

Performativita sociálního jednání

Z bodu, do něhož tato práce dospěla, existuje hned několik cest, jimiž se v další analýze vydat;¹ z důvodu omezeného rozsahu práce není přitom možné prozkoumat postupně všechny, vyvstává naopak potřeba zvolit pouze jednu a té se víceméně držet.

Po úvaze jsem se rozhodl představit zde primárně perspektivu *performance studies*, která jsou u nás poněkud opomíjeným směrem sociálně vědní analýzy, třebaže v angloamerickém kontextu se naopak bouřlivě rozvíjejí: odkazující k váze *linguistic turn* Alexander, Mast a Giesen dokonce mluví o tom, že sociologie kultury na přelomu 20. a 21. století podstoupila *performative turn* /Alexander, Mast, 2006:16; Giesen, 2006:325/.² Nedílnou součástí tohoto obratu přitom je, že v analýze kulturní pragmatiky sehrává divadelní dimenze sociálního života čím dál větší roli: z široce užívané metafory se postupně stává teorie, z mikro-sociální úrovně, na níž se analyzuje prezentace self v každodenním životě /Goffman, 1990/, se přechází k makro-sociální perspektivě a reprezentaci vůbec /Alexander, 2006/. Lze říci, že performativita se během minulých dvou desetiletí stala jednou z klíčových kategorií sociální teorie.

Daný koncept je v první generaci užívání spojen s teorií řečových aktů J. L. Austina, který ve své filosofii jazyka poukázal na skutečnost, že vedle *konstatující* funkce jazyk běžně vykonává i funkci *ustavující*. Mezi větou *nevěsta byla oděna v bílých šatech* na straně jedné a větou *prohlašuji vás právoplatnými manželi* na straně druhé je právě tento rozdíl: zatímco první pouze konstatuje určitý stav věcí ve světě, a jako taková může být buď pravdivá, nebo nepravdivá, druhá skrze vyslovení stav věcí ve světě proměňuje – její hodnotou není binární opozice pravda/nepravda, ale performativní akt sám o sobě. Austin přitom svou teorii ještě radikalizuje, když říká, že z určitého úhlu pohledu jsou všechny výroky performativní, poněvadž každý řečový akt o něčem informuje, a potenciálně tak mění charakter vztahu mezi světem a subjektem /Hall, 2000/.

¹ Bylo by například možné psát striktně o významu divadla sociální akce v rámci sociálních hnutí. Stať na toto téma nicméně zpracoval Eyerman /Eyerman, 2006/ a na příkladu hudby se o totéž pokouší již uvedený Viktor Piorecký /Piorecký, 2004/. Jinou možnost představuje sociologie subkultury, ale mám za to, že příklady El Teatra Campesina a Black Revolutionary Theatre poskytly dostatečný exkurz do této oblasti.

² Zásadními v tomto směru byla kolokvia v Konstanzi v roce 2002 a 2004 a na Yale University v roce 2003. Hlavní teoretickou otázkou přitom představovalo propojení konceptů smyslu a akce nereduktivním způsobem – takovým, který umožňuje uvažovat struktury při vědomí toho, že jsou to aktivity konkrétních aktérů, jimiž je smysl uskutečňován /Alexander, Giesen, 2006:16/

V druhé generaci užití je koncept performativity spojen s genderovou teorií J. Butler(ové), která na Austina navazuje, ve svém díle ho však propojuje s post-structuralistickými impulsy. Butler(ová) v přímém vztahu k genderové identitě chápe performativitu jako sadu reiterativních diskursivních praktik, které mocensky vytvářejí identitu toho, co je feminní a maskulinní. Podle Butler(ové) neexistuje žádná prediskursivní identita ženství a mužství v biologickém smyslu: daná zkušenost vzniká druhotně až na základě přehrávání určitého scénáře, který je zakotven ve společenských normách a konvencích /Butler, 2002/.

Austin i Butler(ová) své koncepty performativity sice vytvářejí v poměrně specifických kontextech filosofie jazyka respektive gender studies, jejich vliv však hranice daných oborů významně přesáhl a podnítil celkový rozvoj performance studies jako inkluzivní perspektivy zaměřené na analýzu sociálního jednání vůbec.

