

c. Smíšené úkolově orientované akce - často na bázi opakování: škrabání, vytírání, kartáčování, mytí apod., akce soustředěné okolo jezení a čištění, např. žvýkání. Představte si otáčení stránek knihy nebo prohlížení vlasů kvůli vším. Repetitivní procesy určené k transportaci (chůze, běh, plazení se atd.) sem patří také.

Takto alternativní systém spouště může performerera dostat z podpůrné akce k akci gestikulační, z nepatrného repetitivního úkolu k podstatné výměně. Stejně tak spouště pro takové změny mohou být vyvolány reakcí na destrukci nebo na nějaké specifické lingvistické gesto - třeba zívnutí zakryté rukou - akce ruky dělá z přirozeně nedobrovolného zívnutí věc lingvistickou.

V termínech performance: obrovská obtíž kathexe je, že jednotlivé systémy reakcí se jednoduše mohou stát příliš komplikovanými. Existuje příliš mnoho možností. Tato pluralita možností vede k nečinnosti stejně jako situace, která zdánlivě nenabízí volbu žádnou. Pro zachování všech možností je třeba navrhnout systém požadující příliš mnoho myšlenek - v tom případě se performance stane váhavou.

Je evidentní, že singularita jest opakem kathexe stejně jako je jednoduchost opakem zpracování. A při hledání základního konceptu, který může dynamizovat akci, jemnost často vytváří sdělení o dané akci v nejjednodušších termínech. Jenom proto, že dokážeme rozpoznat každou jednotlivou část řeči, gramaticky, nejsme povinni užívat každou část řeči v každé z našich vět - ačkoliv takové pravidlo by mohlo vyprodukovat zajímavý text.

Viděli jsme, že obsáhlý systém může vyžadovat alespoň 4 spouště. Dobré performance naproti tomu může stačit jenom jeden - ten, který přepíná jednu akci v jinou. Jak již bylo řečeno, nemusí vyžadovat taky žádnou - můžeme se fixovat na nehybnost, což může být rovněž velmi efektivní - spánek Tildy Swinton budiž toho příkladem. Můžeme se omezit na performance chytlavé sekvence po dobu celého díla ignorujíc přitom vnější stimuly. Performance, která využila celou paletu možností nebude pravděpodobně schopná vyvinout se žádným signifikantním směrem. Lepší je tedy možná zvolit jen dvě odpovědi a vytvořit tak pouhé dvě možnosti. I to však může být příliš komplexní. Klíčovým elementem je vnoření do akce, být veden homeostatickou potřebou práce, spíše než pořád bojovat s nějakým těžkopádným systémem.

Lacan říká, že nevědomí je strukturováno jako jazyky. Jazyk performance by tak měl být nahlížen jako nevědomí. Performance sice může být brána jako nevědomí divadla na základě svého repetitivního odstupu od složitěji vystavěného divadelního přístupu, jež má reprezentovat. V aréně utvořené tímto novým uměním je reakce pomocí intuice stejně důležitá jako přijetí mechanismu. V tomto bodě je záhodno znovu si projít poznámky Theodora Reika o "třetím uchu" - které uzavírají moji kapitolu Kathexe a chaos.

## **Červ performance**

Reikův smysl podprahového poslechu mě přivádí k důležitému rozdílu mezi performacemi. Jednoduše řečeno sólové vystoupení se dramaticky liší od vystoupení, na němž se podílí více performerů.

Ve společnosti těch ostatních v prostoru mohou performeré přebírat spouště svých reakcí a přitom se vyhýbat konvenčnímu, horizontalistickému uznání jeden druhého. Každý může používat ono "třetí ucho" k poslechu performance a uchopení jejího vývoje. Sólo je přirozeně

izolovanější záležitostí, pokud ovšem performer nepřebírá své spouště z publika.

Zde tkví podstata červa v performaci. Vybaven gramatikou a slovní zásobou může každý performer vytvářet variace na jakoukoliv akci nebo dílo. Ve volných plynutích zahrnujících více lidí, dokonce i v duetu, se tento červ akce jasně zjevuje v prvních minutách, dost možná dokonce v prvních několika vteřinách. Jeden performer přispěje slovem, druhý větou, někdo další zajímavým pohybem. Rozuzlení těchto událostí a jejich následující znovu-spletení, způsob, jakým jsou přijímány a měněny ostatními, poskytuje dostatek materiálu - performance jednoduše žije. Samozřejmě jsou zde překvapení, mohou se objevit dokonce katastrofy - a hlasité kakofonie a klidné ticho. Všechny však vyrůstají z červa vytvořeného v úvodu a jakýsi zákon "věčného návratu" umožní začátku zjevovat se ve všem, co následuje.

Tohle nemusí být případem sóla. V sólu, které je vždy méně reaktivní, než skupinová performance - pokud tedy není vysoce interaktivní - může být zcela nezbytné červa připravit. Velcí sólisté jako Min Tanaka z Japonska mohou nesouhlasit. Ale já si myslím, že jádro osobního obsahu, a možná i zkoušek, může být více nezbytným pro sólistu, než pro umělce pracující ve skupině.

Tohle je pozorování na základě štěstí, které pramení z volných sezení velmi uvědomělých performerů. Skupiny samozřejmě mohou zkoušet a také zkoušejí, a mohou připravovat obsah před samotnou performance. Většina duetů a skupinových akcí byla v posledních letech velmi dobře sehrána. Theatre of Mistakes věnuje zkouškám obrovský časový prostor. Dnes se však zabývám pohledem publika jako analytika a zdá se mi, že skupiny poskytují svému divákovi jedinečnou možnost stát se svědkem performativního nevědomí, které se rozvíjí přímo před jeho zraky. Nazkoušené dílo bude každou noc vypadat jinak, to je pravda. Ale volné zkoušky skupiny by měly být schopny dostat tyto odlišnosti na nejvyšší úroveň nepředmediovaných stimulací.

## **Interpunkce**

Jak používáme v performance interpunkci?

Při performaci určitých sekvencí akce vznikají situace vyžadující přestávky. Nejjednodušší způsob vytvoření pauzy je nehybnost. Skoro všechny akce lze číst zřetelněji, když je mezi ně umístěna pauza. Tyto pauzy se mohou objevit jednou nebo dvakrát. Poté se pauza stane "nehybností" a vytvoří tak samotnou akci.

