

PERFORMANCE : KRITICKÝ ÚVOD

Marvin Carlson

PŘEDMLUVA:

ÚVOD:

ČÁST I. PERFORMANCE A SOCIÁLNÍ VĚDA	2
KAPITOLA 1: PERFORMANCE KULTURY: ANTROPOLOGICKÉ A ETNOGRAFICKÉ PŘÍSTUPY	2
KAPITOLA 2: PERFORMANCE VE SPOLEČNOSTI: SOCIOLOGICKÉ A PSYCHOLOGICKÉ PŘÍSTUPY	13
KAPITOLA 3: PERFORMANCE JAZYKA: LINGVISTICKÉ PŘÍSTUPY	29
ČÁST II. UMĚNÍ PERFORMANCE	37
KAPITOLA 4: PERFORMANCE A JEJÍ HISTORICKÝ KONTEXT	37
KAPITOLA 5: UMĚNÍ PERFORMANCE	54
ČÁST III. PERFORMANCE A SOUČASNÁ TEORIE	70
KAPITOLA 6: PERFORMANCE A POSTMODERNÍ	70
KAPITOLA 7: PERFORMANCE A IDENTITA	80
KAPITOLA 8: KULTURNÍ PERFORMANCE	88
SHRNUTÍ: CO JE PERFORMANCE	98
GLOSÁŘ	107

PŘEDMLUVA: Překlad: Lenka Hermanová a Pavel Kubesa

ÚVOD: Překlad: Lenka Hermanová a Pavel Kubesa (str 1-7)

ČÁST I. PERFORMANCE A SOCIÁLNÍ VĚDA

KAPITOLA 1: PERFORMANCE KULTURY: ANTROPOLOGICKÉ A ETNOGRAFICKÉ PŘÍSTUPY

Překlad: Ivan Floreš (str 11-12)

Pojem „performance“ jak je používán například v performance studies v USA vychází z terminologie a teorií sociálních věd a zejména z antropologie a sociologie z 60. a 70. let 20. století. Při vytváření vztahů mezi studiem tradičního divadla, antropologie a sociologie, jsou velmi důležité spisy Richarda Schechnera, antropologů Victora Turnera a Dwighta Conquergooda a sociologa Ervinga Goffmana. Hlavní zdroj, kde jsou popsány zmíněné proměny je čtvrtletník The Drama Review, konkrétně 3. vydání z roku 1973 věnovaný divadlu a sociálním vědám.

Richard Schnechner sepsal seznam sedmi oblastí kde se prolínají teorie performance a sociální vědy:

1. Performance v každodenním životě, zahrnující setkání všeho druhu
2. Struktura sportu, rituálu, hry a veřejné politické vystupování
3. Analýza různých způsobů komunikace
4. Propojení mezi lidským a zvířecím chováním, které odpovídá hře a ritualizovanému chování
5. Aspekty psychoterapie, zdůraznění komunikace tváří v tvář, acting out a uvědomění si tělesnosti
6. Etnografie a prehistorie
7. Ustanovení jednotných teorií performance, které jsou ve skutečnosti teorií chování.

Schnechnerův seznam se podobá pokusu o návrh budoucích oblastí výzkumu mezi divadlem a sociální vědou, jež publikoval v roce 1956 Georges Gurvitch. Předvídání následného výzkumu vědců jako byl Goffman a Turner nazval Gurvitch „attention to the theatrical or performance elements in all social ceremonies, even in a simple reception or a gathering of friends.“ Oba tyto seznamy nastínily spíše širší linii výzkumu, který ve skutečnosti následovala, ale každý může být posuzován jako celek signifikantní částí moderních studií performance. Vskutku Pro pochopení současného významu pojmu performance je pravděpodobně nejvíce užitečné začít s přehledem nejvíce vlivných a relevantních textů z antropologie a sociologie.