Z hlediska obecné sociální teorie pak bylo v procesu vedoucím k performative turn důležité valorizovat koncept *smyslu* a v úzké návaznosti na to koncept *symbolického jednání* /Geertz, 2000:235-41/. Výzvu to představovalo z důvodu, že smysl byl v sociologii marginalizován jako epifenomén individuálních psychických procesů, který v analýze sociální reality nemá místo, nebo alespoň ne takové jako tradiční koncepty moci, statutu, médií komunikace a podobně. Symbolický interakcionismus a sociální konstruktivismus sice kategorii smyslu repatriovaly, ale skutečné renesance se mu dostalo až v rámci současné sociologie kultury. Ta v tomto směru rozvinula filosofické předpoklady Paula Ricouera, který podnítil analyzovat smysluplné jednání na způsob textu: identifikovat v něm kódy, narativy, metafory, hodnoty, témata a meta-témata. Zásadním se jevílo uvést smysl nikoli jako subjektivně proměnlivý, unikavý a neuchopitelný, ale jako intersubjektivně strukturovaný, a tím pádem sociologicky analyzovatelný /Eyerman, Ring, 1998/; stejně zásadní bylo obrátit pozornost od textů přímo k jednání, v němž se smysl realizuje.

Z hlediska divadla sociální akce se obrat sociologie kultury ke smyslu a symbolické akci jeví důležitý z bezprostředních důvodů: právě tyto kategorie – ještě společně s rituálem a několika dalšími – poskytují podle mého názoru základní nástroje k jeho autentickému a zároveň sociálně-vědnímu uchopení. Lze říci, že divadlo sociální akce je zde téměř ideálním typem: představuje nezpochybnitelně záměrné jednání a nezpochybnitelně strukturovaný smysl, obojí vrůstající do meta-reality performance. Má-li divadlo sociální akce nějaký komunikativní dopad, je to právě skrze smysl v jednání vepsaný a jednáním předávaný,

krátce: skrze *smysl jednání*. Z tohoto důvodu v další části představuji důležité koncepty performance studies, jejichž poznatky jsou na divadlo sociální akce přímo aplikovatelné. Ještě předtím však bude vhodné vytknout před závorku téma rituálů v moderní, sekularizované a desakralizované společnosti, téma, které tak jako tak do všech dalších koncepcí zasahuje.

4. /// I. (Quasi-)rituál jako epicentrum performance?

Svazek divadla a rituálu se počíná už u kolébky prvně jmenovaného. Podle nejrozšířenějšího výkladu se řecká tragédie – jakožto nejstarší žánr evropského divadla – vyvinula z dithyrambů zpívaných na počest boha Dionýsa /Brockett, 1999:24-26/.³ 60. a 70. léta pak na půdě experimentálního a avantgardního divadla přinesla vývoj, o němž bylo lze uvažovat téměř jako o uzavření kruhu, které evropské divadlo opsalo od zrození z rituálu k návratu k němu. Téměř všichni nejvýznamnější divadelní inovátoři té doby – Jerzy Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner, Living Theatre a další – s rituální dimenzí divadla tak či onak pracovali, snažili se implementovat ji do svých performancí, respektive povýšit své performance na úroveň rituálu.

Zatímco však divadelní experimentátoři o svých aktivitách smýšleli v kategoriích rituálu či – v případě Petera Brooka – přímo jako o projektu *holy theatre*, západní civilizace jako celek se nadále sekularizovala. Klasik teorie sekularizace B. Wilson hovoří o sociálním znevýznamňování náboženských institucí, jednání a vědomí /Wilson, 1992:149/. Antropologové a sociologové se tak v analýze kulturní praxe 60. a 70. let dostali do paradoxní pozice: na jednu stranu se objevuje mnoho aktivit, které vykazují znaky rituálu, jak

³ Nietzsche s touto tezí pracuje ve svém spise *Zrození tragédie z ducha hudby* /Nietzsche, 1993/ a ve své době na to doplácí nepřiznáním univerzitní stolice – na přelomu třetí a poslední čtvrtiny 19. století se lokalizace původu něčeho tak vznešeného, jako je divadlo, do něčeho tak primitivního, jako je náboženský rituál, jeví nemyslitelná a pobuřující; Nietzsche navíc pro svá tvrzení neměl téměř žádné empirické důkazy, které přinesl až pozdější výzkum. Rituál jako takový tvořil ve starší antropologii nerozlučnou dvojici s mýtem, přičemž byl ve srovnání s ním chápán jako druhořadý: pouhé pravidelné přehrávání mýtu a jeho kosmogonického významu. Byl to však ještě *armchair anthropologist* W. R. Smith, kdo na konci 19. století své současníky šokoval převrácením hierarchie: podle Smithe slouží mýtus pouze jako vysvětlení rituálu. Nietzscheho i Smithův příspěvek mají přitom cosi společného: revoltují proti tradiční evropské tendenci zdůrazňovat text nad vše ostatní. Byla to totiž právě klasická řecká tragédie, jak se zachovala v dílech Aischyla, Sófokla a Eurípida, která dávala představu o řeckém divadle a s ním se Nietzsche dostal do sporu. A byl to mýtus jako narativní část náboženství, která evropským antropologům připadala jako „přirozeně“ primární před praktickou složkou rituálu, kterou naopak vyzdvihl Smith. V myšlení o divadle pak první průlom směrem k evaluaci performativity jakožto skutečného základu divadla, k němuž se textová předloha má jen jako fakultativní, nikoli obligatorní komponent, přinesl německý teatrolog Max Hermann na počátku 20. století. Mezi zdůrazněním rituálu oproti mýtu a performance oproti literárnímu dramatu sice neexistuje přímá souvislost, o to více však překvapuje dalekosáhlá podobnost /Fischer-Lichte, 2005:32/.

