črtu Steinová zakončuje tvrzením, že u ženy se onen organický charakter projevuje daleko silněji než u muže, taktéž ale obecně u přírodního člověka, důležité je však pokročit v bádání směrem tam, kde rozlišíme diferenci toho, co je zvířecí a co je lidské (s. 44).

397 Diskuze s Tomášem Rullerem & Z ankety Jany Písařkové k výstavě *Bylo nebylo*. Bylo-nebylo, Open Gallery Bratislava, SK; Alotrium, Galerie TIC, Brno, 2013.

máme jistý „vhled“ do jejich života a spolupocítujeme jejich duševní rozměry. Specificky zvířecí je to, co je pudové a instinktivní („jednání“). Duše se manifestuje viditelným způsobem skrze tělo (tělesnost). Je však potřeba nalézt něco, co by znamenalo uchopení sebe sama, ustanovení *personálně-duchovního* „já“.³⁹⁸

Performativní explikace relace duchové duše člověka a sensitivní duše zvířeni lze vidět ve známé a proslulé performanci *I like America and America likes* (1974) Josepha Beuyse, ve které šlo o dialog a pobyt s americkým kojotem.³⁹⁹

Steinová načrtává strukturu zvířecí duše. Z vnějšku přistupují smyslové impresie, které je dle ní třeba si představit, jako jakési „nejasné dotyky“, podobné tomu, jak „poznáváme“, když se nacházíme ve stavu snížené bdělosti a vědomí. Takovýto zakoušený materiál, který zvíře pocítuje, nemá podobu věcných kvalit. Podobně, jako nám nejsou dány obsahy vnímání druhých (lidí), ani svět zvířete, jeho „vnitřní svět“, nám není dán (jako je to daleko lépe dáno v případě vnitřního světa korelujícího s afektivitou akustických dat). Kromě vnějších smyslů zvíře zakouší také pocítování svého vlastního těla (tělesnosti), které Steinová nazývá jako „vnitřní smyslovost“.⁴⁰⁰

Cítění zvířete je určováno polaritou „kategorií“ strasti a slasti. Tomáš Akvnský používá pojem *appetitus*, jako označení místa, kde se přetváří podnět na bytí v pohybu, tj. na reakci, zvíře může být přitahováno či odpuzováno.⁴⁰¹ Tomáš nás upozorňuje také na *preservaci* přijatých impresí, což se může projevat tím, že zvíře hledá něco, co není aktuálně přítomno.⁴⁰² Zvíře také „hodnotí“ skrze instinkt, pokud se setkává s objekty, vyhodnocuje je jako užitečné (*dobré*) anebo škodlivé (*zlé*).⁴⁰³

4.6 Akt a aktuálnost života (performance)

Důraz na aktuálnost života není jen pouhou frází, majorita aktu nabývá důležitosti v celé Rullerově tvorbě. Ruller říká, že jeho základní výzkum performance sestává *de facto* jen z toho, že on, jako tvůrce a především člověk, se obrací k momentu, kdy něco vzniká. Tzn., že to podstatné je zaměřenost právě na onen kreativní akt, ve kterém je

398 Tomáš Ruller doporučuje k problematice *jáství a Já* dílo Martina Bubera, který se otázce *Já & Ty* důsledně věnoval.

399 Viz <https://youtu.be/xZH8yGVA7iY>.

400 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 52.

401 Peroutka, David. *Tomistická filozofická antropológia*. Praha: Krystal OP, 2012, s. 145.

402 Tamtéž, s. 49. Taktéž viz Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 53.

403 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 53.

zpětnovazebně ovlivňován i on sám.⁴⁰⁴

Protože půjde především o práci s pojmem aktu, uvedme si jeho důležitost ve filosofii Edith Steinové.

Edita Steinová na začátku svého díla uvádí citát z Fausta J. W. Goetheho, ve kterém Faust překládá známý *Prolog* Evangelia podle sepsání Janova (*J I, I*):

„Rozevře svazek a chystá se k práci Zde: ‚Na počátku bylo slovo!‘ čtu. Ale jak dále? Nesnáž je hned tu. **Nelze mi slovo přec tak v úctě míti, musím to jinak přeložiti**; ačli že duch mě rádně osvítil, stojí tu: Pojem na počátku byl. Dobře si rozvaž první řádku, neukvapuj se na počátku! Že vznikala by z pojmu všechna díla? Má stati: Na počátku byla síla! Leč ještě jsem to ani nenapsal, a cos mě nutká, abych hledal dál. A náhle, osvícen, zřím do hlubin. Já napíšu: **Byl na počátku čin!**“⁴⁰⁵

– Faust, I.⁴⁰⁶

Už tímto navozením celého problému, totiž analýzou pojmu *logos, lógia*, a základu metafyziky, se Steinová obrací k náznaku složitosti samotného *Slova*. Že je *Slovo a slovo* sice pojmem, to je v realistické scholastické tradici jasné, že je však spíše také aktem, že je činem, nás odkazuje k performanci, **Slovo se činí, je věčným aktem**. A stojí také na počátku. Je uchopitelné, neboť je právě *Slovem a slovem*, ale je také činem, stává se. Zmíněné navození problému ukazuje na důležitost propojení něčeho stálého (věčného) a určitého *aktování*. Ve světě pak nacházíme substance a *(pro)měnlivost* (v analogičnosti na tento problém *Slova a Aktu*). Sice ve světě vše podléhá změnám, přesto zůstává něco trvalého. Tento počáteční předvědecký a předfilosofický rozpor je základem ke zkoumání, které je založeno metafyzicky, snaží se postihnout bytostnout strukturu.

4.7 Bazální strukturální analýza lidské duše

Důležitost analýzy lidské duše pro performanci si všímá i Richard Chromeček, který říká, že již Jindřich Chaloupecký interpretoval fenomenologickou představu Heideggera o „vrženosti“ jako alternativu teologické afinity duše a těla.⁴⁰⁷ V provázanosti těchto

404 Zavadil, Karel. *Tomáš Ruller*. Rozhovor. In: *Art & antiques*, 2006 (duben). s. 56.

405 Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, s. 47.

406 K Faustovi viz Steinová, Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 63–74.

407 Chromeček, Richard. Diplomová práce. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu*

myšlenek nám může velmi pomoci náhled Steinové. Její teorie může totiž posloužit jako protipól proti dnes velmi rozšířenému vnímání lidské duše jako pouze něčeho „tělesného“. Např. Alice Koubová tak ve svém přemítání o performanci píše, že právě extenze a prodloužení těla je tím, co se běžně označovalo jako duše. Pro Koubovou je duše označením zkušenosti, která je veskrze (*jen a pouze*) tělesná.⁴⁰⁸

V předešlých úvahách jsme ukázali, proč je dobré a také nutné se zabývat přímo duší a že je nemyslitelné redukovat člověka na pouhou tělesnost. Naše úvahy však musíme rozvést ještě do větších hloubek, podívejme se nyní na strukturu duše a řekněme si, proč je opravdu nutné duši postulovat.

Aktuálnost života spatřuje Steinová v neustálém zjevování (resp. *objevování se* a opětovném mizení) vnějších podnětů, pudových hnutí, vnitřních stavů atp. Aby však byla tato aktuálnost, či lépe – *aktualita* – vůbec možná, je potřeba, aby „za ní“ existovalo něco, co ji tzv. umožňuje. Akty se mohou projevit jakožto „projevy“ potenci (mohutností a sil) a *jako takové akty* vycházející z potenci, koření v duši (jak potence, tak i akty mají svůj původ v duši, odkud pramení). Jisté potence má *anima vegetativa* společné s *anima sensitiva* (zde se připojují další, tj. pět vnějších smyslů a čtyři vnitřní smysly).⁴⁰⁹

Člověka dekscripujeme spolu se Steinovou jakožto jednotu těla a duše. Člověku, jakožto jednotě těla a duše, nelze připsat jen aktuální duševní procesy, ale je nutné mu připsat také *trvalé* duševní a tělesné vlastnosti (*mohutnosti a mohoucnosti*), neboť aktuální hnutí a aktivity (probíhající operace a procesy) nám ukazují trvalou výbavu člověka (ke které nás velmi dobře odkazují). Steinová hovoří o tzv. *ontickém vztahu (relaci)*. Aktuální duševní život se zakládá v potencích, potence skrze akt přechází do *jiné* formy bytí. Tato aktualizace potence však také působí, že samotná potence nezůstává v nečinné rigiditě, ale je *přeformována*, tj. *per-formována* právě v přístupnosti k aktualitě, čímž se samotný transfer do aktuality uděje s lehkostí. Pokud má aktuální aktivita (probíhající akt) tento „výsledek“, Steinová navrhuje jej nazvat „cvičením“. Ruller je označuje za *per-formování*.⁴¹⁰ Hovoříme tak o takových potencích, které byly

performance. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010, s. 43.

408 Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění, 2019, s. 29.

409 Steinová, Edita. *Lidská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 53. Ke struktuře duše a k potencím *anima vegetativa* viz Peroutka: *nutritivní, augmentativní, generativní*.

Peroutka, David. *Tomistická filozofická antropologie*. Praha: Krystal OP, 2012, s. 30–33.

410 Diskuze s Tomášem Rullerem.

díky aktualitě přeformovány na habituální (*habitus*), můžeme tak o těchto habituálních potencích hovořit jakožto o schopnostech anebo ctnostech.

U zvířat této transformaci potence k habituální potenci říkáme „drezúra“. Všechny potence koření v (jedné) duši a samotné potence tak představují jakési vyšlehnutí plamenů anebo větví stromu. Jednota (*unitivní*) duše se nám ukazuje v relaci potenci, habitů a aktů. Člověk není schopen rozvíjet všechny své potence současně a ve stejné míře, není schopen (nekonečné) aktualizace všech potenci (rovnoměrně). Nastupuje zde interference operací a aktů, jejichž původ je právě v *unitivitě* duše, ze které vyvěrají. „Když [...] intelekt intenzivně pracuje, téměř neslyší a nevidí, co se okolo něj děje.“ Říká Edita Steinová o vzájemné intereferenci aktů. Podobně to lze i říci o silné emocionální rozšusenosti, během které je intelekt nesnadně schopen své činnosti.

Steinová říká, že duše disponuje jen omezeným množstvím síly, ta může být orientována různým směrem. A pokud je již v daném momentu síla duše zaměřena *jistým určitým* směrem, není možné, aby byla orientována současně i jiným, absentuje zde další možnost směřování síly duše.⁴¹¹ Toto je také poučení pro performance, které často bývají velmi náročné po mnoha stránkách. Je tak velmi důležité určit si svoji intenci v průběhu akce a spontánně se rozhodovat pro zaměření svých sil určitým směrem.

V kontextu interference operativních sil aktualizace mohutností duše vyplývá konkluze o substanciálním určení člověka, tj., že člověk je vždy jen z malé části *tím vším*, čím je (anebo může být) potenciálně. Habituálně nelze rozvinout veškeré potence, mnoho dispozic zůstane ve stavu *nerealizace*. Hovoříme tak o komplikované stavbě, která se neustále utváří a přetváří, současně však konstituuje právě jednotu těla a duše. Tato konstituce těla a duše se však může odehrávat díky prodloužení dispozic v podobě neutuchající aktivity. Ukazuje se nám, že neustálé přemítání tvarů, které jsou jakoby předem zakresleny v lidském bytí v možnosti, se některé z nich takřkajíc „ztvární“ a stanou se skutečností.⁴¹²

Dispozice, které naneleznou (nepřířkneme jim) důvod k aktivizaci, následně zanikají. Člověka taktéž činíme odpovědným za to, kým se stal anebo nestal, tj. co rozvinul anebo nerozvinul.⁴¹³ V posledku tak v performanci můžeme vidět aplikaci

411 Steinová, Edita. *Lidská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 75.

412 Tamtéž, s. 76.

413 Tamtéž, s. 76.

toho, co si člověk do dané události přináší a co zde (*u*)činí. Postupnou praxí performance člověk nabývá i habitus performativity, stává se performerem s možností aplikování této dispozice. Snadnost provedení, *inter-akce* s prostředím a druhými, se stává snažší, člověk snáze vstupuje do otevřeného dialogu a otevřené situace. **Performer je tak schopen ne pouze *pro-žít* duchovní prožitek, ale také jej zmedializovat, zprostředkovat, sdílet jej v situaci.**⁴¹⁴

4.8 Personalita lidského bytí⁴¹⁵

Člověk je jakýmsi „způsobem“ povinován formovat sebe sama, Steinová říká, že k této *sebeformaci* je člověk dán tak, že může, ale současně i musí se *sebeformovat*. Sebeformace pak neznamená také nic jiného, než nacházení místa ve světě, o čemž nám referuje Tomáš Ruller.⁴¹⁶ Co však znamenají pojmy: „sebe sama“, „sebeformace“ atp.?