Performance a antropologie

Překlad: Menšíková (str. 12-13)

Oblast antropologie byla obzvláště bohatým zdrojem pro diskuzi o performance během posledních let. Vlastně se stalo tak atraktivním tématem tohoto oboru, že někteří antropologové vyjádřili znepokojení nad jeho všudypřítomností. Například Dell Hymes si stěžoval, že kdyby někteří jazykovědci popletli, co je nezajímá pod performance, kulturní

antropologové a folkloristé neudělali mnoho k objasnění situace. Měli jsme sklon k tomu, abych to, co nás zajímá o performance, shrnuli do jedné položky.

Hymes se pokouší omezit rozšiřující se pole toho, co je zahrnuto pod pojmem performance tím, že ho porovnává se dvěma aktivitami (chování a jednání), kterou jsou často zaměňovány. První (chování) odkazuje k čemukoliv, co se děje; druhé k chování podřízenému sociálním normám, kulturním pravidlům, společným zásadám interpretovatelnosti. Jasně chování je určitá podskupina počínání a Hymes performance definuje jako vzdálenější podskupinu v rámci jednání, ve kterém jedna nebo více osob na sebe přebírají odpovědnost k publiku (divákům) a k tradici tak, jak ji sami chápou. Nicméně, v souladu s v zásadě diskutabilní povahou performance tato poměrně konkrétní artikulace (interpretace) vyvolává tolik problémů, kolik jich řeší, čímž se zejména rozumí převzetí odpovědnosti. Publikum zcela jistě hraje klíčovou roli ve většině pokusů definovat performance, zejména v těch pokusech o oddělení performance od jiného počínání, ale to, jakou má performer (umělec) odpovědnost k publiku je samo o sobě předmětem další obsáhlé diskuze.

Ještě mnohem problematičtější je idea odpovědnosti (závazku) k tradici. Mezi teoretiky performance existuje všeobecný názor, že každé performance je založeno na nějakém pre-existujícím modelu, scénáři nebo vzoru jednání. Richard Schechner, v radostné a široce citované frázi, performance nazývá "obnovené jednání". John MacAloon podobně tvrdí, že neexistuje performance bez pre-performance. Na druhou stranu, mnoho z nedávných antropologických analýz performance klade zvláštní důraz na to, jak může performance fungovat ve společnosti oslabující tradici a poskytnout prostor pro průzkum nových a alternativních struktur a vzorů chování. Zda performance v rámci kultury slouží především k posílení přijetí této kultury nebo poskytuje možný prostor alternativních uchopení, je předmětem další debaty, která nabízí mimořádně jasný příklad sporné kvality analýzy performance.

K tomu, co přesně performance uskutečňuje a jak to uskutečňuje, může být přístupováno různými způsoby, i když došlo k všeobecné shodě, že v rámci každé kultury existuje určitý druh činnosti, oddělené od jiných činností prostřednictvím prostoru, času, přístupu nebo všech tří, které mohou být vyjádřené a analyzované jako performance. Folkorní studia byla jednou z oblastí antropologie a kulturních studií, která nejvíce přispěla k modernímu pojetí studia performance, a jeden z prvních teoretiků antropologie, William H. Jansen, využil performance jako ústřední kritický pojem (Jansen použil tento pojem a klasifikoval ho jako hlavní zájem folkorních studií 50. let. Jansen navrhl klasifikační model s performance a účastí jako dvěma konci spektra, založených primárně na stupni zapojení publika do události.

Teorie kulturní performance

Překlad: Ivan Floreš (str. 13-18)

Pojmu „kulturní performance“, který se později hojně objevuje v antropologických a etnografických textech, užil Milton Singer v úvodu ke sborníku esejů Indické kultury, který editoval v roce 1959.

Národy jižní Asie a pravděpodobně všechny národy uvažovali o jejich kultuře jako o kultuře zasazené zapouzdřené v oddělených událostech tzv. cultural performances, které mohou být představovány jimi samými a které poskytují „nejkonkrétnější pozorovatelnou jednotku kulturní struktury.“ Uprostřed těchto „performances“ Singer zaznamenal tradiční divadlo,

tanec, koncerty, recitace, náboženské festivaly, svatby atd. Všechny tyto performances obsahovaly rysy jako: omezená doba trvání, začátek a konec, organizovaný program, soubor umělců, diváky a místo a důvod pro konání performance. Pokud bychom nahradili scénář za Singrův „organizovaný program aktivit“ pak tyto charakteristické rysy kulturní performance mohou jednoduše být popsány tradičním konceptem divadla a Singrův postoj a jeho vliv měl nesporný podíl jednoznačně na propojení antropologické a divadelní teorie v oblasti performance od počátku roku 1970 a dále.