byl tradičně chápán a definován, na druhou stranu se zdá vysoce problematické mluvit o rituálu tam, kde existují přinejlepším pouze zbytky náboženského vědomí, anebo nová religiozita zcela jiného než církevního typu. Alexander uvádí:

At both the micro and the macro levels, both among individuals and between and within collectivities, our societies still seem to be permeated by symbolic, ritual-like activities. It is precisely this notion of „ritual-like“, however, that indicates the puzzle we face. We are aware that very central processes in complex societies are symbolic, and that sometimes they are also integrative, at the group, inter-group, and even societal level. But we also clearly sense that these processes are not rituals in the traditional sense /Alexander, 2006:31/.⁴

Dílo Victora Turnera, které dnes stojí jako základní milník na cestě k performance studies, lze chápat právě jako jeden z prvních pokusů vyrovnat se s touto dvojznačností. Turnerův nejznámější koncept tvoří dvojice pojmů *liminal* a *liminoid*, oba odvozené z latinského *limen* – práh. Termínem liminální se Turner pokoušel zachytit okamžik, který je podle něj součástí každého rituálu: moment, kdy minulost je už zrušena a budoucnost ještě nenastala, chvíle *mezí*, jež je příznačná svou otevřeností a průchodností, stav chvilkové rovnováhy nebo také institucionální mezera, která poskytuje možnost inovace praktik /Turner, 2001:206-7/. Liminalita je podle Turnera součástí rituálů tradičních společností, v nichž vládne mechanická solidarita a kolektiv převažuje nad jedincem, je typicky eufunkční a stojí ve středu či blízko středu fungování těchto společností. Pohled na moderní diferenciované společnosti pak Turnera přiměl vytvořit komplementární pojem liminoidní.⁵ Fenomény tohoto druhu jsou charakteristické pro společnosti s organickou solidaritou, týkají se spíše jednotlivců, nabývají idiosynkretické a experimentální povahy, realizují se více na periferiích než ve středu sociálního řádu a často v sobě nesou kritický náboj /Turner, 2001:207-8/. Liminoidní fenomény v sobě přitom chovají potenci skutečné liminality, kterou Turner s nepřilíš skrývaným sentimentem v moderních společnostech postrádá.

Výše naznačený rituální přístup poskytuje pro analýzu divadla sociální akce mnoho podnětů. Chápání performance jako liminoidní události s možným přesahem k liminalitě je možným teoretickým nástrojem, jak uchopit to, co se během performance děje mezi protagonisty a publikem. O sepětí, které zde za určitých okolností vzniká, stejně tak jako o

⁴ Na mikro i makro úrovni, mezi jednotlivci i skupinami naše společnost je stále prostoupena symbolickými aktivitami podobajícími se rituálu. Je to právě ono „podobajícími se“, které poukazuje na rébus, před kterým stojíme. Jsme si vědomi, že zcela zásadní procesy v komplexních společnostech jsou symbolické a že občas hrají integrativní roli, ať už pro jednu skupinu, mezi skupinami nebo na úrovni celé společnosti. Ale také jasně rozumíme tomu, že tyto procesy nejsou rituály v tradičním smyslu slova.

⁵ Koncovka „oid“ tu pochází z řeckého *eidos* – ve významu „podobný“, „jako“.

otevření struktury směrem k akci existuje dlouhá řada výpovědí – výše zmíněná produkce LT Paradise Now tu budiž jedním příkladem za všechny. Zcela v duchu s Turnerovou charakteristikou liminoidních fenoménů tu šlo o periferní rituály subverze, jejichž cílem bylo atakovat hranice – za tímto účelem herci znamenali pouze sebe sama,⁶ za tímto účelem bylo publikum vtahováno do děje, za tímto účelem celá performance volně přecházela v demonstraci.

V oblasti divadla sociální akce se však Turnerovo instrumentarium zřejmě nejsystematičtěji pokusil využít Elam na příkladu aktivit Luise Valdeze a Amiriho Baraky. Pro Elama přitom rituální a quasi-rituální praktiky El Teatro a BRT nepředstavují pouze symbolické prostředkování sociálních a spirituálních obsahů, ale také přímo metodu označování, v níž je definována a autorizována sociální akce.

