Adéla Šulcová, UČO 372553

**RICHARD SCHECHNER – PERFORMANCE STUDIES**

str. 203 – 211

MASKY, LOUTKY A JINÉ PEFORMAČNÍ OBJEKTY

Co se stane, když herci nejsou lidé, ale masky a loutky? Maska je více než jen způsob, jak zahalit identitu maskéra. Loutka je víc než jen mrtvé dřevo nebo kůže animovaná lidskými herci. Masky a loutky tvoří druhé existence, které interagují s lidskými herci. Tyto performanční objekty jsou zaplavené životní silou, která je schopná transformovat ty, kteří si s nimi hrají. V Japonsku *noh* herci někdy spí vedle své masky, aby se maska s nimi stmelila. Performer z Bali odhaduje každou novou masku, hledá způsoby, jak by život vstoupil do jeho těla.

|  |
| --- |
| **John Emigh – Živoucí maska**  Když balineský herec drží novou masku v pravé ruce, zírá na ni, otáčí ji, pohybuje s ní v tiché hudbě, hodnotí potenciální život masky a hledá místo pro setkávání mezi ním a životem ve své rozdílnosti. Pokud je úspěšný, nastane sbližování, které umožní potenciálnímu životu plynou skrz jeho tělo. Pokud najde shodu mezi fyzickými a duchovními zdroji a potenciálním životem masky, potom je vytvožen živoucí amalgám: charakter, osoba. Tento amalgám je nestabilní, protože musí být nad paradoxem, dvojznačností a iluzí – ale hýbe se, mluví, dýchá a je vnímaný performerem a obecenstvem, protože má organickou identitu. Pokud performer najde místo pro setkávání, na poli paradox, dvojnačnosti a iluze, maska si pomechá svou samostatnost: cokoliv má cenu jako objekt, “práce” umění, bude fungovat jako dekorace, kostýmní element. Proces začíná respektem k potenciálnímu životu masky jako k oddělené entitě a vyvíjí se zužováním mezery mezi sebou a ostatními skrze process imaginativní hry. |

Masky *chapayeka* Yaquisů z Mexika a Spojených států jsou mnoha tvářemi židů, kteří pronásledovali Ježíše během každoroční šestitýdenní Waehmy (Vášnivé hry). Masky chapayeka vlastní silné negativní síly, které jsou na konci Waehmy spáleny, když jejich nositelé spěchají do kostela, aby obnovili spojení s kmenem a s bohem. Protože se nové masky dělají každý rok, viditelné aspekty židů se časem mění.

*Dhalang* jávského *Wayang kuilt* (kožených loutek) je i šamanem a loutkářem. Sám manipuluje s dává hlas loutkových charakterům dramatu, které trvá bez přestávky osm hodin. Vyprávění Wayang kuilt je všeobsahující, rozpětí mýtického a moderního, bohové, démoni a lidé. Improvizované škádlení napadá lokální a národní výstřednosti, které jsou protkané nastavenými dialogy. Loutky se mění, zechovávají si čas bez ztráty tradice. Loutky vykreslují kluky na motorkách, tlusté klauny, hrdiny Mahabharaty a mnoho dalších. Dhalangové jsou duchovně mocní lidé, i když (jako mnoho herců kdekoliv) jsou tuláci a vyvrhelové. Jejich autorita pochází z performačního vědění, která se ztělesňuje z loutek. V japonském *bunkaru* tři osoby manipulují loutkou – jeden kontroluje hlavu a pravou ruku, druhý levou ruku a další nohy. Příběh vypráví pěvec se *samisenem* (strunovým nástrojem). Bunkaru hraní není rozptýlené. Všechno se soustředí na loutky. Jejich přítomnost sjednocuje peformanci.

V politickém a kriminálním kontextu se masky používají ke skrytí identity i k formování veřejného mínění. Například v březnu 2001 vůdce hnutí Zapatista mexických domorodců cestoval z Chiapas do Mexico City, aby prezentoval stížnosti a naděje Mexickému Kongresu. Ve stejnou dobu byli Zapatisté hrdiny, štvanci, rebeli a občany. Jejich vůdce, operující pod pseudonymem Subcomandante Marcos, nebyl přítomný. 23-členná skupina byla vedená velitelkou Esther, mayskou ženou. Celá delegace měla černé masky, které symbolizovaly “anonymitu domorodců v Mexiku”.