Tyto rysy se v pozdějších výzkumech projeví jako konzervativní interpretace role performance v kultuře. Richard M. Dorson v roce 1963 a 1972 zaznamenal vznik nové orientace, kterou nazval „kontextový přístup“. Důraz takového přístupu posunuje k další její funkci jako performativní a komunikační akt v konkrétní kulturní situaci.

Dell Hymes charakterizoval toto míchání komunikačních modelů a kulturních umístění (placement) jako novou „etnografii komunikace“ a Dan Ben-Amos a Kenneth S. Goldstein, podotýkají, že nový důraz nedopadá na celou síť kulturně definovaných komunikačních událostí, ale na tyto situace, ve kterých vztah „performance“ nabývá významu mezi mluvčími a posluchači.

Kenneth Burke

Burkeho texty byly společným zdrojem pro analýzy kontextualistů, kteří začali brát v úvahu funkci rétoriky folklórních představení. Např. Roger Abrahams na základě toho tvrdil, že „performance je cesta přemlouvání/přesvědčování skrze vytváření prožitku“, přičemž doporučoval Burkeho jako zdroj analytických strategií. Burke měl pravděpodobně ještě větší vliv na performativně orientovanými sociology než mezi antropology. Posun pozornosti od folklórních textů k performativnímu kontextu zahrnoval posun z tradičního obsahu k více rétorické studii významů a technik. Ve studii orálního vyprávění (1986) Richard Baumann se pokusil definovat podstatu performance na základě dřívější formulace Hymese, ale stejně začlenil nový pohled. Definice začal parafrází Hymese: „Převzetí odpovědnosti k publiku pro úkaz komunikativní dovednosti, zvýraznění cesty ve které komunikace je uskutečněna nad rámec jejího referenčního obsahu.“

V dřívější studii Baumann uvedl, že „performance byla označena jako předmět pro hodnocení toho, jakým způsobem se provádí, za relativní dovednost a účinnost performerova projevu a také označeno za použitelné pro zvýšení zkušenosti, skrze aktuální prožitek vnitřních kvalit aktu sebevyjádření“ Navzdory jejich patrnému důrazu na to „co“ je performance Hymes a Baumann zůstávají pevně kontextuální, přičemž upírají pozornost na celkovou situaci performance než na samotné činnost performera. Další sporný aspekt performance zahrnuje otázku, do jaké míry performance samo o sobě vyplývá z toho co dělá performer a do jaké míry to vyplývá z konkrétního kontextu, ve kterém se to dělá. Když Baumann mluví o performance jako označeném vesmyslu být interpretován konkrétním způsobem, předpokládá, že to je toto označení, které umožňuje kultuře zkušenost performance jako performance. Toto označování bylo zvláštním zaujetím George Batesona, jehož texty (zvláště 1954 esej Theory of play and fantasy), poskytly mnoho různých důležitých konceptů a pojmů k teorii performance. Bateson se zabývá tím, jak žijící organismus rozeznává mezi vážností a hrou. Aby mohla existovat hra, tak hrající organismus musí být schopný určitého stupně metakomunikace, aby byl schopen dávat signály, že jejich společné interakce nesmějí být brány vážně. Bateson: „každá metakomunikační zpráva je, nebo definuje tzv. psychological frame“, ve kterém je obsažen hlavní předmět sdělení. Úzce související pojmy

metakomunikace a psychological framing byly velmi důležité v pozdějším smýšlení o performance.