Pokud to není problém, délky těchto přestávek se mohou lišit. Mohou být například vytušené a mohou se tak zakládat na důrazu, který je potřeba vložit k akci, jež zrovna probíhá, a k akci, která následuje. Formálně však tyto mezery mohou být vystavěny "směrem do" i "směrem z" ve vztahu k systému, jak je uvedeno v The Gaps Exercise z Elements of Performance Art:

Prodlužte délku sekvence jednotek (akce nebo zvuku/jazyka) navýšením času mezi těmito jednotkami.

Snižte délku sekvence jednotek (akce nebo zvuku/jazyka) snížením času mezi těmito jednotkami.

Nebo:

Rozšiřte jakoukoliv sekvenci běžných mezer navýšením počtu akcí (řeči) jazykových

jednotek mezi každou mezerou.

Snižte jakoukoliv sekvenci běžných mezer snížením počtu akce (řeči) jazykových jednotek mezi každou mezerou.

Další metodou interpunkce je adaptace některých rušivých akcí, které lze využít mezi sekvencemi jiných akcí. Stejně jako můžeme vstát (pauza), sundat si bundu (pauza), pověsit bundu na židli (pauza), můžeme vstát a zakašlat, sundat si bundu a zakašlat, pověsit bundu na židli a zakašlat znovu.

Rušící akce jsou obzvláště užitečné v momentě, kdy sekvence nebo přijatá metoda stavby vyžaduje obrát. Řekněme, že opakovaně performujete komplexní sekvenci, která obsahuje vstyk, obcházení židle, sundání bundy a pověšení bundy na židli. Potom tyto úkony obrátíte - vezmete si bundu ze židle, nasadíte jí, obejdete židli a znovu si sednete. Při opakování je akce okamžitě následována svým obrátem v závěru a vrací se na začátek sekvence - buď svoji bundu pověsíte na židli a hned si ji zase vezmete nebo si sednete na židli a hned zase vstanete.

Performance akce bezprostředně následována svým obrátem je ale vnímána jako umělé váhání. Vytvoření tohoto systému je učiněno příliš zřejmým bezúčelností svého pláště. Rušící akce je každopádně umístěna mezi akcí a její obrát, některé podoby účelu maskují U-obrat; jen pro představu - vstanete, obejdete židli, pověsíte bundu, vysmrkáte se, sundáte bundu, obejdete židli, sednete si, vysmrkáte se, vstanete, obejdete židli...

Vysmrkání se ve skutečnosti obsahuje akci následovanou okamžitě svým obrátem (stejně jako kašel, když přiložíte ruku k ústům), ale je to akce, jejíž okamžitý obrát se odehrává přirozeně v každodenním chování, a tak slouží jako přirozený rušící mechanismus. Minimálně to umožňuje odejmout ruce z bundy, než se jí chopíte znovu. Nezapomeňte však na kapesník v kapse u kalhot! Pamatujte, že jádro celé této akce tkví v nevratné nevyrovnanosti - skutečné vyčištění nosních dírek. Kašel jako takový budiž příkladem obdobné nevratné nevyrovnanosti.

Sundat si brýle, očistit je a znovu je nasadit je, je akce následovaná svým obrátem, ale přerušovaná opakujícím se krouživým aktem čištění. Je to komplexní akce zahrnující v sobě jak brýle, tak kapesník. Jako taková může být příliš komplexní na to, aby posloužila jako rušící akce. Rýpání se v nose na druhé straně je až příliš jednoduché - a nemusí vám umožnit dát obě ruce pryč od objektu užitého v předchozí akci, jež má být znovu použit během obrátu (např. bunda visící na židli). Řečeno prakticky, rušící akce mohou být velmi účelně užity k zamaskování nutkavých opakování - potom se ale stanou nutkavými opakováními samy.

Uvědomuji si, že rušící akce, které jsem použil jako příklady, mají určité mužské zabarvení. Ženské rušící akce mohou zahrnovat užití rtěnky (opakované nanášení barvy), nastavení pásku, hraní si vlasy - ale samozřejmě také ono vysmrkání nebo čištění brýlí.

Tohle očividně otevírá kapitolu stereotypů. A pravda je, že obě pohlaví už převzaly znaky toho druhého. V performance se však stereotypy mohou ukázat velmi užitečnými. Pro muže i ženy stereotypy spolu s užitými objekty sestavují specifický uniformní a plnohodnotný arzenál použitelných objektů. Samozřejmě dochází k tomu, že se muži oblékají jako ženy a užívají ženský arzenál, a ženy nemají žádný problém s nošením kalhot. Nelze však popřít, že tyto komponenty sestavené ze stereotypů, přijdou vhod při návrhu rušící akce k rozdělení performance vzhledem k tomu, že tyto komponenty většinou doprovázejí člověka nebo

performera. Z toho lze odvodit, že pokud je performance prováděna v nahotě, bude si žádat jiné vyjadřovací prostředky v rámci rušení, a jiné výrazové prostředky akce vyvolávají tendenci k sekvenčnímu užití. Zmínil jsem, že mi přijde užitečné dodržovat, že performer má na sobě pouze to, co může aktivně využít během performance. Takový přístup vedl moji volbu objektů a oblečení v mé performance *Homage to Rousset*.

Vraťme se ale k tématu rozdělování. Naše přirozenost nám diktuje přirozenost úniku, jelikož naše životy jsou rovněž udávány požadavky řízení. V performance se z tohoto stane součást technického zvážení. Takže "zmrazení" může být načasováno dělicí potřebou močit. A namáhavé opakování bude vyžadovat čas na obnovu. V performance *Objects*, kde zvednu a nesu ženu z jednoho místa na druhé, je mým přerušáním sednutí si a otírání čela.

### 13. Pohled do světla

Nastal čas, abychom ty Velké Ostatní, jež jsme vyloučili pro vytvoření performance, znovu přizvali, nyní je totiž považujeme za připravené. Ohledně toho, co Ostatní vidí se bude objevovat primitivismus. Performeré "zaručují publikum" stejně jako králové nebo královny. Publikum je uvedeno, zkroceno atmosférou prostoru performance. Jedním ze znaků slabého divadla je, když je vůči divákům příliš podbízivé - když si jich všímá - a tím pádem se performeré stávají na stejný stupeň jako publikum. Konferenciér může přizvat někoho z obecnstva na pódium předstírajíc, že kdokoliv z publika je jako on, že je stejně dobrý jako jakýkoliv vystupující. Obvykle však kontrast mezi někým z publika a performerem způsobuje opačný efekt - dobrovolník je nešikovný - stává se terčem posměšku zbytku publika.