HYBRIDNÍ HRANÍ

Mnoho herců se striktně nedrží kategorií, které jsem zmiňoval. V jedné a té same performance může herec performovat realisticky, používat masku, kombinovat kodifikované chování s improvizací a přeskakovat nebo vynechávat různé druhy hraní. Otázkou zůstává, zda je hybridní herectví míchané nebo sešívané. V mnoha případech je to sešívání, pohyb z jednoho druhu hraní do jiného. Je těžké si představit, jak smíchat uzákoněné hraní s reálným hraním. Dle definice se Brechtovské hraní nemísí s jinými druhy hraní, ale jakýkoliv druh může být užit společně vedle sebe.

Někdy může performer vytvořit shodu, která zahrnuje několik druhů umění. Například Anna Deavere Smith v jejích slavných performancích Fires in the Mirror a Twilight Los Angeles kombinuje několik druhů pohledu různých osob, které se účastnily důležitých násilných událostí, kterí znají miliony lidí skrze média. Fires in the Mirror zahrnuje afro-američany, židy a policii v Brooklynu v 1991; Twilight Los Angeles zase výtržnosti v Los Angeles, které následovaly zproštění policisty, který porazil Rodneyho Kinga. Její performance vycházejí z hloubkových rozhovorů, které dělal s těmi, co byli v jejích performancích. Smithová studuje řeč těla, gesta a hlasy obyčejných lidí na ulicích, obětí, obviněných, komunit, policejních vedoucích a akademických učenců. Výsledkem je něco víc než imitace. Její vlastní tělesný duch se stává základem pro odehrávání mnoha konfliktů sužujících americkou společnost, zejména co se týká rasy, národnosti a spusedství. Smithová je hodně jako dhalang. Jako dhalangové, bere na sebe události komunity. Komunitě dává zpět fakta i její vlastní nenapodobitelnou interpretaci. Bojuje, aby vše obsáhla a dala tomu smysl. Někdy i “neuspěje”, aby provedla čistou performanci. V určitém stádiu je posedlá těmi, které reprezentuje. Při opatrném srovnávání jednoho chrakteru a vtělení k jinému, otevírá Brechtovský prostor pro humor, ironii a sociální dialog.

PERFORMOVÁNÍ V KAŽDODENNÍM ŽIVOTĚ

Jak odlišné je performování v reálném životě od hraní ve hře? Někdy je performace v životě ležérní, téměř viditelná, když člověk lehce přizpůsobuje aspekty své prezentace nebo osobnosti, aby někoho ohromil – změna oblečení, tón hlasu. Pokud se to dostane do extreme, někdo může říct: “Sally se předvádí”. Některé každodenní performance jsou jemné a neformální, že si nevšimneme, že je někdo provádí – například když rodič napomíná dítě nebo dítě zvedne tón hlasu, aby si řeklo o zmrzlinu. Na straně druhé, mnoho každedenních performerů – duchovní, sestry, policie – nosí speciální oblečení a insignie, mají předepsaný tón hlasu a specifický slovník a viditelno autoritu. Jiné performance jsou zase jako drama. Akce prokurátora, obrany, soudce a poroty v sledovaných kriminálních procesech, chování doktorů, když je v sázce život nebo veřejné vyjadřování hlavy státu, když je národ v krizi. Všechny jsou dramatické, protože sázky jsou vysoké a chvání zúčastněných je ustanovené jako scénář, který je hrán. Proto jsou tyto obekty favorizované, od Oedipuse k ER. Oedipus kombinuje vážnost hlavy státu v krizi, detektivní příběh, process a šamanský exorcismus.

V kapitole 5 jsem mluvil o performanci v každedenním životě ve vztahu k performativitě, hlavně jako pohlaví a rasy. Zde budu probírat subjekt, ne z pohledu řečových aktů nebo poststrukturalismu, ale z hůediska práce Ervinga Goffmana.