As signifying practices, the performances of El Teatro and the BRT reinforced the values and beliefs of their particular movements while directing the audience to take social action. As with ritual, El Teatro and the BRT intended their performances to be transformative and regenerative. Their performances affirm cultural unity while demonstrating that the spectators' own oppressive social circumstances were ultimately transformable. The ritualistic action of these social protest performances revitalized the oppositional struggles of blacks and Chicanos and confirmed for those in attendance the righteousness of their cause /Elam, 2001:14-15/.⁷

Mezi dvěma posledně zmíněnými skupinami a Living Theatre přitom existuje zásadní rozdíl v tom, že zatímco LT poučený avantgardou, anarchismem a Artaudem směřoval k rituální dimenzi divadla zcela záměrně, El Teatro a BRT působily výše uvedeným způsobem spíše intuitivně, respektive podmínky jejich vzniku a fungování samy vedly k danému způsobu práce. Pro obě skupiny bylo zásadní, že nepůsobily ve vakuu nebo jako osamocené jednotky exprese, ale naopak tvořily nedílnou součást celých hnutí. Pouze v souvislosti s těmito širšími hnutími za rovnoprávnost je jejich činnost smysluplná a hodnotitelná, pouze

⁶ O pozici aktéra jako toho, kdo svou vlastní osobou garantuje autenticitu tématu píše Giesen ve své koncepci moral drama: *Moral drama is a mode of performance that shares many features with symbolic events, constitutive rituals, and theatrical performances, but it adds to their basic structure the reference to the inner state of the actor /Giesen, 2006:350/*. Giesenova koncepce tak míří především k politickým performancím, kde se autenticita řečníka rovná jeho důvěryhodnosti vůbec. Na příkladu divadla sociální akce však můžeme vidět, že Giesenova koncepce morálního dramatu je použitelná i širěji. Všude tam, kde existuje herec, ale nikoli v roli, kde tedy existuje jeviště, ale právě spíše ve smyslu politické tribuny, na níž vystupuje aktér sám za sebe, vyvstává přirozeně otázka autenticity aktéra.

⁷ *Jako praktičky označování posilovaly performance El Teatro a BRT hodnoty a přesvědčení celých hnutí a zároveň vedly publikum ke spuštění sociální akce. Jako v případě rituálu, El Teatro a BRT své performance směřovaly k transformaci a regeneraci společnosti. Jejich performance stvrzovaly kulturní jednotu a zároveň ukazovaly, že represivní podmínky, v nichž se diváci ocitají ve svých reálných životech, jsou v posledku změnitelné. Rituální akce těchto performancí sociálního protestu oživovaly opoziční boje černochů a chicanos a ujišťovaly publikum o správnosti jejich věci.*

díky těmto rezervoárům a repertoárům El Teatro a BRT neskončily na smetišti dějin, ale vešly ve známost jako pionýři subkulturní revolty skrze umění.⁸ Centrem jejich aktivity přitom skutečně byly kolektivní performance, které fungovaly rituálním či quasi-rituálním způsobem, směšovaly prvky liminoidního a liminálního a dané subkultury si skrze ně vyprávěly příběh *about ourselves for ourselves* /Geertz, 2000:495/, na jehož základě pak vyzývaly narativy celé americké společnosti.

Novější literatura k rituálu tak ve vztahu k divadlu sociální akce představuje významný podnět. Poměrně snadná aplikace tu pramení mimo jiné z toho, že tato perspektiva konvenuje sebepojetí samotných skupin a tvůrců, kteří zvláště v 60. a 70. letech ve snaze oživit divadlo k rituálu vzhlížejí. Nejlépe lze tuto praktickou a teoretickou synopsi ukázat na příkladu Richarda Schechnera, jímž se, vedle dalších, zabývám v následující části.

4. /// II. Koncepty performance studies

Je-li Turnerova dvojice pojmů liminální a liminoidní pokusem jak zachovat i překonat ritualistické pojetí klíčových okamžiků sociálního života, stejnou snahu lze vidět i v Giesenově aplikaci durkheimovské perspektivy. Ještě než se dostanu k Schechnerovi a Alexanderovi, kteří se v tomto směru ostatně také nijak zásadně neliší, chci zde pro srovnání základní Giesenův argument představit.

Giesenovo zadání je prosté: kde lze v dnešní diferenciované, sekularizované společnosti lokalizovat momenty posvátného, respektive jejich existenciálně-funkcionální analogii? Posvátné je u Durkheima to, co je výjimečné, vzácné a co se nějakým způsobem týká celé společnosti; v opozici k tomu, profánní jsou objekty běžně zkušenosti, které ve svém každodenním životě vnímáme, zařazujeme a manipulujeme dle snadno dostupných repertoárů vědění /Durkheim, 2002/. Potíž je v tom, domnívá se Giesen, že sociální teorie se nechala příliš strhnout teorií sekularizace, z níž vyvodila, že svět je nekonečnou, do sebe chycenou sítí profánního jednání, z níž není úniku.⁹ Giesen se proti tomu pochopitelně nesnaží restaurovat posvátno v ottofsky substancialistickém smyslu či jako Eliadeho hierofanii. Upozorňuje nicméně na skutečnost, že v životech lidí se relativně běžně vyskytují

⁸ Například počátky hnutí graffiti a hip-hopu v 80. letech nebo vznik rapu už pouze toto gesto za změněných podmínek opakují.