Vystupuje zde personální důraznost pojetí lidského bytí. Steinová říká, že „on“, to je „ten“, kdo o sobě vypovídá „já“ (zvířata toto nemohou vypovědět). Pohled člověka mi odpovídá, když mu pohlížím do očí. Tato zraková komunikace nastiňuje buď (i) akceptaci vstupu do nitra takového člověka anebo (ii) blokaci vstupu do nitra takového člověka. Podle Steinová má člověk jakousi „vládu“ nad svojí vlastní duší a může otevřít anebo (*u*)*zavřít* její brány, dokonce může vstoupit do věcí jakýmsi „vyjítím ze sebe sama“, říká Steinová.

Když se v pohledu střetáváme s *d/Druhým*, jedno „já“ stojí proti druhému „já“. Takové střetnutí se pak odehrává buď při branách duše těchto dvou „já“ anebo v nitru jejich duší. Pokud je tato komunikace uskutečňována v nitru jejich duší, tehdy pohled člověka významně promlouvá a ono druhé „já“ je „Ty“.

Člověk se zde *vyjevuje* jako svobodná duchovní osoba. A právě tento poznatek *vyjevení se*, jakožto osoba, odlišuje člověka od všech ostatních přírodních bytostí. Poznání sebe samého je nutně otevřeností⁴¹⁷ mého nitra, kdežto poznání (jiných) věcí je nutně otevřeností ven.⁴¹⁸ Člověk je tak otevřen internalizovaně, *esoterně*, k sobě samému, k poznání svého nitra, ale i externalizovaně, *exoterně*, k poznání věcí a světa

414 Srv. Chromeček, Richard. Diplomová práce. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010, s. 31.

415 Steinová Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 94–143.

416 Viz http://performance.ffa.vutbr.cz/pedagogicka_koncepce/ (*Pedagogická koncepce*. Tomáš Ruller, 1995).

417 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 77.

418 Tamtéž, s 78.

(věcí ve světě). V této otevřenosti se pak člověk dává per-formování a je připraven per-formovat.⁴¹⁹

4.8.1 Intencionalita

Zvířecí přirozenost (*animalita*) je v člověku jaksi jinak (nově) zformována. To je pro Steinovou jasné už při pohledu na aktuální duševní život člověka. Skrze smyslová data, která jsou spojena do určitého pořádku (řádu), směřuje člověk svůj duchovní pohled k předmětnému světu, ve kterém zří vybavenost smyslovými kvalitami. Pořádek, který zformoval data, nám pak (resp. ony v něm) něco oznamují. Specifická funkce lidské duševní sféry je intencionalita, tj. dle Rullera zaměřenost vědomí na svět.⁴²⁰

Intencionalitu strukturuje v její konstituci Steinová takto: (i) „já“ je obráceno na předmět, (ii) předmět, na který je „já“ obráceno, (iii) akt, ve kterém „já“ žije a ve kterém určitým způsobem směřuje k danému předmětu.

Svět, ve kterém žijeme, se před námi nerozkládá najednou a nijak celkově, není izolovaným aktem. Naopak – se nám ve světě stále odkrývají nové a nové obsahy. Vnímat předměty (ve světě) znamená vnímat (nejen materiální) jednotky.⁴²¹ Smyslové vnímání je nejnižším výkonem rozumu (*Verstand*) anebo intelektu (*Intellekt*), o kterém Steinová také hovoří jako o *duchu* (což dále explikuje). Rozum je také schopen se tzv. obrátit zpět, tzn. *provést reflexi* a tímto způsobem uchopit ne pouze smyslový materiál, ale i vlastní život aktů. Díky svobodě rozum může také ve světě věcí a ve vlastním životě aktů učinit vydělení formální stavby (právě svých aktů), tzn. abstrahovat.

„Já“, vykonávající poznání, je „rozumným já“, které ze svobody své vůle přijímá motivace, jež vycházejí z předmětného světa a kráčí za nimi, když jsou zachyceny. Poznávající „já“ je ale také chtějícím „já“, **duch je tak rozum i vůle současně, poznávat a chtít – to jest korelace a podmíněnost.**⁴²² **A to je základ performativního aktu.**

Tělesnost (*korporealita*) je jistě spjata s „já“, avšak není možné nikde v těle určit nějaký *konkrétní bod*, kde by ono „já“ mělo své vlastní místo.⁴²³ Ne jen v dějinách

419 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

420 Tamtéž.

421 Steinová, Edita. *Lidská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017, s. 79.

422 Tamtéž, s. 80.

423 Tamtéž, s. 82.

filosofie se o to mnozí pokoušeli, avšak všechny snahy o materiální explikaci *personálně-duchovní* struktury bytí „já“ naprosto ztroskotaly a do dnešní dnů stále ztroskotávají. „Já“ totiž nelze redukovat na mozkovou buňku, „já“ má duchovní smysl a ten je přístupný jen z prožívání sebe samého (je *privátní*). A toto prožívání umístění „já“ není možné určit fyzicky.⁴²⁴ Dnes je tento problém zvláště ožahavý v diskuzi z neurovědními obory, příp. právě v kontrastu s filosofickými proudy argumentujícími extrahováním nadnesené tělesnosti, např. jako v případě performativních studií. Viz dílo – *Myslet z druhého místa* – Alice Koubové.⁴²⁵

V performanci bývá často tělo pojato jako skulptura. Nikoli však jako sochařský objekt, ale jako skulptura v čase se proměňující. Zvláště u Tomáše Rullera se vyskytuje tento přístup, někdy označovaný jako „časoprostorové sochařství“.⁴²⁶

4.8.2 Duchová duše

Pro Steinovou lidská duše vykazuje jisté podobnosti se sensitivní duší; má potence, habity, aktuální život, avšak mimo to, co jsme rozsáhleji popisovali v předešlých odstavcích, má lidská duše také sféru ryzí duchovnosti a jako taková je duchovou substancí (je duchovní), která, jak upozorňuje Steinová, nemusí být již svázána s tělem!

Celou duši, ve všech jejích projevech, ať už jde o animalitu anebo o ryzí duchovnost, je potřeba chápat jako *jednu a tutéž duši*. Čemu však tato jediná duše odpovídá svojí fenomenalitou?⁴²⁷ Steinová zde tvrdí, že intelektivní duše je (duchovou) substancí.

4.8.3 Modální pojetí bytí „já“ a dimenze duše

Co znamená „já“ a co vlastně znamená „duše“? Steinová začíná fenomenologickým popisem situace, kdy přemýšlí a sedí za stolem, na kterém je položen list papíru. Slyší doléhající hluk z ulice, je však soustředěná. Vše, co slyší a vidí, jaksi *proklouzává* (doslovně) okolo ní a dotýká se jí jen velmi nepatrně (okrajově).⁴²⁸ Na problém, na který

424 Srv. tamtéž, s. 82–83.

425 Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění, 2019.

426 Srv. Chromeček, Richard. Diplomová práce. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010, s. 21.

Popř. Tomáš Ruller, *umělec nových médií: Časoprostorové sochařství*, Před půlnocí, ČT24.

Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10095690193-pred-pulnoci/311281381940085/titulky>

427 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 83.

428 Tamtéž, s. 83.

je obrácena (zaměřena), upírá svůj duchovní pohled. Současně si je vědoma, že je v ní i *cosi*, čemu nechce dát průchod a spíše se *to* snaží „zažehnat“. Je to *jakýsi* nepokoj a *jakási* starost. Tento nepokoj a starost leží (doslovně) na dně její duše. Důležité však je, že Steinová se soustředí v této situaci na problém a nikoli na to, co vidí anebo slyší.

Kousek své deskripce věnuje Steinová analogickému popisu duchovního pohledu. Stejně tak, jako oko, nahlížející na výseč ve svém zorném poli, se dotýká toho, co je „za“ touto výsečí pouze jakýmsi bokem (okrajem), stejně tak i pole duchovního vidění se ve svém rámci dokáže fixovat na objekty a ostatní vnímat „okrajově“.

Steinová rozvádí dále, že by bylo chybou domnívat se, že pole duchovního pohledu je nějakou částí „já“. Naopak – pole duchovního pohledu – je něčím předmětným a jako takové patří k „já“. Toto pole duchovního pohledu je tedy předmětným světem natolik, nakolik je chyceno v *síti vědomí*.⁴²⁹ Pole duchovního pohledu není tedy integrující (*sou*)částí „já“, ale nakolik se stává předmětným pro síť vědomí, natolik k „já“ patří a přináleží mu.

4.8.4 Pozornost, prosím!

Colette Conroy tvrdí, že tělo, ať už v pojetí teatrologie anebo performance, rozptyluje naši pozornost.⁴³⁰ Intepretuje filosofa Gilberta Ryleho, který kritizoval katerziánský dualismus. Ten Conroyová považuje za děsivý, neboť zcela separuje. Avšak stejně tak je kritizováno i pojetí duše, obdobně jak to činí Koubová.⁴³¹ Nejen tedy, že se setkáváme s odmítavým postojem k akceptaci lidské duše, také se střetáváme s glorifikací lidského těla a s umenšením důrazu na mohutnosti samotné duše. Důležitá je právě již naznačená pozornost v konotaci s vědomím. Performer se bez vytříbené pozornosti nemůže obejít.

Steinová rozlišuje v tomto kontextu dva způsoby vědomí: (i) „centrální“ pozornost, (ii) periferní vnímání. Existuje jakýsi „bod“, ze kterého se rozbíhají v nejrůznějších směrech „paprsky“ vědomí. Přičemž Steinová zde používá husserlovskou terminologii ve svém vlastním způsobu, říká, že to, z čeho vyzařuje všechn život vědomí, jakési „čisté já“, které Husserl nazývá *subjektem aktu*, je nutně bez rozlehlosti (privace kvantity), bez kvality, ale i bez substance! Steinová však

429 Tamtéž, s. 84.

430 Srv. Conroy, Colette. *Divadlo a tělesnost*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 59.

431 Srv. tamtéž, s. 70–74.

zdůrazňuje, že husserlovský popis nedostačuje, neboť to, s čím se ve světě setkáváme, se nás dotýká pouze povrchově (a to i v případě pevné pozornosti).

V případě Rullerova pojetí performance se neobejdeme bez neuralgického pojmu pozornosti, který značně konverguje s pojetím Steinové. V pojetí hnutí BLACK MARKET by pozornost neměla být nějaká mnišská meditace, ale podle Rullera se zejména jedná o intuitivní jistotu zásahu, pomocí které je z velkého množství možností vybrána ta správná. V pravé pozornosti je důležité být *hic et nunc*, v údivu, že cokoli okolo nás zkrátka *jest*. Přičemž právě ono soustředění není fixováno, dle Rullera, na žádný předmět, ale „fixuje“ se široce na přítomnost všeho skutečného.

Toto zaměřování pozornosti v indifferenci k objektům se projevovalo zejména observací prostoru v potenci okamžité reakce. Mnohé performance jsou charakteristické Rullerovými pomalými pohyby.⁴³²

Steinová při výkladu aktivace pozornosti říká, že je nutné se zaměřit na tzv. dno duše, ve kterém žije starost a uvědomit si, že je to právě to, co je „tam dole“, v hloubce, ze které vychází přitažlivá síla (které mohu anebo nemusím podlehnout díky pevnosti anebo oslabení vlastní vůle). Akcentuje se zde napětí mezi povrchem a hloubkou, přičemž se nepohybujeme v rovině předmětného světa, ale ve vnitřním prostoru, takříkajíc „ve mně“, „v mé duši“.

Duše má dle Steinové svoji rozlehlost i svoji hloubku (samozřejmě je zjevné, že nejde o kvantitativní popis látky). A jako taková může být duše naplněna a něco se do ní může také *vnořit a vniknout* do ní. V duši mohu být doma úplně jiným způsobem, než když „jsem doma ve svém těle“. Avšak v „já“ nemohu být „doma“ a dokonce ani ono „já“ samé,⁴³³ jakožto „čisté já“, nemůže „být doma“. Steinová zde mluví o jakémisi specifickém duševním „já“, o kterém lze vypovědět, že je doma u sebe samého a že tedy může být doma (*obecně*). V tomto popisu vidí Steinová duši a „já“ v těsné blízkosti, přičemž lidská duše nemůže být bez „já“, neboť má personální strukturu, avšak současně vidíme, že lidské „já“ musí být duševní „já“. Jde o jakousi zakořeněnost v hloubce duše. „Já“ žije v diferentních aktech a podle toho má také své místo v duši „na jistém místě“. Existuje však velmi důležitý bod v duši, který Steinová nazývá *nejhlubším bodem duše*. V tomto *nejhlubším bodě duše* dochází k možnosti seskupení

432 Srv. Písaříková, Jana. Diplomová práce. *Black Market: history and present of artistic movement and group of > > performance 1985–2011*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011, s. 15. & diskuze s Tomášem Rullerem.