Victor Turner

Turner byl pravděpodobně nejdůležitějším antropologem, který se začal v 50. letech zajímat o sociální kontext a analytický model, který vychází z divadla a dramatu. Koncept sociálního dramatu popsal ve své studii *Schism and Continuity*, ve které se zajímal o domorodý kmen Ndembu. Turnerův koncept sociálního dramatu byl založen na raných pracích 20. stol. Arnolda van Gennepa – *Rites de passage*. Turner oproti Gennepovi analyzuje více obecný typ změny. Gennep mluvil o *rites of passage*, kde zahrnoval jakýkoliv obřad, který znamenal individuální nebo sociální změnu – z míru do války, z nemoci do zdraví. Turner mluvil o přechodu mezi dvěma stádii usedlejší nebo více konvenční kulturní aktivity.

Van Gennep uvedl že „*rites of passage*“ běžně zahrnují tři kroky s určitými typy obřadu, obsažený v každém obřadu: odloučení od ustanoveného sociální postavení nebo uspořádání, prahový obřad v přechodovém prostoru mezi úlohou a řádem (*roles or order*) a obřad znovuzačlenění do původního stavu. Pojmy, které Turner popsal na základě Vana Gennepa: oddělení (*separation*), přechod (*transition*) a začlenění (*incorporation*). Použití dramatu jako metafory pro nedivadelní kulturní projevy pokračovalo v Turnerově práci, kdy zkoumal širší rozsah kulturních projevů. V jeho *Dramas, fields, and Metaphors* (1974) popsal jak jeho v jeho raných přístupech analyzoval sociální aktivity mezi Ndembu, kde kombinoval metaforický model a strukturu odvozenou z kulturní formy van Gennepa. Poté co tuto analytickou strategii uplatnil na úrovni vesnického prostředí, aplikoval ji na úrovni národní.

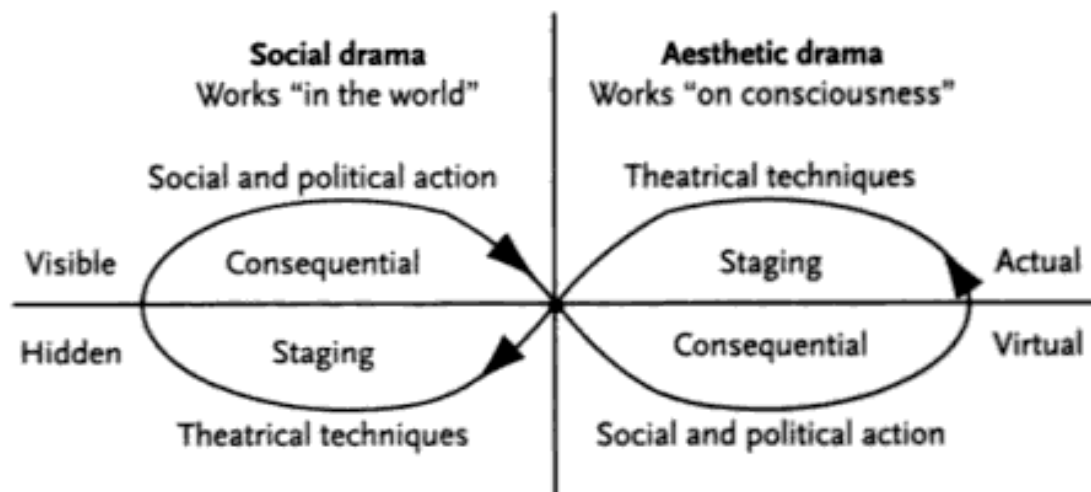
Příkladem modelu sociálního dramatu uvedl konflikt mezi Thomas Becketem králem Jiřím II. V každém takovém sociálním dramatu Turner vysledoval stejný vzor:

1. nejprve průlom (související s Gennepovým označením *separace/oddělení*)
2. nastávající krize (*oddělení /transition*), formování složek, následované procesem nápravy s použitím formálního i neformálního způsobu řešení problému
3. znovuzačlenění (*začlenění/incorporation*), ustálení původní kulturní situace nebo uznání trvajících rozkolů

Richard Schechner

Schechner jako teatrolog, který se během svého výzkumu začal zajímat více o antropologii, kdy se jeho práce začala prolínat s výzkumem V. Turnera. Ze spolupráce s Turnerem, vyšlo najevo (slovy Turnera), že taková spolupráce mezi antropology a teatrology se může stát hlavním učebním nástrojem pro obě disciplíny a centrem spolupráce jsou koncepty *performance* a dramatu.