⁹ Lingvistický a semiotický obrat to ještě podpořil předpokladem, že neexistuje žádná bezprostřední zkušenost světa: ten se nám dává až vždy skrze znakové systémy. Sociální konstruktivismus na tyto podněty svým způsobem navázal, rozvinuv je v obecný model sociální reality právě jako reality veskrze profánní.

momenty, jež zdánlivě nekonečnou síť profánního protrhávají. Benjamin pro tyto momenty použil paradoxní, ovšem přílehlavý termín: *profánní zjevení*. Giesen se pak pokouší o nikoli krypto-teologický výklad oněch momentů „zjevení“, ale o *analýzu sociální konstrukce posvátného* /Giesen, 2006:331/. Posvátným jsou přitom míněny empiricky doložitelné chvíle personální i interpersonální plnosti, náhlé bezprostřednosti světa, okamžiky sounáležitosti a smysluplnosti vlastní existence,¹⁰ které se v soukromí odehrávají skrze usebrání se a na veřejnosti skrze performanci.

V druhém případě musí dojít nejen k intrapersonální, ale též k interpersonální fúzi. Reálnou podstatou této fúze je podle Giesena okamžik, kdy publikum přijme jevištní dění jako externalizovanou podobu svých vlastních tužeb /Giesen, 2006:358/; tehdy se poetika stává politikou. Giesen zkoumá vztah aktérů a publika v daleko větší podrobnosti, kterou zde pomíjím, neboť se nedomnívám, že by šlo o zásadní příspěvek; Alexander se s touto problematikou vyrovnává systematictěji. Podnětnou se mi naopak jeví idea sociální konstrukce posvátného, respektive sociální analýza jeho existenciálně-funkcionálních substitucí v moderní společnosti, mezi něž divadlo sociální akce svou pragmatikou spadá. Pro další rozvinutí této analýzy, kterou předjímá už Turner, se nyní chci obrátit k již avizovaným Schechnerovi a Alexanderovi.

4. /// II. /// A. Richard Schechner

Schechner patří ke generaci, která se přímo účastnila experimentálního kvasu 60. let. Především na základě svého dlouholetého působení ve funkci uměleckého ředitele *The Performance Group* se už od 70. let paralelně pokouší budovat teoretické zázemí pro své a jim podobné aktivity. Zřejmě největší dosah zaznamenala kniha *Performance Theory*, dodnes jeden z pilířů oborového sebeuvědomění.

Schechner představuje důsledně inkluzivní přístup, a to hned na několika úrovních. První se týká přímo konceptu performativity, kterou chápe nikoli jako úzce divadelní prostředek vyjadřování, ale jako kategorii aplikovatelnou na široké spektrum lidských aktivit od rituálů preliterárních společností přes hry a sportovní události až po politiku a sociální

¹⁰ Filosofie – Nietzsche, Buber, Levinas, Heidegger, Barthes, Lyotard... – i literatura – Baudelaire, Whitman, Proust, Joyce, Cortázar, Sabato... – 19. a 20. století poskytují nepřehledně obrazů, příkladů a snah o zachycení právě těchto mezních zkušeností, trhlin, existenciálních průtrží, jazykem psychologie *peak experiences* či zkušenosti *flow*. Jedná se o setkávání s vlastní identitou, druhým člověkem a bytím.

hnutí. S tím souvisí inkluze na úrovni metodologie a perspektiv, které zde čerpají z filosofické i sociální antropologie, literární a divadelní vědy, sociologie, psychologie a místy také biologických věd o člověku. Tento multi-paradigmatický přístup Schechnerovi například umožňuje, aby v závěru Performance Theory představil jakýsi vertikální řez tělem performativity: od skrytých neurologických procesů přes mikro-pohybové slovníky, znaková univerza, scény, scénáře až k sociálním makro-dramatům /Schechner, 1988:282/.