433 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 84.

duše a k sebeobsažení, kdy je duše schopná pojmout a obsáhnout sebe sama. Současně je tento *nejhlubší bod duše* také místem pokoje, ve kterém se rozléhá skutečné místo pro „já“, neboť toto místo se *musí(me)* pokoušet neustále nalézat a pokud jej *nalezne(me)*, tak se do něj *musí(me)* také neustále vracet, pokud se z něj *vzdálí(me)*. V tomto nejhlubším bodě duše (resp. „já“) přijímá nejdůležitější rozhodnutí, zde se může za něco tzv. angažovat a hlavně – v *nejhlubším bodě duše* – se samotná duše může darovat a oddat.⁴³⁴ **Sestoupení do nejhlubšího bodu duše tak může být katalyzátorem správného jednání v performanci.**

Aby duše dosáhla plnosti bytí, musí nutně sestoupit do své vlastní hloubky a pouze z této hlubiny může pochopit sebe samu, tj. duši, holistickým způsobem a vzít se tzv. *do rukou*.⁴³⁵ Poznání – to jest vlastně *poznání formy formou*, sebeidentifikace čisté formy intelektivní duše s věcmi ve světě, proto je potřeba hlubinné sestoupení – k naladění se na duchovou podstatu věcí (*res*) a světa.

4.8.5 Tělo jako signum ducha

Andrea Vatulíková píše, že v přemítání o performanci, v kontextu duše a těla, se můžeme odvolat na Grotowského. Intepretuje jeho nauku tak, že o těle lze smýšlet i jinak, než prizmatem pouhé tělesnosti. Vatulíková říká, že je potřeba ukázat samo tělo (performera) jako vtělenou mysl (*embodied mind*).⁴³⁶

Obecně platí axiom, že předpokladem jakéhokoli úspěchu ve světě je vždy normálně fungující a zdravé tělo. Pro nesčetná povolání je dokonce velmi důležitá zejména fyzická síla, pohyblivost a pro některá i ostrost vnějších smyslů. Platí ale i to, co se nachází na pomyslné „druhé straně“, tj. argument Steinové, že je až nevyhnutelné, aby duch měl v dispozici vhodné náradí, která v adekvátnosti užije. Všechny metodické a zacílené aktivity nás tak přivádějí ne k pouhé starosti a trénování těla a tělesnosti člověka, ale zejména k tomu, aby se samotné lidské tělo stalo duchovním tělem. Pouze

434 Tamtéž, s. 85. Dále se Steinová pouští do přemítání nad duší jakožto formou (což bude rozvinuto i v dalších odstavcích). A jelikož některé věci je možno přijímat pouze z určité hloubky a pouze z hlubiny na ně také získáváme odpovědi, zdůrazňuje, že kdo většinu času žije pouze na povrchu, ten nemůže vlastnit hlubší vrstvy a s tím se také vyvozuje konkluze, že taková osoba, která žije především na povrchu, vlastně nežije plnohodnotný život a není schopná přijímat ani to, co k ní z vnějšku přichází, nedokáže „naslouchat“ (s. 85).

435 Tamtéž, s. 85.

436 Vatulíková, Andrea. Je maska póza?: performance jako niterná poezie, divadlo jako patetická próza. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015, s. 148.

díky duchovnímu životu, duchovnímu formování (duchovní formaci), díky duchu, jenž *(po)užívá* tělo k duchovním cílům, se může tělo stát vyjádřením (*expresi*) a nástrojem ducha. Steinová dokonce říká, že jakmile někdo navykne důkladnému pozorování a hlubokým myšlenkám, věnuje se přemýšlení, tato činnost pak sama promlouvá z jeho pohledu a objeví se i na jeho čele. Tyto *znaky*, které se zanechávají na těle a nejvíce na lidské tváři, jsou reflexí – anebo lépe – korelativem, znakem duše a charakteru. Stejně tak i samotnou relaci mezi dispozicí, aktualizací a trvalým znakem, to vše nalzáme v těle. Samotné tělo, ve kterém se rozvíjí duchovní život, toto tělo je již od počátku zformovaným tělem (je utvořeno). Jeho podoba, tvar, to není jen prostorový *(ú)tvar*, ale je to také *(ú)tvar*, který je nositelem významu.⁴³⁷ Ač v performanci jde spíše o sdílení toho duchovního než-li o sdělování informací.⁴³⁸

4.8.6 Vůle

Vůle má sílu ovládat tělesný výraz (*expresi*) a používat tělo (tělesnost) jako nástroj. V základu tohoto svobodného *(po)užívání* těla se nachází spontánní *(po)užívání* (tj. performance). Steinová uvádí fenomenální ukázky, kdy např. při každém pohybu ruky ke svému cíli, používáme tělo jako nástroj i přesto, že na něj (cíleně) nemyslíme, tělo nás „poslouchá“ spontánně. Naši pozornost počne tělo přitahovat až tehdy, když zakoušíme, že se nám naše vlastní tělo vzpírá anebo nás nějakým způsobem omezuje, to jsou zejména chvíle tělesné únavy anebo takové chvíle, kdy se dostáváme do prožívání aktivit, na jejichž průběh nemáme dostatečný trénink.

Člověk, který je „energický“, nutí tělo k činnosti i přes jeho kladení odporu. A tak i přes obrovské zakoušení únavy, může takový „energický“ člověk pokračovat v chůzi anebo tak dlouho opakovat prstoklad (na kytaru), dokud jej hravě nezvládne. Člověk tedy buď má nad svým vlastním tělem kontrolu a vládne mu anebo svému tělu ustupuje. Zvládnutí přísné disciplíny není projevením/projevem jen na tělesnosti samotné, ale současně tato disciplína uděluje, díky neutuchajícímu výkonu (operaci/performanci) vůle, určitou pečeť duši.⁴³⁹

437 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 88.

438 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

439 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 89.

4.8.7 Duše jako forma a duch

Lidská duše je forma, ale není jen „pouhá“ *forma corporis*, ale je to forma všeho, čím je člověk (i jako animální bytost, tj. tělo a nižší části duše dostávající novou formaci).

U člověka nenalzáme množství forem. O člověku hovoříme jako o druhu (člověk). Co to však znamená? Druh se realizuje v individuích, která jsou vybavena vrstvenou konstitucí. Druh rozhodně není nic složeného! Člověka nelze chápat jako kompozici „druhu“ a „druhové (specifické) difference“ (i když se díky specifické diferencii odlišuje právě „člověk“ a „živá bytost“, či *živočich*).⁴⁴⁰

Substanciální forma se nám ukazuje jako forma celého tělesně-duševního individua, jak jsme viděli. Steinová o ní také hovoří jako o tzv. „jádu osoby“, neboť lidská osoba v ní má svůj bytostný *střed*. Také jsme narazili na to, že můžeme užít „disharmonii“ mezi tělem a duší, např. když vidíme „ohnivého ducha“ s nebyvalou energií v těle, které je ubohé a zlomené a obecně toto tělo vůbec neodpovídá „ohni“ této energie.⁴⁴¹

Tělo, které vidíme pomocí svých smyslů (resp. toto tělo zříme), nám dává zprávu o duchu, který v tomto těle žije. Současně tělo (a tělesnost) nenacházíme jako cizí a od nás oddělené, tělo není nějakou „věcí“, na kterou bychom zvenčí působili. Mé tělo, říká Steinová, je vtaženo do jednoty s mojí osobou (jednota mé osoby a těla). Tzn., že když se hýbu já, není zde reaktivní akt v podobě působení tlaku anebo tahání na cizí tělo, naopak pohyb těla zakouším jako bezprostřednou jednotu s duchovním impulsem takového (tohoto) pohybu. Jde o jednotu s prožíváním.

Podle Piotrowského je tělo znakem jednoty člověka, která se zjevuje ve svém tělesném a duchovním rozměru. Ukazuje se nám se svými neviditelnými biologickými procesy, včetně nepostřehnutelných stavů. Současně je tělo nejen znak, ale i nástroj, skrze který, pokud se vhodně používá, lze dosáhnout dokonalé schopnosti vnímání prostoru (ne jen fyzického).⁴⁴²

„Já“ bydlí v těle, přičemž toto „bydlení“ nelze chápat jako „bydlení“ v domě, neboť ten je možno kdykoli opustit. „Bydlet“ v těle zde znamená *zakořenění bytí*

440 Tamtéž, s. 91. Z ontologického hlediska rodem rozumí Steinová ideu, která spojuje různé oblasti bytí a současně je jaksí ohraničuje a tím odděluje od jiných.

441 Tamtéž, s. 94.

442 Srv. Písaříková, Jana. Diplomová práce. *Black Market: history and present of artistic movement and group of > > performance 1985–2011*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011, s. 36 & Srv. Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Źródła), 2018.

v osobitém smyslu.⁴⁴³ V některých situacích je nám onen fakt svázanosti s tělem (také osobitně) připomenut. Skutečné opuštění těla nastává v okamžiku smrti (*separace duše*). Tělo zde přestává být tělem a (*na*)stává (se) materiálním tělem, přičemž si ještě po jistou dobu zachovává podobu (tvar) těla zformovaného duší, až se nakonec počne rozpadat a tak přestává být i zmíněným materiálním tělem. I bez duše je tedy tělo „něčím“, ale „tímto“ (konkrétním) tělem je díky „této“ (konkrétní) duši a v jednotě s touto duší je právě tělem. Zde konečně Steinová přímo říká, že **celý člověk je jedna substance**.⁴⁴⁴

4.9 „Duch“ jako pojem

V němčině slovo „duch“ (*Geist*) značí rozličné významy, rozvíjí své myšlenky o duchu Steinová. Opozitně postavené latinské výrazy, jako je *mens* a *spiritus* právě dle ní odpovídají německému *Geist*, aniž by se tím ale vše, co chceme povědět o „duchu“, vyčerpalo. Problematika *pojmosloví ducha* se tak zdá být velmi složitá, ale také zásadní pro nauku o duši a o člověku.

4.9.1 Intelekt

Pojmem „intelekt“ označujeme poznávajícího ducha a tento pojem používáme, když proti sobě (kontrárně) postavíme „ducha“ a „vůli“. Právě „duch“ zde bude „intelektem“ proti „vůli“. Stejně tak můžeme proti sobě postavit „výchovu ducha“ a „výchovu srdce“, kde „výchova ducha“ bude právě „výchovou intelektu“ postavenou proti „výchově srdce“. Lidský duch chápaný jako intelekt zde tedy označuje potenci duše, které odpovídá i „rozum“ (*Verstand*) v jeho širokém uchopení rozsahu pojmu, nikoli úzce vymezen.⁴⁴⁵

Intelekt je zde pochopen jako bazální pojem. Ruller hovoří vždy o již několikrát zmíněném „*intus legere*“, ale také zmiňuje intelekt ve spojitosti s alchymickými

443 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 95.

444 Tamtéž, s. 96. Dále Steinová rozebírá už tak velmi komplikovanou a v předchozích částech naznačenou terminologii duše. Lidskou bytost, jakožto osobu, proniká duch i látka. Steinová chce vymežit duši oproti jiným duchovním a personálním bytostem. Už v rámci duchovního světa zaujímá duše své specifické duchovní bytí a to nám, dle Steinové, prozradí, čím vlastně duše je (?). V základu lze proti sobě klást „ducha“ (jakožto intelekt) a vůli. Nebo také proti sobě lze klást „ducha“ (jakožto *mens*) a smyslovost. Nebo také proti sobě lze klást „ducha“ a „duši“ (což se ukazuje jako velmi komplikované). Steinová říká, že je rozdíl, jestli o někom říkáme, že je to „člověk velkého ducha“ anebo „člověk velké duše“ (s. 125–126).

445 Tamtéž, s. 97.

naukami, kterým se věnoval především v devadesátých letech. Ruller říká, že intelekt souvisí s vědomím. Způsoby přístupů k realitě se různí, ale nevylučují. Intuice, pochopená ať už fenomenologicky se Steinovou anebo i alchymicky, pro něj hraje zásadní úlohu při performanci. Alchymii Ruller nechápe jako „levnou esoteriku“, ale vidí ji jako *evropskou tradici*, která pracuje s obrazy (ve stejném smyslu jako performance, viz kapitola „o bytí v obraze“). Takto pochopená alchymie se pak ukazuje jako *něco* mezi uměním, vědou a spiritualitou – nikoli v separaci, ale v propojenosti.⁴⁴⁶ Přirozenost je tak příznána hmotnému, ale i duchovnímu. Nevládne relativismus. Právě pro Rullera je důležitý také pojem „ducha“, neboť, jak zdůrazňuje Steinová, souvisí s vhledem.