Taková podbízivá "demystifikace" okrádá performance o své intriky, což se ostatně dá očekávat. V těchto demystifikovaných show, které jsou často připravovány televizí, jež vnucuje fantoma spoluúčasti diváků, je pódium zářivé a studiové publikum - náhrada za nemateriální, síťové publikum - je obvykle dobře nasvíceno pro kamery. Studiové publikum není ničím víc, než

pseudo-publikem - je to jakoby herec hrál jenom pro svou klaku (nebo král pro své země).

Pokud si zachová své intriky, svoji magiku, prostor performance umožňuje pohled Ostatních nebo společnosti ve velkém, ustupuje k primitivismu. Je to právě primitivismus, který považuje dotknutí se země za podvádění, stejně jako některé formy honěné. Performer musí brát sloveso "hrát" vážně. Publikum pozoruje performeru hrát - stejně jako šlechtice hrát kromě, jelikož hra je ostatně výsadou šlechty. Otroci nemají svobodu hrát si stejně jako většina dospělých po většinu pracovního týdne. Melanie Klein, pionýrka dětské analýzy, odvedla kus práce pozorováním dětské hry, což přineslo základ pro její interpretace. Její životopisec, Phyllis Grosskurth, popisuje, jak přisoudila hře takovou důležitost:

"Při jedné příležitosti tehdy sedmiletá Rita začernila kousek papíru, roztrhala jej a útržky hodila do sklenice s vodou a potom, jakoby ji pila, mumlala se zadržným dechem "mrtvé ženy". Klein v ten moment viděla, jak odhalující může být malování, papír a voda v symbolickém vyjádření úzkosti. Rita, která hluboce neměla ráda školu, neprojevovala žádný zájem o malování, ale když jí Klein napadlo poskytnout jí nějaké ze svých dětských hraček - autíčka, panenky, vláčky a nějaké kostky - holčička si začala okamžitě hrát a vytvářet všemožné katastrofy, do nichž promítala auta. Klein to vyložila jako určitý druh sexuální aktivity s jiným dítětem ve škole. Rita byla vyděšena touto interpretací, ale poté se původní pocit úzkosti přetavil v pocit úlevy.

Tato zkušenost, doplněná o řadu dalších, přesvědčila Klein, že je klíčové mít malé nemechanické hračky lišící se pouze barvou a velikostí, a že lidská figurka by neměla představovat žádné konkrétní povolání. Jednoduchost hraček umožnila dítěti využít široké spektrum fantazie nebo napodobování vlastních zážitků. Pro svá sezení užívala předměty jako dřevěný muž a žena ve dvou velikostech, auta, trakaře, houpačky, vláčky, letadýlka, křídly nebo barvy, míče a kuličky, plastelínu a nit. Děti si mohli ještě přinést některé vlastní hračky, ačkoliv sama upřednostňovala, když se soustředily na ty, co pro ně připravila ona."

*(Melanie Klein: a Biography, strana 101)*

Popisovaný seznam je velmi podobný seznamu položek pro jedno z představení Stuarta Shermana, kdy na malý stůl vyskládá obsah svého kufříku. Skrze svoji hru ve svém prostoru, jenž se nachází mimo zraky diváka, se performer a předměty symbolicky nabíjí, stejně jako stůl, kde jsou dětské hračky uspořádány a znovu uspořádávány, se stává symbolicky nabíjenou arénou pro dětského analytika. V obou prostorech jsou tam herní objekty a akce od toho, abychom se na ně soustředili, snažili se je přečíst, jsou předměty nejvyššího stupně kontroly.

Jako některé základní pochody i hraní je konzervativní (např. neochota vzdát se nádechu infantilnosti) regresivní a opakující se. Ale pro diváka může hra performeru vykonávat uváženíhodnou fascinaci podobnou fascinaci analytika pozorujícího dítě. Joan Riviere, jiný dětský analytik, učinil takové pozorování v Mezinárodním žurnálu psychoanalytiků (strana 376):

"Psychoanalýza je Freudův objev a zabývá se tím, co se odehrává v představivosti dítěte. Přesto pořád vyvolává protichůdné reakce nás všech. Tato dětinskost, tyto nevědomé fantazie jsou nenáviděny a obávány - nevědomě po nich však toužíme - námi všemi, a to je důvod, proč dokonce i analytici pořád váhají s průzkumem této oblasti. Ale analýza se nezabývá ničím jiným, nezabývá se reálným světem, ani nemocí či zdravím, ani ctnostmi či nectnostmi. Zabývá se jenom a pouze představami dětské mysli, požítky fantazie a obav, jež ji děsí."

Podle mě “požitky fantazie a obavy, jež nás děsí” vytvářejí drama naší doby, stejně jako Freudovy kauzistiky ovlivňují fikci dvacátého století. Umění performance umožňuje divákům stát se svědky zpřítomnění našich snů a traumat a interpretovat naše živé představy hned, jak se objeví. Jak jsem řekl dříve, performance je “nevědomí” divadla. Sny a traumata jsou obsahem tohoto nevědomí a umění performerů je externalizuje a zvětšuje, takže se stávají ve finále přístupnými pro pohled Ostatních.

Jak jsem již uvedl, tato hra je konzervativní - v našich vysněných akcích - a regresivní, a opakující se chutě “do hry přicházejí”. Často jsme ve snech méně empatictí a více krutí, než v každodenním životě. Přání libida je znázorněno bez pout vědomí držícího impulzy na uzdě. “Tajemná hra” v srdci snové performance umožňuje aktivnímu účastníkovi předpokládat tajuplný stav, obzvláště když jeho opakující se pole užívá nehybnost a pomalost. Spoluúčastí skrze vlastní pohled se publikum indentifikuje s manifestem utvořeným primitivismem v tomto upřednostněném prostoru, sympatizuje s pomstou nebo vášní - nebo akcí, která reprezentuje podobný stav - mimo hranice ochoty, vědomí činit tak pod disciplinovanými strukturami dospělého chování.

Během děství jsem několik let chodil ke Kleinskému analytikovi. Dvakrát do týdne jsem si hrál pod jeho dohledem. Později na škole jsem vytvořil loutkové divadlo. Šlo o maňásky, moje ruce umožnily tuhle hru. Po dlouhém tréninku jsem potom tancoval v královském baletu. Královská opera byl privilegovaný prostor pro performerů, ale být mezi tanečnický se blížilo spíše pocitu z armády než ze hry. Začal jsem psát, hrát si se slovy, která lze říct, a potom jsem se začal věnovat performance. Možná Kleinenská minulost ovlivnila moji kariérní volbu a přispívá nyní do mých výroků okolo esence performance. Balet byl však rovněž důležitým elementem. Disciplinovaná hra je mým ideálem, jelikož tyto zdánlivé protiklady nemusí nutně znamenat konflikt.