Z hlediska divadla sociální akce – a tím pádem pro kontinuitu výkladu – se jeví nejvhodnější zaměřit se z Schechnerovy teorie na tu část, která porovnává sociální a estetická dramata. Koncept *social drama* pochází opět od Victora Turnera, který tím míní konfliktní, disharmonické situace, jež si vynucují nejen zaujetí nějakého postoje, ale přímo vykonání určité akce. Turner hovoří o čtyřech fázích, které jsou v každém sociálním dramatu identifikovatelné: 1) porušení běžných, normativně daných vztahů; 2) krize, během níž se trhlina v řádu obvykle rozšiřuje; 3) jednání směřující k opravení původní struktury; 4) konečně reintegrace, která však může nabýt i podoby přijetí schizmatu /in Schechner, 1988:166-7/. Schechner s tímto modelem částečně pracuje, zároveň ho však ještě zobecňuje: performance je zkrátka vždy prostředkujícím mechanismem mezi dvěma aktualitami.

Zatímco sociální dramata se odehrávají přímo ve společnosti jako intuitivní autoterapie, estetická dramata jsou v užším slova smyslu in-scenována. Mezi oběma však existuje úzký vztah; podle Schechnera je viditelná část estetického dramatu tím, co je skryto v realizaci dramatu sociálního, a naopak to, co je viditelné v dramatu sociálním, tvoří podtext dramatu estetického /Schechner, 1988:190/. Jedná se o poměrně elegantní model, který umožňuje zachytit jak latentně teatrální v manifestně politickém, tak latentně politické v explicitně divadelním. Jinými slovy: zatímco Weissova slavná hra *Marat/Sade* je Petrem Brookem v první řadě inscenována jako estetické drama, ale stejně s sebou nese celou řadu politických motivů, a to ani ne tak z doby Francouzské revoluce, ale spíše z podoby moderní disciplinace, Clintonova aféra s Lewinskou je v první řadě politickým skandálem, ale v analýze jejího průběhu lze snadno objevit jedno symbolické jednání za druhým, které v součtu tvoří jakýsi scénář *a posteriori* /Mast, 2006./ Ještě lepším příkladem politiky skrze performanci – či dokladem klasicky shakespearovského *totus mundus agit histrionem* – je pak slavné pokleknutí německého spolkového kancléře Willyho Brandta na Varšavském memoriálu v roce 1970. Brandt tehdy jednoduchým pohybem svého těla – ovšemže na

správném místě ve správný čas, ale to je právě umění „politické misanscény“ – proměnil část kolektivní identity celého německého národa /Rauer, 2006/.

Rozdíl mezi sociálním a estetickým dramatem se opět týká pozice dalších osob. Zatímco sociální dramata se odehrávají přímo ve světě, jehož jsou další osoby součástí, estetická dramata sice koncentrují události do větší časové i symbolické hustoty, avšak v umělém prostředí, v němž se další osoby ocitají v pozici pouhých diváků, to znamená subjektů, na něž lze působit primárně jen přes jejich vědomí. Jak už bylo řečeno výše, od 60. let probíhá celá řada pokusů, jak sociální a symbolickou vzdálenost mezi aktérem a divákem překonat; jedná se snahu alespoň dočasně vytvořit Turnerovu spontánní *communitas* /Turner, 2001/ či liminální antistrukturu, která je co do efektu koneckonců variací na Aristotelovu *katharsis* /Aristoteles, 1962:41/.¹¹ Šestihodinové divadelní happeningy Paradise Now byly právě tím: cíleným pokusem vyprat v bubnu performance špinavé prádlo všech, kteří se účastní, a alespoň na chvíli spolu zůstat nazí.

4. /// II. /// B. Jeffrey C. Alexander

Zatímco Schechner se podle Alexandera v každé performanci snaží vidět reziduum rituálu a jeho koncepce je, podobně jako ta Turnerova, zatížena romantizujícími sentimenty, Alexander sám to obrací a říká, že v každém rituálu je kus performance. Ve své klíčové stati *Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy* slibuje představit systematický, makro-sociologický model sociálního jednání právě coby kulturní performance.

The gist of my argument can be stated simply. The more simple the collective organisation, the less its social and cultural parts are segmented and differentiated, the more the elements of social performance are fused. The more complex, segmented, and differentiated the collectivity, the more these elements of social performance become de-fused. To be effective in a society of increasing complexity, social performances must engage in a project of re-fusion. To the degree they achieve re-fusion, social performances become convincing and effective – more ritual-like. To the degree that social performances remain de-fused, they seem artificial and contrived, less like rituals than like performances in the pejorative sense /Alexander, 2006:32/.¹²

¹¹ Spory o pojetí katarze u Aristotela mohou být už jen těžko kdy vyřešeny. Pro nás je důležité, že katarze každopádně funguje jako prostředkující efekt mezi strukturou díla a životem diváka.