4.9.2 Cesta k pojmu „spiritus“

Pokud proti sobě kategoriálně postavíme ducha a smyslovost, dostaneme širší významové pole „ducha“, tj. latinské „mens“, což označuje „vyšší část duše“, kterou nacházíme specificky právě v lidské duši (a právě *jen* v ní, neoznačuje však celou duši), je to *rationabile* a jako taková je tato duše, resp. „mens“, podřízená zákonům rozumu, ale současně v sobě zahrnuje *rozum i vůli*. Ale hlavně označuje duchovní úsilí a poznávání v kontrárnosti proti smyslovému. Tento název „mens“ je zahrnujícím názvem pro řád potenci, není však vyčerpávající, neboť „mens“ nelze použít pro *akt* „vhledu“. Pokud hovoříme o „vhledu“ musíme užívat pojmu „intellectus“, který se vztahuje i na příslušný akt, nikoli jen potenci.

Zatím jsme probrali některé pojmy vztahující se k uchopení (lidské) duše, avšak ani jeden z nich není dostačující pro označení samotné duše jako něčeho ryze duchovního (spjatého s duchem). V základním kontrárním dělení na ducha a tělo (jako např. říkáme, že *Bůh je Duch*), kde tělo ještě není „tělem“, ale pouhým fyzickým tělem jako *res extensa et materialis*, nám vysvětluje pojem „spiritus“ (v řečtině „pneuma“), který původně znamenal „dech“, v němž se dle Steinové ukazuje cosi významného ze samé podstaty skutečného ducha, tj. dle Steinové hlavně nefixovatelnost, lehkost a pohyblivost. Protože duch není fixován a vázán v prostoru na nějaké místo.⁴⁴⁷ Ryzí duch je však ve své nefixovatelnosti naprosto pozitivně *ne-vymezen*, kdežto oduševnělé tělo je vymezeno pouze negativně, má sice určitou svobodu, ale současně musí být vždy

446 Zavadil, Karel. *Tomáš Ruller*. Rozhovor. In: *Art & antiques*, 2006 (duben). s. 57.

447 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017, s. 97.

na jednom místě a nemůže být na několika místech současně, nemá mohutnost multilokování. Přesto existuje způsob, ve kterém i taková duchovní bytost může opustit ono místo, ve kterém tělesně pobývá, a je přítomna, a navštívit tak místo zcela jiné, tj. může být takto v jakési *kvazimultilokaci*. Ryzí duch není svázaný a uzamčený v tvaru jako materiální věci, ale má schopnost „vyjít ze sebe“ zcela svobodně a navíc, duch „vane, kam chce“. (J 3,8).⁴⁴⁸

4.10 Duchové substance a nebeská hudba

Steinová při svém výkladu používá tematizování teologických pozic. K vysvětlení, které je pro antropologické problémy kardinální (např. otázky síle a vůle) se obrací nejprve na deskripci andělů, tj. čistých duchů. Začíná tím, že deskripuje čisté duchy jakožto konečné osoby. Tito čisté duchové nejsou od věčnosti, ale jsou stvořeni, mají ohraničenou a vymezenou podstatu, přičemž každá podstata je jedinečná a odlišitelná od jiných z hlediska kvalit. Jsou to substance s odpovídajícím bytím a jeho stupněm, liší se mírou *ne-fixovatelnosti*, nalezneme zde „nižší“ a „vyšší“ čisté duchy. Není u nich kontrární protiklad matérie a ducha, ale protiklad potenciality a aktuality (dle Tomáše), přičemž pod matérií uvažujeme tělo v prostoru. Steinová se však zdráhá připustit tezi Tomáše Akvinského a dodává, že i u těchto *čistých duchů* nalézáme matérii, avšak ne matérii, která vyplňuje prostor a kterou lze geometricky určit, ale matérii chápanou jako „duchovní sílu“.

Matérie je totiž pro Steinovou ve formálním smyslu nutná ke konstituci každého stvořeného bytí – což se týká i tzv. *čistých duchů*. Proto za naprosto čistého ducha a čistou formu považuje Steinová pouze a jedině Boha, nikoli konečné duchy.

Všechny konečné substance Steinová vnímá jako kompozita formy a matérie, u duchových substancí se pak duchovní bytí dává v přijímání matérie, která vstupuje do stavby duchovní osoby jako duchovní síla a je jiným naplněním, než-li je tomu u člověka, který má svoji tělesnost. U duchových substancí existují také potence, avšak jejich potence nepředstavují potence ve smyslu, na jaké narazíme u lidské duše, nejsou to nerozvinuté dispozice a jejich existenci nesmíme chápat jako vývojový proces. Potence duchových substancí jsou ve své existenci takové, že čím jsou od své přirozenosti, tím jsou také (plně).

448 Tamtéž, s. 98.

K této nebeské dimenzi, která spadá pod teologické spekulace, by se snad zdálo, že nemá performance co poskytnout. Opak je pravdou. Piotrowski ve své vlastní nauce hovoří o zvláštní performanční technice, kterou praktikuje již několik desítek let. Při procesu této techniky se mu dostává *pro-žití* zážitků, které se velmi podobají mystickým zkušenostem (jak je známe z dějin křesťanské spirituality). Piotrowski říká, že dochází k *pro-žívání* auditorního charakteru, kdy se sníží tlak ve středním uchu, vyjma vnějšího hluku (v poušti je to však mnohem přirozenější), což jej pak nutí naslouchat „jinak“. Jeho vnitřní ucho otevírá hluboké prostory labyrintových vlnovodů pro zprávu doposud nedostupnou pro smysly. Piotrowski tento vyjevující se akustický fenomén vyjadřuje tak, že tvrdí, že poslouchá nebeskou hudbu.⁴⁴⁹

Zde je na místě používat interpretaci výkladu Piotrowského. Ten své prožitky vykládá na bázi filosofické práce Boëthia, speciálně jeho díla *De institue musica*, ve kterém Boëthius kategorizuje hudbu: (i) hudba, která je smyslům nepřístupná, tj. *musica mundana*, kosmická hudba sfér, (ii) hudba lidské duše, tj. *musica humana*, (iii) hudba dostupná smyslům, tj. *musica instrumentalis*. Zahrnutí této nauky, říká Piotrowski, se objevovalo ve výuce kvadrivia. Scholastická teologie pak hudbu nebeských sfér spojovala s anděly, resp. separovanými substancemi, kterou však nelze slyšet, protože skutečná harmonie (z řeckého *ha / heis – one; monos – only*) je duchovní zkušenost: to znamená, že hudba nebes není dostupná jako hluk, ale jako ticho, poznamenává Piotrowski. Podle něj tak v hudbě není to nejpodstatnější samotný zvuk anebo zvuky, ale to, co je mezi těmito zvuky. Hudba nebeských chórů se nám tak dává jen tehdy, pokud dokážeme zaujmout nesobecký postoj, je to dle něj zvláštní druh disciplíny. Michał Heller řekl: Víím, že byli pouze dva lidé, kteří měli dar slyšet hudbu vesmíru: Byl to Pythagoras, kterého považovali za jejího objevitele, a sv. František z Assisi, zakončuje Piotrowski svoji úvahu o separovaných substancích.⁴⁵⁰

4.11 Unitiva duše a těla. Nauka Piotrowského

V lidské duši a v čistém duchu nemajícím tělo, nacházíme (v obém) personální strukturu a taktéž duchovní bytí. Lidská duše se však přeci jen diferencuje od čistých duchů. Tato diference je dána tím, že lidská duše je „středem bytí“, kteréžto představuje „personální

449 Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Zródeł), 2018, 24.

450 Tamtéž, s. 26–27. Piotrowski se pak věnuje analogiím ze Starého zákona (trumpety Jericha a sloup vzduchu, který vedl Izraelity pouští.).

jádro“ duchovně-tělesné (lidské) přirozenosti, tak v této souvislosti hovoříme o jednotě duše a těla. I když smrt a separaci duše od těla chápáme jako reálnou možnost a nevyhnutelnost,⁴⁵¹ právě spojení duše s tělem je zde podstatným rysem (přirozenosti) člověka. Samotnou separaci duše od těla však můžeme dobře pochopit až tehdy, když pochopíme jejich vzájemné spojení. O tom, co je „to“ duše jsme se alespoň v menších náznacích dověděli spolu se Steinovou z vnitřní zkušenosti,⁴⁵² duše je naším nitrem (Steinová toto nitro vidí v nejvlastnějším slova smyslu), může být naplněna radostí, ale i pobouřena, může se otevírat jiným duším v lásce anebo se jim uzavírat, navíc duše dokáže hodnoty ne pouze intelektuálně uchopit (krásu, dobro atp.), ale také také je přijímat do sebe a žít z nich, tehdy se stává hlubokou. Je zajímavé, že právě o uchopení krásy hovoří také performer a myslitel Piotrowski.⁴⁵³

Duše je dle Steinové všechno to, co jsme definovali v předchozí úvaze, tj. *spiritus, intellectus i mens* – to vše je „něčím“ v duši, v čem se rozvíjí bytí duše. Řekli jsme také, že duše se liší od čistých duchů tak, že ona sama od počátku své existence není aktuální tím vším, čím je od přirozenosti, ale podléhá časoprostorovým danostem a právě v sukcesivitě rozvíjí sebe sama stále více k aktuálnosti. Vždy je z ní však aktuální pouze „něco“, nikdy však ne „všechno“. S duší se sice pojí cosi *temného*, Steinová říká, že je to přímo „svázanost a rigidita“, tj. zakořeněnost duše v tělesném organismu (resp. v látce), i přes tuto *temnotu* se však sama duše zakouší jako „to“, co je transcendentní momentální aktualitě a pozemské existenci, ale i tomu, co se během této (pozemské) existence aktualitou stalo.⁴⁵⁴

4.11.1 Perichoreze duše a těla. Pohled performerův

Steinová zdůrazňuje, že duše patří do duchovního světa, *ergo* duše má duchovní bytí. Znovu se vrací k „bydlení duše“. Duše „nebydlí“ v těle jako v domě, tělo pro ni nemá charakter měti ošacení, nelze si jej vysvléci a zase obléci. Podobně, když řečtí filosofové hovořili o těle, jako o „hrobu duše“, akcentovali tím pouze bolestný a silný vztah a neuznání jednoty přirozenosti.⁴⁵⁵

451 K separaci duše od těla viz Peroutka, David. *Tomistická filosofická antropologie*. Praha: Krystal OP, 2012, s. 129–143.

452 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s.101.

453 Viz Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Źródła), 2018.

454 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 102.

455 Slovo *sema* znamená však ne pouze hrob, ale také rydlo, nástroje atp. To celý výklad platónské nauky značně komplikuje a znesnadňuje.

Dle Steinové lidská duše zcela a úplně proniká tělo, jde o pronikání organizované matérie. Stejně tak i Piotrowski říká, že jeho performativní praxe je sice o prožívání těla, které je pro něj nástrojem prožívání krásy (metafyzické) a současně je ukryta právě v těle, ale současně cesta k tomuto vrcholnému prožitku nevede skrze smysly. Jde tedy o důležitost lidského těla, ale nikoli o to, že by Piotrowski setrval na úrovni tělesnosti. Tělo tak vidí jako podmínku činnosti mnohých aktů, zejména intelektu.⁴⁵⁶ Piotrowski se tak v zásadě shoduje s koncepcí transcendentální relace duše k tělu, jak ji známe od Tomáše Akvinského.⁴⁵⁷

Zde vysvítá kruciólní bod nauky o člověku, Steinová totiž dodává, že toto pronikání, tato perichoreze, je zcela zásadní. Neznamená totiž jen toliko, že se matérie stává tělem (a lidským tělem), které je proniknuto a prodchnuto duchem, ale též sám duch se takto stává materializovaným a vlastně i organizovaným duchem!⁴⁵⁸

4.11.2 Pojednání o síle⁴⁵⁹

Pojem „síla“ je frekventovaně užíván ve spoustě věd. Steinová se pokusí o jeho specifickou explikaci.⁴⁶⁰ Steinovou zajímá především duchovní síla andělů a lidí. Své úvahy začíná u andělů (což jsme již zaznamenali), jakožto separovaných substancí, kterým přisoudila jakousi *kvazimatérii*, spirituální látku, kterou ona sama nazvala právě „duchovní silou“ (v zásadě šlo zjevně o hierarchickou míru aktualitu v tom kterém daném *čistém duchu*). Ryzí (čistí) duchové jsou hierarchicky členěni na „vyšší“ a „nižší“ duchy, jde tedy o porovnatelné stupně intenzity, neboť jeden duch *vidí* více jasněji a také více obsáhne, druhý naopak méně, tato danost je dána konstitucí takového (čistého) ducha a je „zapsána“ v jeho přirozenosti. A toto Steinová uvádí do kontextu se svým pojmem „duchovní síly“. U separovaných substancí se však nejedná o „svázanost“ této síly takovým způsobem jako, kdybychom hovořili o potencialitě (o té zde snad hovořit pouze implicitně a nepřímou), každá separovaná substance je již přeci aktuálně tím vším, čím může ze své (dle své) přirozenosti být.