Když sedím v publiku během performance s nějakou integritou, jsem vytržen tím, co pozoruji. Obrazy, které vnímám okem. Nejsem v zorném poli. Moje tělo je umírněno pozorováním. Některé mé části pro mě však zůstávají viditelnými (špička mého nosu, koleno, možná moje ruka). Částečně tak tímto způsobem pozoruji sebe, zatímco se dívám “ze sebe”, což vyvolává předzrcadlové stádium, kdy je dětský pohled na sebe sama stále útržkovitý: dětské oči vzhlížící z postýlky, bezbranné, vložení do hnízda končetin - prstů, kolen, třeba prsou.

Akt setrvání pasivním při sledování tak navozuje v pozorovateli stav podobný pre-genitálnímu, pre-lingvistickému stavu, vyvolávající připravenost k regresi. Poté ona temnota v níž publikum obvykle sedává stáčí nahlížení dále k ustoupení; z diváka se stávají prakticky pouze oči a uši. Fakt je, že zrcadlový obraz vyžaduje tolik námahy pro své udržení a každou duhovku pro hru. Sen tak můžeme přijmout před víčky. Oko vypadá potměněle, jakoby spalo.

Temnota hlediště připravuje pro performerů naplnění přání, umocněné mořem barev a silných hlasů. Porovnejme pozorování světla z temného místa s depresí doprovázející pozorování tmy z místa, kde je světlo; temnota tunelu nebo stíny za košem během dne. Tato vnímaná temnota není nekonečná, jelikož sestává rovněž ze spletnice potěšení, je to brána k zakázanému. I když se díváme na to, co jest osvětleno kouzelnou lucernou divadla, pídíme se po stinných místech kvůli nesrovnalostem a tajemstvím. Světlo nás láká, ale pořád platí, že čím méně vidíme, tím lépe, alespoň pokud jde o naši představitost. Představme si dceru hospodského, jak sedí na horním schodu v soukromé části hostince, bradu si opírá o dlaně a

pozoruje světlo procházející skrze štěrby ve dveřích dole. Poslouchá zvuky způsobené všemožnými neviděnými věcmi a představuje si dospělý svět plný veselí, který její budoucí zkušenost nikdy nevyrovná.

Užití světla zvyšuje tajuplnost, to je zřejmé. Jako mladý umělec spřízený s konceptuálními proudy jsem otupoval světelné mřížky jako základní nástroj divadelnosti: body a pásy mřížky umožňovaly vnějšímu zdroji renderovat fiktivní performance. Tato souprava zesílila obrazová klišé dramatu.

V počátcích happeningu ti, kdo prorazili performance, často pořádali akce během dne nebo ve světlých galerijních prostorách. Účelem bylo znovu demystifikovat prezentaci. Tady se však neobjevovala tendence zaměnit tajuplnost za fiktivní frašku, jako v televizních show. Umělci, kteří vytvářeli happeningy zůstávali věrní dané akci, akci okleštěné o antropomorfní, metaforické či melodramatické rozměry. Pokud zde existovala participace, bylo to skutečné zapojení se, jako v *Meat Joy* od Carolee Shneemann, kdy bylo publikum přizváno, aby performovalo nahé v těsném tělesném kontaktu s umělkyní a ostatními účastníky.

Akce vnímaná jako akce: Stuart Brisley jednoduše vykopává díru po trvání show *Documenta*; Ulay a Marina Abramovic řídí dodávku, z níž vytéká olej stále dokola, dokud na zemi před Muzeem moderního umění v Paříži nezůstane perfektní kruh během pařížského bienále. Rozkvět podobných denních akcí se shodoval dobou, kdy umění bylo vychylováno minimalismem.

V těch dnech se zkoumala světla, jež mohl člověk nosit na sobě nebo s sebou, takže se světlo mohlo stát vnitřní částí performance, zahrnuté do její homeostáze, plnohodnotný komponent živoucí sochy, již měla performance být. Až příliš často se užívaly svíčky, dále pochodně a campingové olejové lampy. Pamatuji si, jak Annabel Nicholson hasil táborák v jakémsi kotlíku v Acme Gallery. Zájem se rovněž upíral na světla, jež mohl člověk ovládat, jako baterky či světla na hlavu. Světlo se tak stalo dalším trikem performance, již nesloužilo pouze k jejímu externímu nasvětlení. Takto byla vyjádřena obecná antipatie k divadlu. Performer užil objektů a hovořil o vybavení, ne o kulisách. Světelný zdroj byl pouze dalším objektem - jeho zapnutí, otáčení či přenášení a uhašení - tyto akce byly součástí performance.

Studenti inklinující k vizualizaci často mají představu, jak by jejich performance měla vypadat, ale nemohou přijít na akci, která by jí doprovázela. Mějte na paměti, že akce může být jednoduše konstrukcí oné představy. Houpete se za kotník z trámu, ponoření do roztrhaného papíru a na pozadí jsou izolepou přilepeny noviny. Všechny vaše akce vyžadují přípravu. Tato příprava sestavuje performance. Jestli existuje nějaký vývoj díla, pravděpodobně se objeví během příprav. Obvykle se nasvětlení stane částí přípravného procesu.

Světlo, oheň, teplo: tohle všechno může být užito jako stavební prvek - stejně jako led, pára nebo voda. A způsob, jakým je vaše performance poskládána dohromady spíše procesem konstrukce, než procesem vylíčení, posiluje fakt, že performance, na rozdíl od divadla, má více společného se sochou, než s malbou. Scénický oblouk upřednostňovaný klasickým divadlem je velmi podobný rámu obrazu a narativní ráz dramatického textu umožňuje scéně zobrazení v rámu. Naproti tomu performance rozbíjí obraz na komponenty vyžadující stavbu, vyvolání, a tímto procesem se sekvence akcí přirozeně objevuje v čase. Performance tak můžeme považovat za formu sochu na bázi času.

Nikdo by neměl podceňovat vliv sochy na vývoj performance. Socha podpořila vzestup

materiality zabývající se zahrnutými elementy. Její myšlení naučilo performeru uvažovat o akcích svých akcí, např. důsledek akce na jeho upřednostňovaný objekt: jak se led nebo vosk rozpouští, jak led kape, jak se nábytek láme nebo plave. Socha naladila performeru na materiální změny stavu. Světlo je jedním z těchto materiálů.