¹² *Jádro mého argumentu může být podáno prostě. Čím jednodušší kolektivní organizace, čím méně jsou její sociální a kulturní prvky segmentovány a diferenciovány, tím více jsou elementy sociální performance spojeny. Čím komplexnější, segmentovanější a diferenciovanejší společnosti, tím více se elementy sociální performance stávají nespojitými. Aby zůstaly efektivními ve společnostech se vzrůstající komplexitou, sociální performance musí dosáhnout znovu-spojení. Do té míry, do jaké se to podaří, stávají se*

Je-li pro úspěch sociální performance klíčové, do jaké míry se podaří propojit její elementy do jednoho přesvědčivého celku, vyvstává pochopitelně otázka, které elementy to jsou. Podle Alexandera poskytuje dostatečné analytické instrumentarium těchto šest prvků: 1) *systémy kolektivních reprezentací*, sdílené symboly v pozadí a scénáře budoucnosti, symbolická univerza, v nichž dané kultury žijí; 2) *herci/aktéři* jako živí zprostředkovatelé těchto kolektivních reprezentací, kteří je interpretují a předávají publiku; 3) *diváci/publikum*, které dekóduje smysl jednání aktérů, s nimiž se na psychologické rovině potenciálně identifikuje; 4) *prostředky symbolické produkce*, které tvoří materiální zázemí umožňující performanci uskutečnit; 5) *misanscéna* jako aktuální způsob manipulace významu skrze jevištní složky – hereckou akci, scénické řečení, hudbu atd.; 6) *mocenské prvky*, které nejrůznějšími způsoby zasahují do celého procesu přípravy, samotného průběhu i následného přijetí performance. Tento nárys šesti vzájemně propojených prvků podle Alexandera poskytuje možnost interpretativně rekonstruovat každou performanci /Alexander, 2006:32-37/.

Cílem profánních performancí v moderních společnostech je podle Alexandera totéž, co bylo cílem sakrálních rituálů ve společnostech tradičních: skrze určitou formu představování dosáhnout emocionálního sepětí scénáře s hercem a herce s publikem, a tím vytvořit základní podmínky pro přenos kulturního významu. V tradičních společnostech je to jednoduché díky sociální blízkosti aktérů a společným vizím světa, které se zde spíše pouze aktualizují; v moderní společnosti se propojování jednotlivých elementů stává stále obtížnějším, protože významy je nutno nejen složitě vyjednávat na fragmentarizaci světa a individualismu aktérů, ale při jejich transportu je také nutné překonávat daleko větší sociální distance – nic takového jako globalizace významu v moderních společnostech neexistuje. Klíčovou roli v procesu propojování elementů přitom, zcela jako v klasickém divadle, sehrává aktér/herce, který významu propůjčuje svou psycho-fyzickou existenci, dává mu mluvit svými ústy, jednat svými rukama, a v případě sociální performance za něj ručí autenticitou celého svého života.

Alexanderův lineární model tedy postupuje od sdílených kolektivních reprezentací ke konkrétnímu scénáři: zde přichází ke slovu poznatky sociologie umění o tom, že autor netvoří ve vzduchoprázdnu, ale je součástí pole umění s jeho tradicí a vztahy k dalším

přesvědčivými a efektivními – podobají se více rituálu. Do té míry, do jaké se jim to nedaří, stávají se umělými, podobají se méně rituálu a více „produkcím“ v pejorativním smyslu slova.

tvůrcům, a že toto pole umění je zase součástí širších společenských mechanismů. Scénář musí být multiplikován skrze misanscenu a aktéra, díky nimž se stává sociálně komunikativním: zde existuje celá teatrologická literatura o umění režie a metodách herectví. Od aktéra přechází význam k publiku – v jednom směru dochází ke kulturní extenzi, v opačném směru k emocionální identifikaci, o čemž se lze poučit například v psychologii umění nebo empiricky. Výsledkem úspěšné performance, již se podařilo propojit všechny elementy, pak je určitý efekt v psycho-sociální existenci zúčastněných, jež je sice těžké měřit, lze jej nicméně vcelku rozumně předpokládat. Do celého procesu přitom zasahují nejméně dva boční vlivy: mocenské vztahy na mnoha rovinách a v souvislosti s nimi materiální podmínky – o tom se lze opět nejlépe poučit v sociologii umění, jež se na mocenskou a institucionální analýzu umělecké produkce podrobně zaměřila už v 80. letech. Alexanderův obecný model tak může být snadno podepřen či přezkoušen konkrétnějšími poznatky dalších disciplín.