U člověka má duchovní život taktéž různou intenzitu, je zde však (již několikrát

456 Srv. Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Žródeł), 2018, s. 18.

457 Peroutka, David. *Tomistická filosofická antropologie*. Praha: Krystal OP, 2012, s. 136–140.

458 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 104.

459 Steinová Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 126. Steinová se věnuje tomu, jak se síla spotřebovává.

460 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 104.

naznačená) diference vůči *čistým duchům* (separovaným substancím), jeden člověk se může věnovat velké duchovní činnosti, druhý nikdy anebo nedosáhne takového stupně soustředění. Člověk je v tomto smyslu velmi kolísavý ve svém duchovním bytí. Jeden může být ze své přirozenosti daleko lépe disponován k duchovním výkonům, má tzv. *více duchovní síly* než ten druhý, ale ani ten, který má více duchovní síly nedokáže trvale udržet nejvyšší stupeň intenzity. Duchovní síla takového člověka je tzv. „svázanou potencií“, která se může aktualizovat za specifických podmínek a postupně, člověk není schopen aktualizovat všechnu svoji sílu najednou, i kdyby jí ze své přirozenosti disponoval sebevíc. Zde vyvstává jakási zdrženlivost, Steinová říká, že člověk to sice učinit nemůže, tj. aktualizovat veškerou svoji svázanou potencialitu v aktualitu duchovní síly, ale přesto je možné myslet, že by to člověk dokázal, avšak, pokud by to učinil, musel by rovněž zemřít, pokud by mu na pomoc nepřišly síly existující mimo jeho vlastní přirozenost.

Člověk má tak jakýsi *rezervoár* své přirozené síly, Steinová jej nazývá „kvantum“, se kterým člověk „hospodaří“ a může jej ale i doplňovat (ne pouze čerpat). Zatímco u člověka se tato síla vyčerpává aktualizací, tak u separovaných substancí zůstává tato síla konstantní a pouze supranaturálním zásahem může být navýšena. Jak je to možné, ptá se Steinová?⁴⁶¹

4.11.3 Darování sebe jako výsostně duchovní bytí v performanci

Darování a dar zde můžeme nahlédnout v propojenosti s dílem Tomáše Rullera. Ten při popisování performance art mnohdy raději používá, jak jsme již v práci viděli, označení **UMĚNÍ PREZENTACE**, přičemž se nejedná jen o schopnost prezentovat své myšlenky druhým, či uskutečnit firemní prezentaci. Prezentaci Ruller chápe v silném významu slova *presentation*, ze kterého derivuje právě *present*, označení přítomnosti (*the present*), ale také daru. **Umění prezentace pak spočívá v posibilitě daru okamžiku, kdy jsou obdarovající a obdarovaný v zájemné inter-akci, prostor inter-subjektivit se zde uskutečňuje jako událost eticko-estetická.**⁴⁶²

Boží Duch vychází sám ze sebe, bytostně emanuje, přesto se zcela zachovává. Z toho Steinová odvozuje, že vycházení mimo sebe patří zcela bytostně k duchovnímu

⁴⁶¹ Tamtéž, s. 105.

⁴⁶² Tímto způsobem Tomáš Ruller popisuje tematiku *daru* např. na konferenci o performance v Brně, *Performance/performativita*, 27. září 2019, Dům umění města Brna, Centrum pro výzkum performativity Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

bytí a je to neodmyslitelná vlastnost konečných duchů. „Dát se“ však nutně neimplikuje zachovat sebe, ale pouze „schopnost“ zachovat sebe. „*Zachování sebe je sebeudržováním v dávání se, a proto je nad sebou vládnoucím dáváním se.*“⁴⁶³ Tento vztah řečeného darování a zachování sebe je typický pro vztah andělů a také vztah lidí, kteří se svobodně otevírají vzájemně jeden tomu druhému, avšak bez toho, aniž by se zcela rozdali.

Jestli při dávání (se), ve kterém někdo opustí sám sebe a rozdává se (zcela), ztratí sám sebe, závisí na tom, komu se vydáme. „***Kdo oddá sebe Bohu, toho Bůh přijme a zachová a těž v něm nalezne sebe (nalezne více, než dal).***“⁴⁶⁴ Takovým způsobem je dle Steinové nutné chápat tzv. *visio beatifica* andělů a svatých. Právě toto darování žádá Bůh od člověka. Steinová dodává, že „*kdo by si chtěl život zachránit, ztratí jej, ale kdo ztratí svůj život pro mě, nalezne jej*“ (Mt 16,25).⁴⁶⁵ K podstatě ducha tak patří i nepatří to, že se nemůže zcela spotřebovat. Může však kazit duchovní bytí, ničit jej, avšak nemůže jej zničit zcela. Tento způsob bytí (*temný a ničivý*) je vlastní démonům a zatraceným. Kdežto ono „přirozené bytí ducha“ je právě zmíněné zachovávající se dávání, které ducha nic nestojí, neboť v něm užívá sílu bez toho, aby došlo ke spotřebování. Steinová se zde znovu vrací ke „kvazipotenci“ andělů, když říká, že k podstatě ducha patří zakoušení nárůstu svého bytí, tzn. duchovní růst v přijímání do sebe. Naopak duch, který se postaví proti svému přirozenému (bytnostnému) směřování, jakýmsi způsobem doslovně „zháší sám sebe“, transformuje se do temnoty a stává se bytím temným a uzamčeným,⁴⁶⁶ je nemožné, aby do něj něco vstoupilo.⁴⁶⁷

Darování může tak souviset i sebezničením anebo ničením druhých. Existují lidé, kteří zničí sebe sama pro užitek jiných anebo takoví, kteří parazitují a žijí na úkor druhých. Tomuto sebezničení je potřeba se vyvarovat. Darování totiž musí odpovídat přijetí, které tvoří druh zachování. Steinová říká, že zachování *ve jménu Božím a pro Boha* je jaksi analogické samotnému Bohu. A je tedy nejlepším způsobem, druhem zachování darování sebe sama v přijetí. Piotrowski zdůrazňuje, že člověk umožňuje vstup neviditelné realitě, tj. milosti a lásce, díky tomu, že Tajemství, které se odhaluje

463 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017, s. 106.

464 Tamtéž, s. 106.

465 Tamtéž, s. 106.

466 Tamtéž, s. 106.

467 Tamtéž, s. 107.

na Kříži, se stalo Tělem. Tím se, dle něj, i lidské tělo stává schopným přijímat Ducha (dech), tj. požehnání. Lidské tělo je chrámem Ducha Svatého.⁴⁶⁸ Chtěli bychom-li interpretovat Piotrowského ještě dále, v intenci teologie, můžeme říci, že díky darování se Krista, je člověk schopen přijmout Boží lásku.

Hovořili jsme o „kvazipotenci“ separovaných substancí. Něco podobného se vykystuje i u člověka, pokud se člověk nachází v tzv. *stavu bytí na cestě*, které chápeme jakožto pozemský život (*statu vitae*). Člověk se v *bytí na cestě* může dát v různé možnosti této síly, dle Steinové je to převážně: *zachování, zvýšení, mrhání a spotřebování*. Samotné duchovní bytí indikuje nejvyšší výkon (a znamená nejvyšší výkon), tento výkon obsahuje různorodé stupně námahy (výkon zde můžeme pochopit jako performance). Každá lidská duše má svoji vlastní přirozenou sílu, která je svázána s konstitucí celku duševně-tělesné jednoty. Steinová definuje, že když se mluví o tělesné síle, není to jen něco mechanického, ale je to především něco organického, co se vyjevuje v růstu, ve schopnosti práce, utrpení a výkonu. Současně duchovní síla nestojí nezávisle mimo od tělesné síly (a naopak). Fenomenálně to lze zakoušet při tělesném vyčerpání, které přichází jako efekt tělesné námahy, kdy duchovní aktivity umlkají anebo je možné jejich operace provádět jen za vskutku nejvyššího možného úsilí. Stejně tak i vypjetí, které zakoušíme při intenzivní duchovní práci nutně vede k tělesné únavě. To vše indikuje existence jednotného *rezervoáru* síly pro celý lidský organismus, který se spotřebovává a opětovně aktualizuje.

Dále se Steinová pouští do fenomenologického rozboru „čilosti“, jakési odpočatosti a svěžesti, když říká, že tento stav „svěžesti“ je stavem, ve kterém duch i tělo je v touze po aktivitě a do činnosti přecházejí takřkajíc „samy od sebe“, operují velmi lehce a bez pocíťování těžkostí. Když však po určitém čase (v závilosti temporality lidského bytí) „svěžest“ pomalu mizí a ochabuje se, přichází únava, která se rozléhá ve stavu jiné touhy, tehdy totiž duch i tělo touží po odpočínutí. I tak je ale možné být stále v probíhající operaci, pracovat je však možné jen s vypjetím a námahou (nutnost *sebe-překonávání* a namáhání se zde vystupuje do popředí). Tento fenomenální fakt možnosti „překonání se“ a schopnosti práce člověka i tehdy, když je zcela vyčerpán (zde myslíme zejména vyčerpání fyzické, ale možné je to vztáhnout na celé tělesně-duchovní bytí člověka), považuje Steinová za stvrzení toho, že člověk není stroj,

468 Srv. Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Źródła), 2018, s. 40 & s. 46.

který se zastaví ve chvíli, kdy jeho (pohonný) mechanismus selže anebo přestane fungovat (stroj je tedy *de facto* redukovatelný na svůj mechanismus, alespoň se mi zdá, že to takto můžeme vypovědět).

Vůle může posbírat tzv. „poslední síly“ a tyto síly využít na vykonání takových operací, na které už jaksi *reálně* žádné síly nezbývaly. Vůle ale současně není uschopněna generovat sílu, je mohutností, která má v dispozici *existující* sílu, taktéž se může postarat o doplnění *této* síly.⁴⁶⁹ Duchovní a tělesné funkce si ony samotné jsou schopny přidělovat určitý rozměr síly, děje se to dle toho, na kolik síly zbývá v pomyslném *rezervoáru*, „přebývajících“ síla je pak k dispozici pro libovolné operace, na které se vůle zaměří a jejich vykonání je i příslušně „snadné“ anebo „snadnější“, než by bylo, pokud by byl *rezervár* síly vyčerpán. Ale i pokud by byl vyčerpán, je možnost „nadsadit“ své síly a „přemoci se“ k výkonu takové a takové operace, i když se reálně zdá *nemožné* ji provést, právě skrze nedostatek vyžadující adekvátní síly pro takový výkon.

Zdá se mi, že právě toto pojednání je jakýmsi způsobem kritické pro uchopení performativity, kde o výkon nepochybně jde. Kdybych se však zaměřil pouze na posuzování schopnosti „překonání se“, bylo by to příliš jednostranné, filosofické zkoumání vyžaduje spíše holistický přístup a prozkoumání souvislostí, které se k síle váží. Jde o nutnost duše neustále získávat sílu (to je právě ona procesualita), přičemž tuto sílu generuje z nižšího bytí pro vyšší bytí, čímž je diferencován (tento proces) od čistých duchů, jejichž síla je trvalou aktualitou a jejich bytí se vyznačuje stálostí.⁴⁷⁰

Člověk musí neustále zaobstarávat svoji vlastní sílu, ale i k tomuto zaobstarávání je potřeba „jistá“ síla. Toho by si měl být vědom i performer. Člověk je tak chápán jako proces pouze negativním způsobem, nakolik se zaobstarává ve svých výkonech aktů a operací, natolik jej chápeme jako proces, který nikdy nekončí ve finalitě a naprosté aktualitě, je to v člověku právě ona *oscilace* mezi potencialitou a aktualitou, kde potencialita nám vyjevuje možnosti dispozicí a habitualit, z nichž ne každá se stane v aktualitě naplněnou a ani ne každá z těch, které se staly aktualitou a jsou v možnosti být tzv. *in actu*, nemohou všechny být *in actu* trvale, pro člověka není možnost trvání v *aktu(alitě)*. **Nelze tak setrvat v nepřetržité maximalizované performanci.** Z výše řečeného lze však vyvodit, že za jistých podmínek lze odbržet přísun duchovní síly,

469 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 107–108.