|  |
| --- |
| **Dennis Brissett a Charles Edgley – Goffmanova realita**  Goffmanova přesvědčení, že sociální život může být chápán jako série performance, bylo svázáno s chápáním, které mnoho lidí považuje za cizí a rozporné: nejvíce odhalující poznatky o lidských bytostech leží v úzkém pohledu na to, co je správné na povrchu. Podoba je reálná. Podoba nikdy nemůže být zničena “realitou”, může být pouze nahrazena jinými podobami. Takže Goffman píše o maskách, zdáních, pozlátku, iluzích, obrazech, schránkách a hrách. Moc nebyl na substance, věci, fakta, pravdu a hloubku. Co je důležitější, Goffmanovy argumenty ruší rozdíly mezi zdánlivým a fundamentálně reálným v sociálním životě. Život dle něho sestává z různých stupňů porozumění a povědomí, ne z vrstev kolem fundamentálního středu, který může být odhalen vědeckou prací. Jako výsledek, obrací se k řádu všeho. Divadlo performance není v lidských hlavách, ale v jejich veřejných aktech. Lidské mysli se setkávají pouze při interakci, kvalita a charakter interakcí konstituje následnou realitu každedenního života. V každedenním životě jsou věci takové, jaké doopravdy jsou: ale “jaké se zdají být” se nikdy nemění. |

Teoretikové v kapitole 5 začínali s jazykem. Když se potýkají s chováním, vycházejí z jazykově vycentrované pozice. Pro ně chování – potažmo celá kultura – má být “četno” jako komplexní, interagující text. Na druhé straně Goffman přistupuje k sociálnímu životu jako divadlu, souhře chování, kde herci s různými motivy zkouší své akce, prospěšně se prezentují a často kříží své záměry s jinými. Stoupenci dvou různých přístupů se shodují, že lidé performují pořád, i když si toho nejsou vědomi.

|  |
| --- |
| **Erving Goffman – Performance každodenního života**  Legitimní performance každodenního života nejsou “hrány” nebo “oblékány”, a to ve smyslu, že performer ví jen, co bude dělat, a to jen díky efektu, který by to mohlo mít. Pocit, který přitom vydává, pro něho bude hlavně “nepřístupný”. Ale v případě méně legitimních performer neschopnost jedinců předem formulovat pohyb očí a těla neznamená, že nejsou schopni sebevyjádření skrze tyto prostředky, ve smyslu zdramatizovaného a před-formulovaného repertoárz akcí. Ve zkratce, hrajeme lépe, než sami víme. |

Všichni herci jsou performer, ale ne všichni performer jsou herci. Teoreticky se dá specifikovat rozdíl mezi hercem a performerem. Prakticky se tyto rozdíly bortí. Pódioví herci hrají role komponované jinými, tyto role běžně opakují před publikem, které ví, že herci předstírají. V diváckém sportu je situace složitější. Atleti nepředstírají, ale performují. Soustředí se na splnění specifických úkolů (hra s balónem, boj, závodění, skákání, zvedání činek, atd.), a to ve stejném čase, kdy se vystavují publicitě. Budování velké hry je součástí celé události. A i když herci nikoho nepředstírají, čím vice jsou slavní, tím více jejich akce připomínají pódiové herce. Cvičení dovedností zůstává středem performance, ale čím větší hvězda, tím větší sebeprezentace se stává charakterem hraní. Performance každodenního života zahrnuje široké spektrum aktivit, od sólo nebo intimních performance za zavřenými dveřmi, až po male skupinové aktivity interagující s davem. Někdy toto performování vědomě užívá konvenční chování, jako na formální večeři nebo pohřbu; někdy je scénář volný, třeba když jdete ulicí a bavíte se s přítelem. Většina denního života je převzata performanční prací, profesí, rodinou a sociálními rolemi. Všechny, v každé kultuře, jsou vybaveny způsoby chování a interakce. Každý jistým způsobem ovládá jeden nebo druhý sociální kód každodenního života. Rebelové záměrně porušují pravidla; revolucionáři je chtějí nadobro změnit.

Do jakého stupně je lidský sociální život nekončícím procesem performancí? Georgemu Washingtonovi, prvnímu americkému prezidentovi, nebyl cizí ekvivalent “focení” v 18. století nebo opatrná tvorba jeho osoby společně s divadelními řádky.