Elektřina však zůstává komplikovaným materiálem. Performer může pociťovat averzi vůči kabelům a šňůrám povalujícím se po prostoru performance. Omezují totiž akci a jejich spojení může vyloučit užití ohně nebo vody. Na druhou stranu elektřina umožňuje performerovi užít novou paletu fyzických objektů v prostoru - obrazovky, projektory atd. Ať už je elektřina vestavěna přímo do prostoru nebo vpouštěna z vnějšího zdroje, zůstává elementem, který je vpouštěn zvnějšku. Jeho zdroj je jiný, než samotná performance. Národní síť ji distribuuje.

Pokud však nechceme setrvat ve tmě nebo spoléhat výhradně na denní světlo, musíme počítat s elektřinou. Jako potenciálně smrtelná věc byla klíčovou složkou performance Chrise Burdena, když dal divákovi možnost akce, která elektrizovala performeru. Strategie pro užití elektřiny jako zdroje osvětlení může být asociována s elektrickým světlem, s náhledem Ostatních, těch Velkých Ostatních tam venku v publiku, kteří nás vidí, protože jsme se zbavili opony, která zaručuje přípravě soukromí. Rozhodli jsme o étosu naší performance, ať už jde o kompletně secvičenou strukturu, jednorázovou akci či improvizovaný manifest. To, co je odhaleno světlem, je porovnáváno s pohledem společnosti ve velkém a vlastním jazykem, který nás obklopuje a interpretuje naši performance.

Sleduje se světlo, jež je v pohledu Ostatních také tvaruje naši hru, jelikož naše performance je vždy přáním ostatních. Světlo je ono pozorování, které nás definuje, ale které je ve finále tvarováno tím, jaké překážky mu klademe. Je to jako by koupel měla více pevného než figura do ní vnořená - postava sama o sobě je tekutá, jelikož performance mění svůj tvar v čase. Stejně jako performeru utvářejí prostor, ale jsou určováni tím, co přemístíme.

V souhře s náhledem projektované světlo může nasvěcovat performeru a performeru mu mohou stát v cestě vlastními těly a objekty: jsou plátnem, na něž světlo dopadá, a tím pádem jsou jakýmsi štítem. Tím, že mu umožní odhalit alespoň tolik ze sebe, jej přiznávají. Toto přiznání však schovává cosi, co se nachází za ním.

Proces hvězdy, která přechází přes jinou hvězdu a na okamžik jí tak skryje, se nazývá zákryt. Každou noc měsíc zakryje množství hvězd, které tak zmizí z našeho pohledu. Stejným způsobem performer může být zakryt skříní pohybující se mezi ním a zdrojem světla. Osvětlení i oči vidí pouze povrch pro ně prezentovaný, takže jsou intimně napojeny na to, co je jim skryto, na to, co je v zákrytu. Zákryt je spojován s magií a zákryty ovlivňují naše horoskopy. V nich je naše oko zrodem propůjčení každého z úhlů pohledu, zřejmého v daný moment.

Jednotlivý zdroj světla vytváří více stínu, než několik souběžných zdrojů. Můžeme hovořit o konfliktu světla, světla bojujícím se stíny toho druhého, vzájemně oslabující vliv těch dalších. Světlo reflektoru přišpendlíkuje performeru, jako by to byl vzorek z motýlí sbírky. Světlo zezdola jej zkrátí a míří do jeho nosu, zesílí ho, světlo zezadu z něj udělá siluetu nebo mu vytvoří svatozář. Plynová lampa je bazénem, ačkoliv spíše náhledem - podobně jak to známe z ohně, do něž se lze dívat, ale nelze dívat mimo něj.

Lacan hovoří o střele jasnovidce - jsme potřísněny pohledy ostatních. Viditelní performeru závisí na tom, co je umisťuje do zorného pole jasnovidce. Jsou potřísněni světlem stejně jako jeho pohledem.



Temnota pro diváky snižuje sebeuvědomění. Nikdo se nemůže dívat, jak se dívají. V běžném životě vidím věci z jednoho bodu, zatímco na mě je nahlíženo z několika úhlů. Fixace divadelního sedadla uzamyká úhel pohledu, ale jeviště je ponořeno do tmy. Porušení takové konvence způsobuje problémy pro "divadlo v kruhu", stejně jako pro "performance ve čtverci". Diváci mohou pozorovat performery ze všech stran, ale mohou rovněž pozorovat sebe navzájem (jsou viditelní nejen peformery, ale i ostatními diváky). Tímto dochází k sebe-uvědomění a možnosti pro regresi se uzamyká.

Tajemno, zázrak, vášeň - všechna tato slova předcházela slovu "hra", když se hledala definice pro náboženské divadlo ve středověku. Považujme oko za hnízdo pohledu, a když je umístěno v temnotě, padání nebo střílení na jevišti může působit jako tajemno blížící se zázraku. Toto tajemno je vnímáno jako takřka fyzická senzace. Je to ta věc, ze které divák dostane husí kůži. Jak je možné, že oko pozoruje postavy natolik vnořené do svého dramatu, že si neuvědomuje pohled Ostatních, herců, pro něž jsou Ostatní neviditelní? Toto je tajemství tkvící v srdci Colderidgeho výroku o suspenzi nevíry, triku, který promění celé obecnstvo v "kyklopského" přihlížejícího - jelikož samotná fikce, ohledně níž se zvedají vášně, nemůže být pozorována herci. Tyto tajemné bytosti si dokonce nemusí uvědomovat ani pohledy ostatních na jevišti, pokud se ti ostatní nestanou jejich pokladem, jejich privilegovaným objektem. Jsme zvyklí na běžné oko - vidí a je na něj hleděno. Ale jsou bytosti, na něž je hleděno, aniž by vykazovali známku toho, že se tak děje.

Jak jsou však oči důležité. V každodenním životě nejdříve pohlédneme na ně, než sklouzneme ke genitáliím. Během toho, co čteme, jsme zároveň čtení. Pohled totiž nejenom hledí, on také něco ukazuje. V nasvětlené performance však oči obecnstva nejsou vidět, takže se světlo upírá pouze na performerera. A zde se objevuje metafora: z masy se stává pohled pohled a z bodu náhled.