Schechner se zajímal o Turnerův model „sociálního dramatu“ na jehož základě rozšířil teorie *performance* během 70. let. Schechner uvedl, že Turnerův čtyřfázový plán lze aplikovat univerzálně nejen pro lidskou společnost, ale také pro divadlo. Schechner zpracoval tabulku, která popisuje vztah mezi *performance* a kulturním umístěním (*cultural placement*) v estetickém a sociálním dramatu:



Divadelník používá racionální akce ze společenského života jako surovinu pro vytváření estetického dramatu, zatímco sociální aktivista používá divadelní techniku pro podporu aktivit sociálního dramatu, které naopak ovlivňuje divadlo. Diagram a všechny Schechnerovy poznatky byly použity v Turnerově knize *From ritual to the theatre* (1982), kde se Turner odchyluje od Schechnera: nesouhlasí, že tradiční drama ovlivňuje čtyř fázový vzorec jeho sociálního dramatu; to inklinuje spíše k třetí fázi, rituální akce nápravy. Dále kritizuje Schechnerův diagram pro jeho vyrovnanost, protože reprezentuje cyklický nikoliv lineární pohyb. Nicméně dále cituje Schechnera pro jeho důležitý pokus vysvětlit vztah mezi sociálním dramatem a tradičním divadlem.

Limitalita a hra

Překlad: Irena Nesvadbová (str. 18-24)

Liminární a liminoidní

Viktor Turner pokračuje v rozvíjení van Gennepova pojmu „liminární“ neboli prahový a nakonec se dostává k definici pojmu „liminoidní“. V knize *Průběh rituálu* nazývá Turner liminárními aktivitami antistrukturu, která stojí proti struktuře běžných činností. V tomto se shoduje se závěry van Gennepa. Jsou to aktivity vyskytující se mimo prostor každodenních činností.

Subversivním potenciálem liminárních aktivit se následně zabývá ve své studii o dětských a dospělých hrách Brian Sutton-Smith. Tvrdí, že chaotická kvalita liminárních aktivit se někdy stává jakýmsi vypouštěčem páry při předávkování ustáleným řádem.

Argumentuje těmito slovy:

„Normativní struktura reprezentuje pracovní rovnováhu, antistruktura reprezentuje latentní systém možných alternativ, ze kterých vyrůstá novost, když to vyžaduje nepředvídatelnost normativního systému. Lépe můžeme tento druhý systém nazvat „protokulturálním“ systémem, protože je předchůdcem inovací normativních forem. Je zdrojem pro novou kulturu“.

Viktor Turner se více zabývá sociálními funkcemi performativních procesů ve své eseji „Liminal to Liminoid“, „Play, Flow and Ritual“. Zamýšlí se nad inovativními možnostmi performance, kterou již dříve zdůraznil Sutton-Smith. Turner poznamenává: „To, co mne zajímá na Sutton-Smithových formulacích, je jeho pohled na liminární a liminoidní situace jako na činnosti, ze kterých vyrůstají nové modely, symboly, paradigmatata atd. – fakticky jako zárodky kulturní kreativity.“ Dále se Turner přiklání k postoji teoretika Singera, když tvrdí, že performance je základní kulturní konzervativní aktivitou kmenových a agrárních společností. Liminární performance může převrátit ustanovené pořádky, ale nikdy je nemůže úplně rozvrátit. Právě naopak – ukazuje se, že za normálních okolností je chaos alternativou k zavedeným pořádkům. V komplexní moderní industrializované společnosti není prostor pro liminární aktivity a místo toho nastupují aktivity, které Turner nazývá liminoidní (týkají se dobrovolných druhů činností typických pro otevřené společnosti). Je to vše, co se odehrává vně regulérních aktivit, jako je například práce, obchod. Tedy hry, sport, aktivity probíhající ve volném čase, umění. Liminoidní aktivity obecně nechtí konvenční strukturu, jsou hravé, otevřené náhodě a pravděpodobně jsou i subversivní v tom, že prozkoumávají různé další struktury, ze kterých se mohou vyvinout reálné alternativy k již existujícímu status quo.