470 Tamtéž, s. 109.

kteřá mŕže zavlažit performerův rezervoár a naplnit jej „vrchovatě“. Takové mohou být nejrůznější temporálně dlouhé akce Tomáše Rullera anebo takové akce, které jsou velmi náročné a třeba i nebezpečné.

Aktualitu je potřeba zde vnímat jako referenci na performativní akt. A to tak, jak o něm hovoří Tomáš Ruller (viz kapitola o *aktu*).

Díky emocionálním hnutím se specifickým způsobem rozšiřuje zdroj síly. Radost, která je samotná zdrojem síly, však vyžaduje nejdříve určitý výdej síly, přičemž výsledkem nemusí být zaručený nadbytek (síly). Díky všem personálním hodnotám (jako je dobro, laskavost atp.), ne jen díky síle daného člověka, se stáváme „silnějšími“ (zakoušíme více síly). A radost můžeme zakoušet ne pouze z osobních hodnot, ale také např. z uměleckých děl anebo z krásy přírody, z harmonie (barev, zvuků), zkrátka celá sféra pozitivních hodnot je pro Steinovou zdrojem duševní síly.⁴⁷¹

Život anděla, říká Steinová, jakožto separované substance a *čistého ducha* (v nerigorózním slova smyslu), se vlastně rovná jeho (andělskému) bytí. V jednom *jediném aktu*, jímž tento (andělský) život je, se odehrává zcela neoddělitelně (bez reálné distinkce) *poznání, láska a služba*. Život performerera musí spoléhat na intenci rozkládající se v rozlehlosti relačních bodů a intencionalitě dobra či zla.

Fyzickou sílu definuje Steinová jako potenci, která se aktualizuje v pohybu, neboť je jí dán formou a určuje ji kvalitativně. Svázaná potence není zbavena formy zcela, nemŕže se sice zcela libovolně aktualizovat v pohybu, jaký chce, ale vymezuje pole možností. To, že zmíněný útvar mŕže mít ŕčinek takový a takový, je spojeno s „rolí“ tohoto útvaru v kosmu (je to tedy jakási *kosmologická danost*).

Proto Steinová říká, že pochopení smyslu věcí je rovno pochopení jejich možností, ve kterých mohou působit. V pohybech a aktualizacích síly věcí ryze materiálních nenacházíme žádný personálně-duchovní život, ani personálně-duchovní sílu.⁴⁷²

Současně zde Steinová nenalézá osobní duchovnost, příroda je sice tvořena substancemi, ale takovými, nemajícími duchovní personalitu a vědomí, tyto substance nevědí o sobě a nemohou disponovat mohutností volných aktů, nemohou si určit své bytí a ani své působení, proto se Steinová domnívá, že všechny fenomény v přírodě, pokud

471 Tamtéž, s. 109–110. Taktéž k obnově síly viz Steinová Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019, s. 126.

472 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 115.

jsou ponechány bez vnějšího zásahu, podléhají determinaci a nevyhnutelnosti.

Oproti tomu svět svobodných duchů je jiný, neboť duchovní osoba koná zcela svobodně, k její *personálně-duchovní* povaze náleží to, že je zde to, co je vědomé, zaměřené na cíl a taktéž (jak jsme řekli) svobodné. V základu je zde určeno, co patří a nepatří do sféry (světa) duchovního bytí *jako duchovního bytí*, poté je také určeno, že cílem poznání duchovní osoby je pravda, vůle se zaměřuje k dobru (anebo k něčemu, co se jako dobro jeví) a cesta k tomuto „cíli“ je libovolná. Kdo chce duchem uchopit jsoucno takové, jaké (toto jsoucno) je a uskutečnit dobro, ten je povinován konat jistým (*určitým*) způsobem. Poznání pravdy a směřování k dobru je intencionalitou k zákonu rozumu, který může duch poznat a svobodně se jím řídit (nutno dodat, že tento zákon rozumu nemá charakter nátlaku). Zákon duchovního bytí a zákon rozumu – je *jedním zákonem* – umožňuje osobním duchům svobodně se rozhodnout pro svůj vlastní způsob činu a konání.⁴⁷³ Dává jim tedy jakýsi „plán“ k performanci.

4.11.4 Unitiva aktů a relací

Unitivu těla a duše zakoušíme *nejbezprostředněji* (nejvíce bezprostředně, zcela) v samé „čilosti“ anebo vyčerpanosti anebo ve smyslových pocitech (např. v pocíťování tělesné bolesti). Toto zakoušení jednoty těla a duše v jejím nejbezprostřednějším *dávání se* zakouším právě „já“ a právě vědomě, neboť tyto „pocity“ patří mně a mohu je lokalizovat v celém svém těle anebo na určitém (*konkrétním*) místě. Jelikož se jedná o vědomé prožívání, jedná se také o *personálně-duchovní* prožívání, které proniká celé (mé) tělo. Stejně tak i duchovní akty (myšlení, činění, chtění) prožívám ne pouze jako racionálně motivované a svobodně učiněné, ale taktéž je prožívám jako aspekty stavu (např. rozhodnutí přijímám s námahou tehdy, když jsem příliš unaven na to, abych rozhodnutí přijal atp.).⁴⁷⁴

4.11.5 Vrchol in actu

Sílu pak (znova) Steinová definuje jako zcela trvalou vlastnost (celého) člověka. Síla nám není dána tak, že bychom ji prožívali (zakoušeli) bezprostředně, ale dává se nám skrze to, „co“ právě bezprostředně prožíváme (životní pocity anebo způsob *realizace* aktů). Prožíváme ji tak v performanci nepřítomně, resp. její přítomnost se tematizuje

473 Tamtéž, s. 115–117.

474 Tamtéž, s. 120.

v její nepřítomnosti. Hlavně právě způsob, jakým realizujeme své akty, nám ukazuje, jak jsou tyto akty realizovány, že jsou závislé na síle, která je k jejich operaci k dispozici – jako performance. V retroakci pak zakoušíme způsob uskutečnění aktů jako ten *nejvyšší výkon*, ve kterém se zračí použití (osobitého) velkého množství dané síly.⁴⁷⁵ Právě tedy jaksi *zpětně*, v pomnutí a ztracení se daného aktu zřime onen vrcholek výkonnosti, jako nutnosti obsažené síly k uschopnění konat (být *in actu*). **Performance se tak vyjevuje jako náš maximalizovaný výkon.** O to obtížnější je uskutečnit performanci, která by byla projevem dobra ve světě. Taková performance by tak vyžadovala nejen naši vůli a pozornost, ale také dostatek fyzické a duchovní síly. V neposlední řadě ale také intenci učinit svým performativním aktem dobro, či se pro dobro rozhodnout v dané situaci. A domnívám se, že toto variování dobra předpokládá na straně performerů také mravní habitus, resp. jeho snadnost vykonání, operativní činnost aktu vycházející z určité dispozice.

4.11.6 Potence

Potence jsou velmi důležitým tématem (ne jen scholastické filosofie), ale měly by být pojednány i v soudobých filosofických tématech, neméně také v diskuzi o performanci a performativitě, neboť právě potence v základu chápeme jako *možnosti* pro výkon, tj. možnosti pro *performance*. V latinském jazyce nalézáme mnohé termíny: *vires*, *virtutes*, *facultates*. V překlady němčiny pak Steinová zmiňuje: *dispozice*, *síly*, *moc*, *schopnosti*. Zdá se jí, že vždy se hovoří o potenci, pokaždé však nahlížené z jiné strany. Např. dispozice je podle ní to, co je člověku vrozené (plurál označuje rozmanitost). Moc (podobně jako schopnost) dle Steinová slouží k označení „moci něco učinit“ (ale i v trpnosti, „moci něco trpět“, *přijmout*). Potence se vždy prezentovaly v korelaci s akty a Steinová tak tvrdí, že jaká je rozmanitost potenci, taková je také rozmanitost aktů – stejně tak je i rozmanitost objektů, ke kterým jsou akty směřovány. Síla pak neznamená *jen* potenci, která zaobstarává obsah aktu (v obsahu aktu se nachází zaměření na objekt), ale vůbec, síla umožňuje akt jako „výkon“, síla umožňuje vykonání aktu (performance).⁴⁷⁶

475 Tamtéž, s. 120. Důležitý je také fakt, že i když jsme tělesně unaveni, jsme ještě schopni duchovní činnosti, naopak při duchovní (resp. duševní) únavě nemůžeme být sice činní duchovně, ale můžeme být činní tělesně. A taktéž, poznamenává Steinová, existuje úvava svázaná s jistými tělesnými činnostmi, jež současně nevylučuje konání jiných tělesných činností, po dlouhém putování mě bolí nohy, ale mohu stále pracovat pomocí rukou (s. 121).

476 Tamtéž, s. 121 (srv).

To, co je z počátku velmi vyčerpávající, se nakonec „proměňuje“ do spontánního výkonu a únava se vytrácí. Vůle čerpá tolik síly, kolik síly je potřeba pro daný výkon (*operativní činnost aktu*). Vůle tak směřuje „proud“ síly. Vůli je také možné zaměřovat pouze jistým konkrétním směrem, tzn., že pokud se věnuji studiu jazyka, nemohu se současně věnovat matematice. A pokud se síla zaměřuje opakovaně stejným způsobem, dostává se jí trvalé formy. S tím také souvisí, že tehdy jednotlivé operace výkonů přestávají vyžadovat osobitou intervenci (zásah) vůle, dochází tak k výraznému (*ušetření* síly, avšak ona nutná intervence (zásah) vůle zde bude mít opětovně své místo, když se náhle vynoří únava v důsledku temporálně dlouhého trvání výkonu.

Pro Steinovou je tedy poměrně jasné, že vůle se zde ukazuje jako *vládnoucí* ve sféře tělesně-duševního organismu (ale i duchovní). Mohu se libovolně rozhodnout, kam svoji vůli zacílím a jak a zda budu habituálně format kterou potenci. Proto veskrze celý rozvoj člověka spočívá v plánu (způsobu), jak vůle naloží se silou, kterou má k dispozici. Toto nakládání se silou by mělo brát do úvahy přirozenost a vidět reálně své dispozice, včetně míry své vlastní síly. Pokud si stanovím úkoly, které překračují míru mé síly, selžu, neboť takové úkoly nejsem schopen vyřešit bez vnějšího zásahu (*performance jako okamžitý zásah*). Taktéž nejvyšší možné úsilí a vypjetí všech sil, které zainvestuji do řešení a zvládnutí takového úkolu, povede nakonec k poruše v organismu samém. Stejným „mrháním“ sil je řešení takových úkolů, pro jaké evidentně nemám přirozené dispozice, měl bych se naopak orientovat na takové dispozice, které jsou adekvátní směru, kterým mě síla zcela přirozeně *táhne a žene*. Taková tendence je podle Steinová skryta již v samotných potencích a není potřeba žádné obrovské a intenzivní vypjetí vůle k zaměření síly daným směrem, naopak, samotná formace habitu probíhá velmi snadně a lehce.⁴⁷⁷ Zde se právě ukazuje onen důraz na mravní habitus, resp. zde se zračí popis této podmínky.

4.12 Subtilita nitra

Nakonec můžeme, spolu se Steinovou i Rullerem, říci, že podstata všeho se odehrává v nitru. Z tohoto nitra pak vede dle Rullera cesta k tomu, abychom se spojili na poli

⁴⁷⁷ Tamtéž, s. 123. Taktéž duševní síla představuje cosi specifického oproti tělesné a duchovní síle. Zpravidla za „člověka velké duše“ lze považovat toho, kdo cítí hluboko a jemně (přičemž se zde nemusí ani myslet smyslové pociťování). Duševní sílu pak Steinová připisuje tomu, kdo se dokáže obětovat, či snášet obrovské utrpení anebo i velké štěstí, přičemž zůstává v jakési ataraxii, neotřesený ve svém nitru (s. 125–126).

vztahu k metafyzickému, v performanci má jít o rekonstrukci humanity v intenci smyslu pro realitu.⁴⁷⁸

Steinová říká, že nitro nelze odloučit od celku, který konstituuje tělo v živé lidské tělo. Toto nitro nazývá Steinová německým slovem „Gemüt“, což má značit především emocionální strukturalizaci celého člověka. V němčině je také známé slovo „Seele“, které označuje duši, avšak v pojednání Steinové musíme hovořit o něčem, co lze popsat a uchopit jedinečně jako „duši duše“. Je to „místo“ (samozřejmě ne v lokalizovatelném fyzickém slova smyslu), ve kterém je duše „*sama při sobě, v čem nachází sebe a nachází sebe takovou, jaká je.*“⁴⁷⁹

Duše tak v „Gemüt“ přijímá vše to, co do ní vstupuje zvenčí, „Gemüt“ k tomu také zastává *postoj* (nadšení anebo pobouření anebo jiný postoj v podobě „Gemüt“), následně duše vychází z „Gemüt“ ve volní sféře, zasahuje mimo duši a má tvořit (*samo*) bytí. Je zde také blízká relace mezi „Gemüt“ a rozumem, přičemž hovoříme o *jedné a téže duši*. Ta stejná duše tedy poznává, pomocí vůle vychází ze sebe, v „Gemüt“ je u sebe a vnitřně se konfrontuje se vším, co do ní vstupuje v *přijetí*. Tato duše je žijící ve všech svých duchovních aktech, její duchovní život je současně jejím vnitřním životem.