|  |
| --- |
| **Joshua Micah Marshall – George Washington hraje svoji roli**  Kama ž sahají hrdinské scény, tato byla ojedinělá. V třetím týdnu července 1776, jen pár dnů po schválení Deklarace nezávislosti Thomase Jeffersona, Jeho Excelence generál George Washington, hlavní velitel Kontinentální armády, byl zapleten do výměny se svým britským protějškem lordem Richardem Howem. Howe poslal dopis adresovaný “George Washington, Esq.”. Dopis byl odmítnut, protože “u nich v armádě nikdo takový není”. Otři dny později se Howeův posel vrátil s novým dopisem – tento byl nadepsaný “George Washington, Esq. atd. atd.” – znovu byl odmítnut. Nakonec Howe vyslal dotaz, zde generál Washington přijme nového posla, plukovníka Jamese Patersona. Po výměně zdvořilostí, mu Paterson předložil ten stejný dopis. Washington ho odmítl uznat. Ve snaze posunout konverzaci, Paterson zmínil, že “atd. atd.” zahrnuje vše, co by mohlo následovat. “Ano, to může”, odpověděl Washington, “a cokoliv”. Washington dal ve svém krátkém dramatu najevo, nejenom s kým Howe jedná, ale že se může postavit komukoliv, koho nan ě George III. pošle. Washington nikdy nebyl víc sám sebou, než když hrál. Od brzkého věku podrobil svou osobu precizní discipline, tvraující vše od jeho fyzické tolerance po stupně intimity, kterou dovoloval svým přátelům a společníkům. V době, kdy převzal velení nad armádou, mimo Boston v červenci 1775, nebylo na něm skoro nic, co by nebylo výsledkem vědomé rafinovanosti. Konečně mu byla také dána role, na kterou se celý život připravoval: sám sebe. |

Pódiové klíčové životní momenty sahají dále než Americká revoluce. Dle římského historika Suetoniuse, císař Caesar Augustus se v den své smrti dožadoval zrcadla a žádal služebníky, aby mu učesali vlasy, spravilu cellist a pak shromáždil své dvořany. “Zahrál jsem komedii života dobře?”, zeptal se Augustus. Nečekal na odpověď, odpověděl si: “Protože jsem ji zahrál dobře, všichni zatleskejte a propusťte me z podia s potleskem.” Krátce potom Augustus zemřel. Scéna o císařově smrtelné posteli není tak neobvyklá, jak se může zdát. Před érou opatrovnických domů a mechanicky prodlužovaných životů, scény smrtelných postelí byly zcela běžné. V některých kulturách stále existují. Ale i v méně důležitých časech divadlo pronásleduje každodenní život. “Zachovala jsi se statečně”, může říct matka dceři, která se postavila šikanující tetě. Stejná matka může u večeře napomenout dceru: “Necpi se tak, chovej se víc dospěle.” Pochvala i pokárání odkazují k chování, které je rozhodnuté a určité, které má určitý tvar. Snadno si takové akce dokážeme představit. Slova “hrát” a “akce” jsou citacemi ne tak skrytých sociálních scénářů. Tyto sociální scénáře prosakují do denního života. I když se sociální scénáře liší kulturu od kultury a epochu od epochy, neexistují kultury nebo historické periody bez sociálních scénářů.

V Americe, po Úmluvě ženských práv v 1848 v Seneca Falls, v New Yorku a po prvním Národním setkání ženských práv ve Worcesteru v 1850, ženy požadovaly stejná práva jako muži. Ale rovnost nepřišla rychle nebo snadno; a i dnešní ženy – v USA a kdekoliv – jsou diskriminovány kvůli pohlaví. V Americe v polovině 19. století se veřejné promluvy bez dohledu muže považovaly za drzé a špatné. První reakcí proti první vlně feminism bylo objevování se manuálů, jako byl třeba The Lady’s Guide to Perfect Gentily od Emily Thornwell, který ženy učil, jak “se správně chovat”.

|  |
| --- |
| **Emily Thornwell – Jak by se ženy měly chovat na veřejnosti**  Vhodnost chování a obecné chování ve společnosti. Vytrvale se na kohokoliv dívat, hlavně když jste žena a mluvíte s mužem; otáčet hlavu ze strany na stranu během konverzace; balancovat na židli; ohnout se dopředu; praštit dlaněni o kolena; držet jedno koleno mezi spojenýma rukama; křížit nohy; protáhnou nohy na kozlík; mít sám sebe rád se skleničkou; umístit ruku na toho, s kým konverzujete; vzít ho za knoflíky, límeček, manžety, pas, atd.; chytnout osobu za pas nebo ruku nebo se ho dotýkat; otírat si obličej nebo ruce; mrkat; krčit rameny; dupat nohama; atd. – všechny tyto špatné zlozvyky, o kterých se nemluví, jsou nejvíce popudlivé. |