Lacan považuje voyerismus Acteona špehujícího Dianu, jakoby to byla vůně, jež probudí nozdry svojí přítomností. Možná by měl být prozkoumán právě opak divadla v kruhu: opona dělící sotva v půli, možná ani to ne - *jenom vůně vidění proniká skrz*. Diváci nalevo vidí více z pravé strany pódia, než diváci napravo, kteří naopak vidí více z levé strany, zatímco ti v posledních řadách vidí nejdále za oponu. Tímto se rozpadá vševidoucí jednota publika, čímž se každý divák ocitá v pozici osamocené přihlížejícího, špehující akci ze svého soukromého hlediska.

V termínech umění je jazyk akce schopný učinit nevědomé zřejmým, publikum "nakukujících Tomášů" může být sváděno ke hře. V tomto případě Velcí Ostatní budou vhlížet na svá nevědomá "já". Pokud někdo z diváků postřehne performerera, jak sám pozoruje akci, schovaný za oponou před všemi zraky, krom onoho konkrétního diváka, zatímco sleduje performance ze svého úhlu, tento divák může rozpoznat, že sleduje sebe, jak sleduje sebe.

Není to první stupeň regresivní série? - v podstatě klasický nástroj symbolizovaný řeckým chórem a zpracovaný Shakespearem, když Hamlet spustí hru ve hře, nebo když Bottom hraje Pyramuse před zraky ostatních členů souboru. V momentě, kdy je performer nebo divák předmětem pozorování, každý člen publika může být považován za počátek takové regresivní série: dívat se na ně, jak se dívají na ně, jak se dívají. Toto je podmínka, k níž se Margaret vrací znovu a znovu zdůrazňujíc, že nevyhnutelnost zákrytu - sledování vlastní hlavy zezadu.

Na začátku *Homage to Morandi*, tři performeré vejdou a usadí se do židlí přímo proti zákulisí ve 45 stupňovém úhlu k publiku. Po pauze tito performeré společně zatleskají prázdné

obrazovce na černé stěně. Poté začnou performance a na konci každého z aktů se vrací k tomuto "publiku".

Psychoanalýza by propojila tyto regresivní série s relacemi vědomí - nevědomí a nevědomí - cokoliv, co leží pod ním: publikum sledující pozorovatele hry ve hře.

Upřednostňované objekty se ukazují být srdcem, ale v jsou vepsány jenom do první vrstvy cibule, jež se sloupává až k jádru.

Každá vrstva je obrazovka nebo závoj rozlišená například zadním světlem vrstvy za ní, a rozhodně vyžadující světlo k dosažení stínové relace s další obrazovkou. Americký divadelní režisér Richard Foreman vymyslel hru pro dlouhou místnost. Nazval jí *Pandering for the Masses* a představil jí roku 1975. Prostor pro publikum a jeviště byl pouze 14 stop široký, ale jeviště bylo mnohem delší. Roselee Goldberg popisuje ve své knize tuto performance takto:

"Samotné jeviště bylo 75 stop dlouhé, přičemž prvních 20 stop se rozkládalo na úrovni podlahy, dalších 30 stop strmě stoupalo a na konci se dostalo do výšky asi 6 stop oproti zbytku. Posuvné stěny do prostoru vstupovaly ze stran přinášejí řadu alterací do prostoru. Tento speciálně vytvořený prostor definoval obrazový aspekt práce: objekty a herci se objevovali s sérii stylizovaných tabel, svádící diváka sledovat každý pohyb v rámci rámu jeviště.

Toto vizuální tablo bylo doprovázeno zvukovým tablem: zvukem rozléhajícím se z reproduktorů. Foreman překrýval nahrané hlasy a zvuky akcí ve snaze proniknout do vědomí publika - hlasy, jež naplňovaly jeviště autorovými myšlenkami. Tyto náznaky záměrů za prací - prezentovány v rámci práce - měly spustit podobné nevědomé pochybování v publiku. Divadlo obrazů dalo značnou důležitost psychologii vytváření umění..."

*(Performance, Live Art 1909 to the Present, page 123)*

Byl jsem svědkem této performance a aniž bych to přisuzoval realitě jeviště, věřil jsem, že Foreman používal zrcadla nějakým geniálním způsobem, aby dodal vzhledu neuvěřitelnou délku: zrcadla proti zrcadlům na pozadí obrazovek - odrážející větší hloubku, než v prostoru skutečně je.

Evidentně jsem byl zmaten zrcadly. Newyorský umělec Dan Graham nicméně použil zrcadla k vytvoření opaku "divadelního" efektu. Ani náhodou si nepřál, aby jeho publikum ztratilo pojem samo o sobě, a často do svých děl vkládal složité, sebeuvědomělé stavy, aby odstranil mezeru mezi sebou a divákem. Jeho práce vychází z moderní tradice, která prolomuje iluzi a přítomné věci tak, jak jsou. V díle, které jsem viděl v ICA v Londýně v polovině 70. let umístil obrovské zrcadlo přímo proti svému publiku a popisoval jednotlivce z davu pozorujíc je v zrcadle, diskutujíc jejich volbu vzhledu a spekulujíc o jejich nátuře. Publikum se tak stalo součástí performance, avšak mnohem bližším způsobem, než na jaký jsme byli u jeho současníků zvyklí.

Diskuze okolo užívání zrcadel vyvolává psychologické stádium, jemuž onen artefakt propůjčil jméno - zrcadlové stádium - a jeho fyzická náhrada v divadle; tvrzení, iluze nebo realita dvojčat, přičemž tvrzení spočívá v tom, že když herec pracuje se zrcadlem realita, jež je určována performance, představuje skutečná dvojčata nebo dva klauny operující na obou stranách prázdného rámu. Platon užívá tyto dva přístupy ve své vynikající frašce *Amphitryon* (více na straně 107); jeden herec alternuje role Amphitryona a Dia, kteří se společně na scéně neobjeví nikdy, zatímco dvojčata hrají role Hermese a Sosii, kteří se na scéně objevují společně. Dlouhá tradice popletené identity v divadle vychází ze zrcadlových tvrzení dvojčat, jež nás

inspirují.

Slovy performativní akce jsou dvojčata dvěma kartami, přičemž jedna zakrývá druhou v nekonečném balíčku regresivní série. Samozřejmě mohou být odděleny, abychom je mohli spatřit v jejich celistvosti. V jejich pojetí nicméně jde o stav, který připomíná sledování vlastní hlavy zezadu: jedno dvojče se dívá na druhé a to mu pohled vrací. Toto je podmínka performerů v *Mirror Exercise* popsané pod *Tranference of Lead (strana 137)*, kde se ten, co kopíruje, může chovat pouze podle akce určované performerem. Tento vedoucí performer se však musí dívat mimo, jako by se díval na virtuální vedoucího ve svém zorném poli.