Když budeme tedy klást duši a ducha proti sobě, nelze to činit vylučujícím způsobem, dovršuje Steinová své pojednání. Duše, pojímaná jako celek, představuje duchovní bytí, ale ona „duše duše“ pak představuje něco duchovního. Duše jako duchovní bytí má svoji osobitost, má také své centrální „místo“, *nitro*, ze kterého vyvěrá, aby se mohla kontaktovat s objekty, a toto nitro je také hlubinou, do které duše ukládá vše, co *venku* získala, ze svého nitra může duše něco také *darovat*. V této duši spatřuje Steinová absolutní centrum lidské existence.⁴⁸⁰

Pohroužení se do našeho nitra je tak vstupním aktem k výsostnému vyjítí disponability duchovního vývoje člověka. Tento vývoj se *roz-prostírá* mezi zkoumáním relací, sebevýchovou a samotným kreativním procesem. Podle Rullera je výchozím bodem otevřená situace v přirozeném světě.⁴⁸¹

478 Archiv Tomáš Rullera. Publikováno v samizdatu *Někde Něco* v roce 1987.

479 Steinová, Edita. *Lidská osoba; Filozofická antropologie*. Bratislava: Európa, 2017, s. 126.

480 Tamtéž, s. 126–127.

481 Archiv Tomáše Rullera. Příp. viz Písaříková, Jana. Diplomová práce. *Black Market: history and present of artistic movement and group of > > performance 1985–2011*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011, s. 20.

4.13 Konkluze našeho systému filosofické antropologie pro performance

Tato unitivní (jediná) foma je vlastně substanciální forma ve vlastním slova smyslu, třebaže, zdůrazňuje Steinová, substance není určena výhradně jen touto substanciální formou.⁴⁸² Steinová říká, že „*individuum je od začátku buď rostlinou, anebo zvířetem, ne nejprve jedním a potom druhým.*“⁴⁸³ Tzn., že dané individuum nemůže být nejdříve rostlinou, pak zvířetem a pak se stane člověkem. Ale je od prvotní chvíle své vlastní existence zkrátka „jen“ člověkem, ale to, co je tzv. *specificky lidské*, se nám vyjevuje postupně v závislosti na stupni vývinu daného individua. Proto Stenová zastává tezi, že duchová duše (intelektivní) má svoji existenci již od prvního momentu lidské existence (počátek lidské existence je roven počátku lidské duše), byť ještě tehdy není plně rozvinuta do aktuality *personálně-duchovního* života.⁴⁸⁴ Steinová zastává tezi naprostého pronikání organismu duchovou duší (a také *vládnutí* této duchovní duše). A i když mnohé organické a animální procesy probíhají spíše nevědomě, lze do těchto procesů vědomím proniknout a tak je i řídit pomocí své vůle. Toto naprosté (duchovní) pronikání duše je však potřeba myslet pouze tehdy, když se tato duše „nachází“ na nejvyšším *gradu* svého vývinu (dřívější je zajisté působení nižších funkcí).⁴⁸⁵

482 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 128.

483 Tamtéž, s. 129.

484 Tamtéž, s. 129.

485 Tamtéž, s. 129.

ZÁVĚR JEST ODPOVĚDNOST PERFORMEROVA

Člověk je svojí *tělesně-duševně-spirituální* konstitucí pozván k dialogu se světem. Je pozván k tomu, aby svět, který je protkán rozumností a rozumovostí (je tedy inteligibilní), poznával a byl s ním a v něm v neustále *inter-akci*. To od člověka vyžaduje jistou připravenost „postoje“ ve světě, ale také, a hlavně, to vyžaduje zodpovědnost ve smyslu etickém. Cílem je tedy, dle Tomáše Rullera, schopnost zaujímat „postoje“ v neustálém pohybu dění, tedy spíše „přistupovat“ ke světu a procházení jím, setkávat se s jinými bytostmi a jsoucny.⁴⁸⁶ Jednání člověka, které je odpovědí na potřeby světa, nás přivádí k důležitosti otázky performance, která se v soudobém klimatu zdá být odpovědí na ono odvěké svárlivé antagonistické přepólování *teorie-praxe*.

Performance, pokud zachovává etický rozvrh lidské bytosti, vstupuje služebně do světa obydleného nejen rozumovými bytostmi. A jelikož je i svět rozumový, daří se tak inteligibilitu prolínat a svět poznávat. Současně však poznáváme také to, co světu chybí anebo to, co je potřeba udělat pro druhého ve světě. Okamžitá odpověď v *praxis*, která se děje z pramene intuitivního poznání akce přímo pramenící z dobrotivého aspektu performativity, se zdá, že je dobrým úběžníkem pro nazření možného východiska.

Tradiční definice umění diferencuje od praktického rozumu, jehož dokonalostí je rozumnost (*prudentia*). Komparace mravního habitu s tradičním pojetí umění nám ukazuje, že je zcela indiferentní, zda řemeslník byl nevrlý, když vyrobil nádherný předmět. Matematik, který předvádí svůj důkaz, může být třeba opilec, ale na jeho předvedení to nic nemění. Takovéto umění, i z pohledu Tomáše Akvinského, se sice podobná habitům mravním, avšak dobrem, které ono sleduje, není dobro lidské vůle, spíše to je správnost jeho vlastní síly, se kterou operuje – dobro se tak v tomto případě týká pouze vytvářené věci. Vlastní dobro člověka tak může být zatemněno a pošlápano. Umění, jak jej klasicky pojednáváme, neodhaluje předpoklad správnosti našeho chtění (dobra), ale orientuje se na dobro vtištěné do generování objektu. Umělec je tak zodpovědný jen za své umění.⁴⁸⁷

V případě performance zde však vysvítá absence fixovatelnosti na objekt anebo umělecké dílo. V performanci je majorizován sám proces. Tento impakt do klasického

486 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

487 Maritain, Jacques. *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda, 2011, s. 11–12.

pojetí umění akcentuje to, že jde o člověka (performera) a událost odehrávající se v reálném čase na skutečném místě. Než-li o produkci uměleckých objektů, *se tedy jedná o jednání*. Performance bychom měli pochopit tedy spíše, s Jacquesem Maritainem, jako mravní habitus, který uschopňuje člověka v rozvrženosti jeho životních aktů namířit intencionalitu k transcendentální relaci *vůle-dobro*.

To, co bylo odloupeno z díla, pojednaného jakožto objekt, absentováním v performanci, která negovala zaujetí pro metafyzický řád, je potřeba aktualizovat – vidět, že pokud performer není v intenci vztažen k finální příčině, k tomu, *proč*, ale i *jak* vlastně performuje,⁴⁸⁸ tak se odklání od toho, co se vyjevuje jako skutečné *Dobro*. A jak jsme dokázali, tak performer je běžně zaměřen hedonisticky (a egoisticky) k *autotelos* svého těla, své tělesnosti, kterou povýšil na nejzazší motiv (tj. to, co jím hýbe, *movere*) ukořistění světa pod svoji nadvládu, realita slouží jemu (je jím performována). Je zde posibilita odklonění se od přirozené inklinace (*inclinatio naturalis*) k dobru. Nikdo však nechce zlo, jakožto objektivní zlo (samo). Zlo se tak může nejvíce přiživit právě v procesualitě performativního aktu (nejčastěji pod rouškou dobra). Jelikož je člověk nadán potencialitou volby, v performativní aktech, v maximalizovaném modu ryzí přítomnosti (skutečné skutečnosti) se odehrává zápas – ve kterém má ke slovu přijít ona rullerovská **jistota zásahu v pravý čas a na pravém místě uskutečnit skutečnost vsutku skutkem**. Máme se rozhodnout, co učiníme. Láska, jako absolutní hodnota, však riskuje i to, že nebude zvolena, jinak by nebyla láskou. Takový performativní akt, jako událost, tak vyčkává na náš osobní akt, který promění danou performanci s láskou, ke které se svobodně rozhodneme.

Zdá se, že Steinová za tento osobní akt (performance) poznání, ve kterém dekódujeme hlubiny duše, považuje vsutku pohled (*svaté*) skutečné lásky.⁴⁸⁹

Cíle si žádají všechna jsoucna, z nichž některá k němu směřují, aniž by jimi byl poznán. Bytosti, které jsou schopny poznávat, směřují zpravidla k dobru, které je poznáno. Celý kosmos je pohybován silou lásky, která se ukazuje v triadickém rozvrstvení: (i) *naturální*, (ii) *sensitivní* a (iii) *intelektivní*.⁴⁹⁰

Vše v kosmu je dáno v inklinaci skrze člověka k Bohu, neboť vše v posledku miluje Boha. Parafrázujme tak Peroutku a řekněme, že je na každém z nás, zda každý

488 Z diskuze s Tomášem Rullerem.

489 Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017, s. 17.

490 Peroutka, David. *Tomistická filozofická antropologie*. Praha: Krystal OP, 2012, s. 183.

(resp. já) bude performovat tak, že skrze něj bude kosmické směřování dáno k nalezení cíle.⁴⁹¹

491 Srv. tamtéž, s. 186.

PRAMENY A ZDROJE

Akvinský, Tomáš. *Otázky o duši*. Z latiny přeložil Tomáš Machula. Praha: Krystal OP, 2009.

Tomáš Akvinský. *Summa theologiae*.

Aristoteles. *O duši*. Rezek, Praha 1995.

Augustinus, Aurelius. *Vyznání*. Praha: Kalich, 1990.

Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofía, 2000.

Blecha, Ivan. *Husserl*. Olomouc: VOTOBIA, 1996.

Bobková, Dominika. Bakalářská práce. *Ruller, Stratil, Váša, Kokolia / Brněnský okruh akčních umělců*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018.

Butler, Judith. *Trampoty s rodem: feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Záujmové združenie žien Aspekt, 2014.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. New York/Oxon: Routledge, 2018.

Conroy, Colette. *Divadlo a tělesnost'*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017.

Čiháková-Noshiro, Vlasta. *Performance Art / Umění akce*. Praha: Mánes, červen–srpen 1991, s. 26–27. Později distribuováno také skrze Žilina: Povážská galéria umenia, srpen–září 1991.

Čiháková-Noshiro, Vlasta. *Výtvarné umění: the magazine for contemporary art*, 4/91.

Dachovský, Pavel. *Svatý Filip Neri*. Praha: Řád, 2011.

Dudley Donald. *A History of Cynicism*. London: Reprografisher Nachdruck der Ausg. 1937.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.

Fischer-Lichte, Erika & Roselt, Jens. Přiražlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: Roubal, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005.

Fuchs, Jiří & Tejklová, Marie. *Vyšší humanita, nebo totalita?* Praha: Academia Bohemica, 2017.

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

Glanc, Tomáš. Performance a balagan – hledání kulturního paradigmatu. In: Hrabáková, Marta (ed.). *Sborník k 80. narozeninám Světlý Mathausarové*. Praha: Praha, 2004.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011.

Hadot, Pierre (přeložil Filip Karfík). *Plotinos čili prostota pohledu*. Praha: OIKÚMENÉ, 1993.

Havlík, Vladimír. Několik poznámek namísto úvodu. In: Havlík, Vladimír (ed.). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015.

Heathfield, Adrian. Then Again. In: Jones, Amelia & Heathfield, Adrian (eds.). *Perform Repeat Record (Live Art in History)*. Chicago: Intellect, The University of Chicago

Press, 2012. Z anglického jazyka přeložil Vladimír Havlík.

Heinzmann, Richard. *Středověká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2000,

Hejdánek, Ladislav. Dílo jako událost. In: *Hudební rozhledy* 23, 1970, č. 10—11.

Hejdánek, Ladislav. Dílo jako událost. *O umění*. Praha: OIKOYMENH, 2014.

Hejkalová, Neli. Diplomová práce. *Metafora a metonymie v performance*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

Henry, Michel. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 2000.

Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007/8.

Hořínek, Zdeněk. *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna, 2004.

Husserl, Edmund. *Ideje (Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I.)*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

Husserl, Edmund. *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.

Chromeček, Richard. Diplomová práce. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010.

Ivanov, Sergej Arkad'jevič. *Blázni pro Krista. Kulturní dějiny jurodství*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015.

Jovicevic, Aleksandra & Vujanovic, Ana. *Úvod do performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012.

Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: Akademie múzických umění, 2019.

Kubart, Tomáš. A co když je to performance? In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity.

Kubina, Lukáš & Musilová, Martina. Svět je symbolická interakce: symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí. In: *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře, č. 1, 2018*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity.

Kubínová, Marie. Performativita a další otázky řečového jednání. Na pomezí pragmatiky a sémantiky. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010.

Kučera, Zdeněk. *Trojiční teologie: základ teologie ve zjevení*. Brno: L. Marek, 2001.

Kwiecien, Tomasz. *Chvála těla: Tělesný rozměr liturgie*. Praha: Krystal OP, 2017.

Laertius, Diogenes. *Lives of Eminent Philosophers*. New York: Putnam's, 1925.

Laertius Diogenes. *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Praha: Československá akademie věd, 1964.

Le Goff, Jacques. *Intelektuálové ve středověku*. Praha: Karolinum, 1999.

Maritain, Jacques. *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda, 2011.

Matonoha, Jan. Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010.

- McEvelley, Thomas. *The Triumph of Anti-art*. New York: McPherson Publishers, 2005.
- Melo, Eva Da Silva & Helia De Felice, Jennifer. Workshop jako forma výuky uměleckých oborů. In: Havlík, Vladimír (ed.). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015.
- Merenus, Aleš. Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010.
- Miko, Miloš. Diplomová práce. *Tomáš Ruller – tvorba po roce 2000: Je-li dáno - Být v obraze / Presentace & Re-presentace*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.
- Morganová, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009.
- Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 1*. Praha: IDEA SERVIS, 2009.
- Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 4*. Praha: IDEA SERVIS, 2002.
- Murawska, Monika. Umenie ako intersubjektivita: Hudba, maľba a body art u Michela Henryho. In: *Michel Henry: Život ako prelínanie subjektivity a intersubjektivity*. Bratislava: Filozofický ústav ve spolupráci s OZ Schola Philosophica, 2009.
- Orthová, Sabína. Bakalářská práce. *Umenie akcie od roku 2010 v ČR*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020.
- Patočka, Jan. *Jean-Paul Sartre návštěvou ve Filosofickém ústavě ČSAV*. In: *Filosofický časopis*, 12, 1964, č. 2.
- Patočka, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh, 1995.

Patočka, Jan. *Věčnost a dějinnost*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

Peroutka, David. *Tomistická filosofická antropologie*. Praha: Krystal OP, 2012.

Petříček, Miroslav. *Krajina a chůze*. In: Zemánek, Jiří (ed.). *Od země přes kopec do nebe...* Litoměřice: Arbor vitae/Severočeská galerie výtvarného umění/Galerie Klatovy/Klenová, 2005.

Pieper, Josef. *Tomáš Akvinský*. Praha: Vyšehrad, 1997.

Piotrowski, Zygmunt & Kurzydło, Dariusz. *Dyscyplina sublimacji duchowej*. Varšava: HERITAGE & Fine Art (u Źródła), 2018.

Písaříková, Jana. Disertační práce. *Archivy a dokumentace performance art: hledání cesty mezi historií a mýtem*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2016.

Písaříková, Jana. Diplomová práce. *Black Market: history and present of artistic movement and group of > > performance 1985–2011*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011.

Platón. *Symposion*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

Plotínos. *O klidu*. Praha: Rezek, 1997.

Plotínos. *The six Enneads*.

Polášková, Marie. Disertační práce. *Nesmrtelnost intimacy ? Soukromý vs. veřejný prostor v kontextu umění akce*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2009.

Pospíšil, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*. Praha: Krystal OP, 2017.

Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010.

Riesman, Paul. The Eskimo Discovery of Man's Place in the Universe. In: Kepes, Gyorgy. *Sign, Image, Symbol*. New York: G. Braziller, 1966.

Rosengren, Mats. *Cave Art, Perception and Knowledge*. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

Ruller, Tomáš. Intuice: její etymologické a ontologické předpoklady. In: Helia de Felice, Jennifer (ed). *Intuice*. Brno: Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického, 2018.

Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan & Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2003.

Ruller, Tomáš. Prezentace / Situace akce. In: Schmelzová, Radoslava (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, 2010.

Ruller, Tomáš. Umění být v obraze. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015.

Sayre, Farrand. *Diogenes of Synope: Study of Greek Cynicism*. Baltimore: J. H. Furst, 1938.

Schaeffler, Richard. *Filosofie náboženství*. Praha: Academia, 2003.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York/Oxon: Routledge, 2002.

Sládek, Ondřej. Performance a performativita v kontextech. In: Sládek, Ondřej (ed.). *Performance / performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu, v. v. i., 2010.

Smetana, Vojtěch. Bakalářská práce. *Vliv fenomenologie na současnou divadelní vědu a studia performance*. Ústí nad Labem: Filosofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2016.

Stachová, Jiřina & Nosek, Jiří (eds). *Intuice ve vědě a filosofii*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

Stark, Stanislav. *Filozofie člověka v historickém kontextu*. Plzeň: Filosofická fakulta Západočeské univerzity, 2008.

Steinová, Edita. *Hrad duše*. Bratislava: Európa, 2019.

Steinová, Edita. *Ludská osoba; Filozofická antropológia*. Bratislava: Európa, 2017.

Steinová, Edita. *Teologická antropológia*. Bratislava: Európa, 2018.

Strobachová, Ingrid. *Hra, sen, báseň. Tělo, mocné i nemocné*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2014.

Tomášek, Zbyněk. Diplomová práce. *Tomáš Ruller – tvorba 90. let: Monitoring - Displej / Intermediální performance & Nové technologie*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.

Vatulíková, Andrea. Je maska póza?: performance jako niterná poezie, divadlo jako patetická próza. In: Havlík, Vladimír (ed). *Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově*. Olomouc: Katedra výtvarné výchovy

Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, 2015.

Zavadil, Karel. *Tomáš Ruller*. Rozhovor. In: *Art & antiques*, 2006 (duben).

Zelená, Nina. Diplomová práce. *TOMÁŠ RULLER – tvorba 80. roků: Multimédia - Performance / Video – dokumentácia*. Diplomová práce. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016.

Internetové zdroje

Beuys, Kojot. *I like America and America likes* (1974). <https://youtu.be/xZH8yGVA7iY>.

Carlson, Marvin. *Performance: kritický úvod*.

Studijní kritický výklad a překlad (se studenty Filosofické fakulty Masarykovy univerzity), laskavě poskytnuto prof. Tomášem Rullerem z jeho výuky.

https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/IMN13/um/pracovni_PREKLAD_CARLSON_CRITCAL_INTRO_nekomplet.pdf.

Čiháková-Noshiro, Vlasta. *Performance Art / Umění akce*. Praha: Mánes, červen–srpen 1991. (Později distribuováno také skrze Žilina: Povážská galéria umenia, srpen–září 1991). Dostupné díky Miloši Šejnovi.

https://issuu.com/nvbes/docs/1991_vlasta__ih__kov__noshiro_per.

Filosofie v experimentu.

<http://web.flu.cas.cz/filosofievexperimentu/mysleni-a-vyraz-experimentalni-zkoumani-struktury-zkusenosti-dialogicke-jednani-jako-filosoficka-inspirace/>

Gabalová, Zdeňka. *Poznámky k jedné performanci*.

http://etcetera-auctions.com/portfolio_page/25-tomas-ruller-1957-8-8-88-1988/

<https://www.artplus.cz/uploads/docs/pdf/926.pdf>

Hejdánek, Ladislav. Dílo jako událost. In: *Hudební rozhledy* 23, 1970, č. 10—11 & Hejdánek, Ladislav. Dílo jako událost. *O umění*. Praha: OIKOYMENH, 2014. Článek *Dílo jako událost*, který je obsažen ve výše uvedených publikacích, dostupný z archivu Ladislava Hejdánka. <https://www.hejdanek.eu/Archive/Detail/64>.

Hill, Chris. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*. <https://hill.fcca.cz/Pages/ruller.htm#Czech>.

Ličková, Nina. *Tomáš Ruller: Skutečné skutky*. EARCH, 2. 4. 2015. <http://www.earch.cz/cs/revue/tomas-ruller-skutecne-skutky>

Ličková, Nina. *Tomáš Ruller: svět pod brýlemi a kloboukem*. Earch, 23. březen 2015. <http://www.earch.cz/cs/revue/tomas-ruller-svet-pod-brylemi-kloboukem>.

Media Archive Presents. <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz>.

Ruller, Tomáš. *Pedagogická koncepce*, 1995. http://performance.ffa.vutbr.cz/pedagogicka_koncepce/

Ruller, Tomáš. Videodokumentace performance 8. 8. 88. <http://media-archiv.ffa.vutbr.cz/artwork.php?id=287>.

Tomáš Ruller, umělec nových médií: Časoprostorové sochařství, Před půlnocí, ČT24. <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10095690193-pred-pulnoci/311281381940085/titulky>

Archiv Tomáše Rullera

Carlson, Marvin. *Performance: kritický úvod*, nedatováno.

Gabalová, Zdeňka. *Poznámky k jedné performanci*, nedatováno.

Hill, Chris. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*, nedatováno.

Jeřábková, Edith. *Dosud nepublikovaný rozhovor Edith Jeřábkové s Tomášem Rullerem*, nedatováno.

Loučanská, Alena. *Rozhovor s Tomášem Rullerem*, 1984.

Neubauer, Zdeněk. *Estetika komplexity*. Text byl napsán pro Tomáše Rullera 26. ledna 2006.

Neubauer, Zdeněk. *Transmutace – obrácení pohybu padání*, 2007.

Petříček, Miroslav. *Z textů k výstavě PERFORM-MADE Tomáše Rullera*, nedatováno.

Písaříková, Jana. *Z ankety k výstavě Bylo nebylo*. Bylo-nebylo, Open Gallery Bratislava, SK; Alotrium, Galerie TIC, Brno, 2013.

Ruller, Tomáš. *Někde Něco*, 1987 (samizdat).

Ruller, Tomáš. *Pedagogická koncepce*, 1995.

Ruller, Tomáš. Příspěvek symposiu *Versus Interpretace*, NOD Praha, 17. července 2014.

Konference

Mezi vizuální performance a divadlem, Akademie výtvarných umění v Praze, 20. 11. 2019, konference Vědeckovýzkumného pracoviště AVU.

Performance/performativita, 27. září 2019, Dům umění města Brna, Centrum pro výzkum performativity Filosofické fakulty Masarykovy univerzity.

.....

Významné inspirace vzešly také z workshopu *Performativní a filosofická akce*, který

jsem spolu s Richardem Maršákem a Václavem Peltanem uspořádal v ateliéru performance FaVU VUT v Brně pro studenty prof. Tomáše Rullera dne 10. 4. 2019.

Poděkování náleží také za osobní a e-mailovou diskuzi s Tomášem Rullerem.

Abstrakt

Martinek, Filip. *Mezi filosofií a performancí: intertextualita díla Tomáše Rullera*. České Budějovice, 2020. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce: doc. Jakub Sirovátka, Dr. phil.

Klíčová slova: performance, performance art, akční umění, Tomáš Ruller, Edita Steinová, Petr Rezek, fenomenologie, definice.

Tato diplomová práce má za cíl seznámit laskavého čtenáře s problematikou performance. Přístup k performanci v této práci je však povýtce filosofický. Metodologicky se tak nalézáme mezi performancí a filosofií. Čtenář je nejdříve seznámen s narativem konkrétní performance, performativním obratem a performance studies. Je poskytnuta definice performance s aplikací na dějiny, ve kterých se objevují i zcela nové náhledy na to, co můžeme považovat za skutečnou performanci. Navíc jsou i samotné dějiny řešeny skrze filosofii. Velká část práce se zabývá explikací filosofického díla Tomáše Rullera. Závěrečná část práce předkládá čtenáři možnost založení filosofické antropologie v díle Edity Steinové, což představuje protipól soudobého trendu antiesencialismu.

Abstract

Between Philosophy and Performance: the Intertextuality of Tomas Ruller's Work.

Key words: performance, performance art, action art, Tomas Ruller, Edith Stein, Petr Rezek, phenomenology, definition.

This diploma thesis aims to acquaints the kind reader with the issue of performance. However, the approach to performance in this work is rather philosophical. Methodologically, we find ourselves between performance and philosophy. The reader is first acquainted with the narrative of a specific performance, performative turn and performance studies. A definition of performance is provided with an application to history, in which there are also completely new insights into what we can consider a real

performance. Moreover, history itself is addressed through philosophy. A large part of the work deals with the explanation of the philosophical work of Tomas Ruller. The final part of the thesis introduces the reader the possibility of establishing philosophical anthropology in the work of Edita Stein, which is the opposite of the contemporary trend of anti-essentialism.