Jako v kapitole 5, manuály jako je Thornwellové – jako mnoho jiných “jak se chovat” článků a knih – mohou být analyzovány z úhlu pohledu konstruování genderu. Proč ale končit u pohlaví? Sociální chování je konstruované. Záležitost se komplikuje, tvrzení “teď performuji” se často setkává s jiným tvrzením, “role, kterou hraji, jsem já”. Takže kde nebo kdo je “pravé já”? Pravidla chování jsou jasná s ustanováním rolí jako je matka, doktor, učitel, dítě, atd. Specifická gesta,tón hlasu, kostýmy odpovídají mnoha sociálním rolím. Ale role a pravidla se liší místo od místa, příležitost od příležitosti. Například role řidiče autobusu nebo kadeřníka může být v jedné společnosti známá a v druhé ne; a odpovídající chování řidiče autobusu kadeřníka, atd. se společnost od společnosti liší. Ale role, narušující akceptované kódy chování, se setkávají s námitkami: “Běž do pokoje!”, atd. Chování specifické pro role a situace spravuje všechny sociální interakce. Někdy jsou scénáře relativně volné, jako ve společenských konverzacích; někdy striktní, jako v pravidlech; někdy velmi striktní, jako v právech. Ať už jsou volné nebo striktní, sociální chování nikdy není volné a nespoutané. Živoucí detail očekávaného chování vytvářejí performance sociálního života.

Ale co se stane v méně střežených momentech, když jsou lidé “mimo službu” – když soudce nesoudí, učitel neučí, rodič nevychovává? Během této doby, performační aspekty běžného chování jsou méně zřetelné, ale stále existují. Jeden sestavuje formální ustanovení k hraní rolí, které umožňuje volnost v chování, které jsou méně jako psaná dramata a vice jako volné improvizace. Lidé se stávají “jen přáteli”, soudce ukazuje, že je “stejný jako Joe”, uklízeč sedí s majitelem domu u šálku čaje. Ale “kamarád” i “obečejný Joe” jsou také jen role – takové, které se spojí s pozadím probíhajícího sociálnho života, spíše než aby vyčnívaly. Goffman cítí že všechny sociální setkání jsou jako divadlo, protože život sám o sobě je dramaticky ukončená věc.

|  |
| --- |
| **Erving Goffman – Je celý svět podium?**  Vyžaduje to hluboké dovednosti, dlouhý trénink a psychologickou kapacitu, aby se člověk stal dobrým pódiovým hercem. Ale tento fakt by nás neměl zaslepit k ostatním: že skoro každý se může rychle naučit scénář, aby byl schopen dát publiku pocit reálnosti. A to se děje, protože sociální styk sám je dán dohromady, jako scéna je dávána dohromady, výměnou dramaticky nafouknutých akcí, protiakcí a ukončujících odpovědí. Scénář, i v rukou nezkušených herců, mohou oživnout, protože sám život je dramaticky hraná věc. |

Jeden může říct, že čím více jsou je sociální role veřejná a “větší než život”, tím více je jako divadlo. Americký president dodržuje harmonogram, čte pro něho napsané proslovy a dodržuje striktní protokol. Dokonce si pamatuje improvizované odpovědi dané reportérům a davům, které ho po celé zemi vítají. Anglický monarcha byl dlouho divadelní rolí, spíše než někým kdo rozhoduje. Ale pompa a okolnosti, královské rituály, mají velký efekt na politický a sociální život. Membrána oddělující co “je” a co se jen “jeví” je velmi tenká.

V divadle herec i publikum ví, že herec není ten, koho hraje. V reálném životě člověk zároveň hraje a je sám sebou. Tato záležitost je komplikovaná, protože v některých metodách realistického hraní jsou herci učeni, jak používat své já k vytvoření divadelních rolí. Tato technika “předstírání být sebou” nebo “stavění charakteru ze sebe” má prostoupenou společnost, nejenom na západě. Skrze média, a nyní hlavně internet, lidé v každodenním životě hrají mnoho rolí, mají přístup k mnoha avatarům. Reklamy povzbuzují lidi, aby věřili, že kosmetika, chirurgie, léky, cvičení, diety, kadeřníci, oblečení dokážou změnit osobnost. Kdo “já jsem” už dlouho není dáno, jestli to tak někdy bylo. Jak vzrůstá počet “nových já”, média zdůrazňují, že “já” nemusí být permanentní. Pokračující alternace je možná. Tento slib proměnlivosti láká lidi do hraní více a více rolí, objevování nejvíce variací sebe sama. Jak nikd předtím, lidé performují násobky sebe samých každý den, celý den.