Dvojčata jsou tak performery/svědky své vlastní podmínky - pozorují stejně jako performují a performují tím, že pozorují stejně jako kdokoliv z diváků. Pokud jsou identická, může se zdát, že porušují podmínku oddělením - proto by možná měla být označována jako dvojčata. Jak se však vyhnout oku svého sourozence nebo replikaci akce svého virtuální trojčete? Mezitím v divadle svedeném siluetami, uvězněném v regresivní sérii namalovaných křídel a zrcadlových orazů, každý divák může být zdvojen návštěvníkem, pozorujícím medvědem, členem sboru a tak přijít na scénu.

Nyní však, v temnotě za světly, se obecně usazuje do své role a a performuje to, co je, buď Ti nebo Ostatní, což vzniká, když je jich více spojeno tím, že mohou vidět vše ve stejnou chvíli. Aby vše bylo vidět co nejlépe, uchýlil se kubismus k obracení předmětů zobrazujících je ze stran a zezadu ke standardnímu pohledu zepředu. Jednota vidění vytváří verzi božství, publikum se stane vševidoucím Jedním.

Pokud tato jednota byla rozložena, když kubismus navrhl *divadlo ve čtverci Theatre of Mistakes*, a pokud sebeuvědomění má být vlastností publika - které může nyní samo sebe pozorovat, jelikož je rozmístěno po všech stranách - uspořádání přivádí blíže obecnost a performerů, aniž by oslabovalo akci. Mezitím zrcadlové performance Dana Grahama přinesly kontakt mezi performerem a obrazem publika a posílilo kontrolu diváka nad svým vlastním obrazem. Dříve People Show umisťovaly publikum do klecí rozmístěných po prostoru. Později Mickery Theatre užívalo mechanizovaná sedadla, aby přesouvalo části publika do jiných rozestavení tříštíc tak jednotu diváka ještě více, jelikož různé části sledovaly různé věci ve stejnou dobu.

A konečně performance kubismu od Theatre of Mistakes odvodila ironickou jednotlivost z hlediska výroku "ukazující se strany", která je často podmínkou sochu, i když je socha tesána v kruhu. Mnoho mých performance v 80. letech, které vycházely z mé práce s Theatre of Mistakes, se točilo okolo nábytkových medailonků, které se opakovaně otáčely v pravých úhlech rotujíc před publikem, které sedělo pouze na jedné straně.

A přestože to zůstává zábavným konceptem, těžko říct, zda by divadlo "nakujících Tomášů" upustilo od sebeuvědomění, když vezmeme v potaz různá hlediska za ne úplně staženou oponou. Lidé by cítili, že nemohou děnit pozorovat pořádně. Řešením by mohlo být uspořádat diváky do 4 skupin, každé proti oponě posunutě z jedné čtvrtiny, každé v jednom rohu prostoru se čtyřmi stranami. Zde by sledovací stísněnost byla vnímána stejně omezující ze všech úhlů.

Další možností je ukázat performance každému divákovi zvlášť. Průkopnicí tohoto byla Fiona Templeton, rovněž bývalá členka Theatre of Mistakes. Jak bylo řečeno dříve, v *You: The City* její publikum bylo krmeno dlouhou řadou performerů (více na straně 140). Její koncept

“divadla soukromí” vzešel z celonočního workshopu, kdy každý člen naší skupiny (bylo nás tehdy 7) zvolil místo na farmě, kde jsme bydleli, nebo v nějaké z budov okolo, a na tom místě vytvořil performance pro každého z ostatních členů skupiny: takto každý vytvořil jednu performance a sám byl svědkem šesti dalších na bázi jeden na jednoho.

Ale abychom se vrátili do konvenčních podmínek: bez ohledu na uspořádání jsou sedadla vždy intimně propojena s těmi, kteří ovládají osvětlení. A stejně jako světla mohou být umístěna nad nebo pod performery - třeba bodovými či spodními světly - tak sedadla mohou být umístěna nad nebo pod prostor performance. Shlížení na něco se liší od vzhlížení k něčemu: to první předpokládá dospělost a božskost, to druhé dětinskost a uctívání vzorů. Shlížení rovněž evokuje intimitu, otevírání dárků nebo moment, než sfoukneme svíčky na dortu - dětinskost dosahuje dospělosti v momentě fouknutí. Ve shlížení na akci existuje vyšší “vševidění”. Když v “bozích” v domě opery (označení pro nejvyšší okruh hlediště) člověk sleduje dění orlím okem a přitom se hlavní akce odehrává spíše pod ním, že v pozadí. Na druhou stranu vzhlížení k akci z křesel zvyšuje diváků cit pro přítomnost performerů, ale vždy nějakým způsobem pohled ořezává: Nelze sledovat povrch stolu či pozadí scény. Z tohoto úhlu pohledu si divák může připadat malý v porovnání s člověkem, jako obyvatel neviditelného prostoru, jakým jsou povrchy stolů.

“Poklad významných” je fráze užitá Lacanem k probuzení nexusu nevědomí. Tak sepoklad, který máme na mysli, může osvětlit naše tváře, jako na malbách Georgese de la Toura či Josepha Wrighta z Derby. V takových malbách “školy světla” je světelný zdroj, na nějž je pohled upírán, skrytým komponentem obrazu - skrytým v palmě nebo v misce. Když se tato podmínka objeví, vyhneme se tyranii pohledu Ostatních a záře světla šířící se z publika nebo jsme přišpendleni na místo z pohledu pozorujícího. Namísto toho jsou světla schována v krabicích, skříních a kufrech. Užívají se pochodně, svíce a olejové lampy, v poslední době v *Limelight* (1976) ve Station House Opera použili nehasené vápno. Výsledná světlice je oslňující, ale nemá dlouhého trvání. Nezávislý zdroj vnitřního světla je vždy “smrtný”. Sledujeme záři žhavých uhlíků - a protože jde o umírající světlo, všimnete si, že pokud závisí na hmotném palivu či baterii, prostor zůstane beze stop.