4. /// III. Divadlo sociální akce ve světle performance studies

Shrnutí: Turner, Giesen, Schechner i Alexander v podstatě řeší jeden a týž problém: jak analyticky uchopit problematiku symbolické kolektivní akce v moderních společnostech. Historicky nejznámějším modelem tu přitom zůstává rituál, jenž však konotuje strukturálně natolik odlišnou společnost tradiční či dokonce preliterární, že není možné dané poznatky beze všeho přesadit doprostřed postindustriální éry: odtud liminoidní okamžiky místo liminálních, zasazené do sociální konstrukce posvátného místo do posvátného. Přesto se zdá, že právě i v objektech starých továren a jiných vybydlených prostorách probíhají symbolické kolektivní akce, které si cosi z rituálu prostřed buše uchovávají. Vztáhnuto na divadlo sociální akce je to význam společenství, jež se ustavuje právě jako společenství významu; je to právě význam významu, jenž se stává somatizovaným principem jednání aktérů a skrze ně emocionálně-kognitivní výzvou ostatním; je to právě tato výzva ostatním, jež se v určitých případech konvergence reprezentací jeví tak naléhavá, až se diference mezi aktéry a recipienty stává reverzibilní nebo zcela zaniká; a je to tento zánik diference, jež lze společně s dalším uskutečňováním významu chápat jako časované naplnění výzvy.

Pro příklad se na chvíli ještě jednou vraťme k současnému projektu LT *Not in my name*, o němž jsem se krátce zmínil již v úvodní části. Členové skupiny hrají v ulicích New Yorku částečně improvizovanou hru o životě člověka, který je během performance na jiném místě Spojených států popraven. Vidíme zde vedle sebe všechny elementy, o kterých Alexander píše. Projekt je aktualizací veřejné debaty, jež se vede o trestu smrti už několik desetiletí, na hlubší rovině se tedy dotýká základních kulturních reprezentací života a smrti. Tato aktualizace probíhá skrze živé herce, kteří významům dávají své tělo: stávají se jiným tělem, které na jiném místě v určitou chvíli překročí metafyzickou hranici. Vše se děje přímo v ulicích, které zde vytvářejí náhodnou misanscenu odkazující jak ke skutečnosti, že jde o sociální, nikoli estetické drama, tak k naléhavé potřebě pokračování veřejné debaty. Procházející lidé se zastavují, v některých případech společně s herci skandují heslo „NOT IN MY NAME“, a sami se tak stávají účastníky performance. V jejím závěru si aktéři osobně slibují, že si nikdy vědomě neublíží, protože se respektují ve svém základním lidském právu na život. Význam je tak během necelé hodiny komunikován a vzniká dočasné společenství těch, kteří na občanské a lidské rovině nesouhlasí se smrtí člověka, jíž byli v místě symbolicky a v čase reálně účastní. Toto společenství se sice záhy rozpadá, ale význam jako emocionálně-kognitivní stopa zůstává a může působit dál.

Příkladem by bylo možno hromadit mnoho, šlo mi pouze o rychlou ilustraci modelu, který byl představen v obecnosti. Třebaže lze o něm smýšlet právě jako o obecném a inkluzivním, nedá se přesto vztáhnout na vše. Pokud se velmi dobře hodí na aktivity, jímž jsem se věnoval v kapitole mapující divadlo sociální akce v 60. letech, digitalizovaný protest CAE už částečně výše uvedeným analytickým kategoriím uniká. Psycho-fyzická existence aktéra jako hlavního zprostředkovatele a ručitele významu je zde upozaděna ve prospěch přímé komunikace idejí skrze volně šířitelné technologie. Quasi-rituální model zde ztrácí půdu pod nohama, neboť lze těžko udržet myšlenku rituálu v případě virtuálního společenství uživatelů internetu, rozličných v místě i čase. Jistě by bylo lze mluvit zde elegantně místo o rituálu o jakémsi *virtuálu*, jímž by mohla být míněna například sounáležitost čistě habitusová, realizující se v kyberprostoru bez ohledu na místo a čas připojení, otázkou nicméně zůstává, co by bylo tohoto virtuálu alespoň přibližně rituálním obsahem.

Koncepty performance studies se přesto jeví jako velmi podnětné – míří přímo ke středu problematiky divadla sociální akce: co se tu vlastně děje?; jak to, že lidé jsou pohnuti?; co je zde ona *machina mentis*? Až s těmito odpověďmi, nebo alespoň s takto upřesněnou

představou o nich, lze divadlo sociální akce zasadit do širších kontextů, v nichž už stojí jako daný a ve své danosti neproblematizovaný fenomén.

Pro důležitost, jakou to ve vztahu ke strategiím protestu má, jeví se vhodné zdůraznit nakonec ještě jednou obecný význam performance jako operacionalizovaného diskursu; operacionalizace zde přitom znamená v první řadě somatizaci – idea se stává tělem, fakt sublimuje v akci. Diskursy jako stupňovité paláce idejí a imaginace nabývají skrze performanci zřetelnějších půdorysů, stávají se ostřejšími, snáze vnímatelnými a především také daleko komunikativnějšími: veřejný prostor je během úspěšných akcí pouličního divadla resuscitován dýcháním z úst – téměř – do úst.