Je to také případ našich osobních pokladů významných, našich upřednostňovaných objektů - že světlo, které vyzařují, které fascinuje, je vždy umírající světlo? Samozřejmě tím, že poklad je opakovaně nasvěčován naší fascinací, náš pohled do něj je určován “smrtícím instinktem” Freudů, kteří v rámci nás předpokládali obrat, který nás vrátí do předchozího stavu. Na jednu stranu poklad, který strhuje náš pohled do sebe mizí, jelikož se nepochybně zabývá naší minulostí, od níž jsme každý den vzdáleni více a více. Na druhou stranu tím, že je paměť konstruována přidáváním, nejlépe časem udržujeme informace, které máme v hlavě nejdéle. Objekt naší regrese je od nás vzdálen věčností, ale věřím, že nás nutí zpátky časem větší silou. Nenutí nás do toho rozkladu, který na nás čeká - jak by věřil Freud.

My tyto poklady dědíme stejně jako rysy od rodičů; a smrtelnost rodičů si uvědomíme v momentě, kdy si uvědomíme svoji vlastní, což uděláme hned, jak začneme předpokládat to, co jazyk skrývá. Naše jednota (pre-lingvistické) exprese upadá v momentě, kdy si tento zákryt uvědomíme a současně s tím naše vědomí povstane nad nás, s čímž přichází naše vnímání času a jeho pomíjivosti. S řečí přichází určité osvícení - ale osvícení je zároveň ztrátou nevinnosti, a vědění nás likviduje tak, že nás přiměje vnímat vlastní smrtelnost. Jazyk je však nesmrtelný - je nevyčerpatelný a všudypřítomný jako elektřina.

Když je k dispozici celá škála efektů, elektřina utváří jazyk pro scénu, nikoliv pouze sbírku znaků. Je primárně deskriptivní. Informuje nás o tom, co jí vychyluje a je zároveň rezonantní a asociativní. Praktické světlo operující v rámci prostoru performance, často neelektrické, se ve stejné chvíli odhaluje jako upřednostňovaný objekt, osobní poklad, jež je sám sobě zdrojem - objektové světlo, kde je elektřina světlem Velkých Ostatních - jazykové světlo - artikuluje tvary, které funguje ve spojení s pohledem publika směrem od zdroje ke své budoucnosti.

A konečně praktické světlo žhavých uhlíků umístěných na scéně, svíčky a olejové lampy působí nostalgicky, odvolávají se k minulosti, povzbuzují pohled k regresi dětinskosti - a vynořuje se pocit, že nepřetrvá, tedy že stejně neúprosně jako naše dětství zmizí v momentě, kdy dospějeme. Vnímáme to tak dráždivě, jelikož jde nakonec právě o naše dětství, které se znovuobjevuje v naší senilitě, čímž se kruh uzavírá a my se tak znovu ocitáme u Freuda, který nám říká, že regrese je "mrtvý instinkt", jež evokuje obrat křesťanské etiky: to, co přijde první, budiž zároveň posledním.

Všechno světlo je však zdrojem vychýlení - a jazykové světlo je naprosto vychýleno, nikdy není zdrojem, za jaký jej považuje publikum. Mnoho věcí je vychyluje. Mohou to být tekutiny i pevné předměty, jiné objekty jej naopak mohou pohlcovat.

Existuje podmínka, kdy elektrické světlo přestává popisovat světlo jazyka. To je ta podmínka, která se objevuje, když světelný paprsek je namířen z jeviště do hlediště. V termínech performance zdroj takového světla vytváří "slepé místo". Konfrontační rockové kapely jako Laibach používají sekvence takových výkonných světel spojených kabely do externího okruhu. Jevišťe je samozřejmě ošemetná oblast, když se na ní nacházejí všechny ty dráty a kabely. Tohle je odchylka. Světlo jazyka se jeví jako objekt. Slepé místo nás prozkoumává tak, jak tam sedíme. Najednou je publikum subjektem nepolevujícího pohledu vyslýchání. Jsme oslněni scénou, prozkoumáváni spektáklem. Paprsky udeří na publikum jako světlo z baterky. Světla, nástroje a hlasy jsou propojeny se světem mimo scénu prostřednictvím ohromného množství elektřiny.

V jádru této odchylky je podstata, že zde máme Velké Ostatní, kteří jsou prozkoumávání sami sebou. Zrcadlení společnosti společností. Laibach je skupina ze Slovinska, a je to zároveň německé jméno pro slovinské hlavní město Lublaň. Performance Laibachu jsou paradoxní. Předvádějí publiku výraznou zprávu - vnucují prostředí totalitního shormáždění a doprovázejí to válečnými gesty, jež si spojujeme s diktátory. Jenom "to nad" jejich prezentací dává tušit, že jde o kritiku - vyhocení může zastínit rozporuplný pocit. V současném kontextu Balkánu se jejich práce ukázala být proroctvím. Slavoj Žižek píše o Laibach vnímavě ve své knize *Metastases of Enjoyment*.

Slepé místo je to, které nelze prozkoumat. Intenzita jeho světlosti nás oslepuje, pokud jsme nuceni hledět do něj. Delší pohled dokonce může zanechat skvrnu na naší duhovce, která se objevuje i při pohledu na cokoli dalšího. Ale neviděné je rovněž nezmínitelné. A existují také zprávy, jež nás ohlušují a nesou nesnesitelná odhalení. Je to druh osvětlení, kvůli němuž si Oidipus vypíchl oči.

Na jiných koncertech může světlo hrát přes nás, ale klíčovým elementem zůstává kontrast - diváci jsou v temnotě, scéna je intenzivně osvětlená. Na takových koncertech nás zvuk oslepuje a světlo ohlušuje. Vibrace beatů nás vženou do regrese a síla světel před námi nás láká. Zažíváme masovou hysterii. Lidé na pódiu se stanou mimořádně viditelnými,

pře-vystavenými. Jsme k nim přitahováni - identifikováni s vlastním narcismem - jako můry k ohni.

Pokud světlo svítí na nás, stáváme se performery. Performujeme jako stádo, jako bychom se pod paprsky baterky staly jakousi složeninou, z níž není úniku. Když se tohle objeví na koncertech Laibachu, vzniká zde mrazivá ironie, odloučení. Performujeme masovou hysterii, místo abychom jí byli konzumováni. Vzniká zde strach, kterého si ceníme, protože jsme za něj všichni zaplatili. Strach může evokovat trauma, ale zároveň stojíme fronty na to, abychom se báli. Všechno je to o volbě - difunduje se zde hrozba systému a překládá se do potěšení. Je v tom něco z pudového plazení se psa, když stojí proti většímu zvířeti. Hrozivě přítomně, aniž to však dává najevo, performer griluje své obecenstvo.

Bohdan Fridrich  
UČO: 322803