Turnerovo sdružování kulturní sebereflexivity s kulturním konzervatismem v tradičních liminárních situacích a operacemi v novějších liminoidních aktivitách souvisí s otázkou vztahů mezi performancí a kulturní kritikou. Clifford Geertz navrhuje rozlišovat v performanci mezi hlubokou a mělkou hrou. Jde o rozlišení, které připomíná liminární a liminoidní a zdánlivě rozvrací Turnerovy spekulace o tom, který druh aktivity je radikální a který je konzervativní. Podle Geertze jenom performance, ve které jsou zapojeni participaci do tzv. hluboké hry, zvyšuje pravděpodobnost vzniku základních myšlenek. Bruce Kapferer argumentuje, že v tzv. hluboké hře oba, jak performer, tak i obecenstvo, mohou být zapojeni do aktivity, v níž reflexe nenastane a může se stát, že pak v mělké hře k sebereflexi pravděpodobně dojde. Otázka vztahů mezi performancí a její kulturou je dalším aspektem performance, který dokládá spornou podstatu tohoto termínu. Teoretikové pohlížejí na performanci jako na akt posílení kulturní danosti, jiní ji vidí jako prostředek k vyvracení daností a také vidí, že funguje za různých okolností určitým způsobem. MacAloon definoval performanci jako příležitost, kde dochází ke kulturní a společenské reflexi. Jsou dramatinizovány naše kolektivní mýty a historie. Jsou prezentovány různé alternativy a změny.

Performance a hra

Vedle studia obřadů a rituálů van Gennepova a Turnerova a mnoha dalších kulturních antropologů, kteří se zabývají performancí, je třeba se zmínit o tom, jak souvisí s dřívějším studiem podstaty lidských her. Mezi dvě nejznámější studie patří Homo Ludens od holandského kulturního historika Johanna Huizenga a další Man, Play and Games od Rogera Calloise. Cílem obou teoretiků byla analýza funkce her v rámci lidské kultury. Huizenga se soustředil na kulturně konstruované a artikulované formy herních aktivit jako jsou představení, výstavy, průvody, turnaje, soutěže. Callois se otázkou zabýval širěji a včlenil do studia i herní aktivity dětí a zvířat. Zkoumá spontánní projevy, např. dětský smích a hru kočky s klubíčkem příze. Nazývá je „paidia“. Herní struktury, které mají závazná institucionální pravidla, nazývá „ludus“.

Callois dále stanovuje 6 základních pravidel hry – nejedná se o povinnou aktivitu, je vymezena v čase a prostoru, vyznačuje se neurčitostí, je materiálně neproduktivní, je vázána pravidly, odehrává se v alternativní realitě. V podstatě totožně hru charakterizuje i Huizenga, podle něhož je hra dobrovolná aktivita, libovolně zvolená a kdykoliv zastavitelná. Je úzce

spjata s pojmem volný čas a odpočinek. Toto spojení je formulováno i Turnerem, který tvrdí, že pojem volný čas a odpočinek se objevil v moderní industriální společnosti, která přesně oddělila lidské aktivity na pracovní dobu a dobu mimopracovní. Mimopracovními aktivitami jsou odpočinek, herní aktivity a to jsou právě ty, které Turner nazývá liminoidními. Spojení liminoidních a přesně vymezených aktivit připomíná i Huizengovu druhou charakteristiku, podle níž se hra odehrává odděleně od obyčejného života v dočasné oblasti. Jedná se zde o proces, který byl teoretiky nazván „framing“.

Callois i Huizenga vidí základní zaujetí hrou v soutěžích a bojových hrách. Callois pro toto zaujetí používá termín „agon“, tento termín je také ústředním konceptem v Turnerově modelu „sociálního dramatu“. Dalšími kategoriemi, které stanovuje Callois, jsou „mimikry“, „konflikt“, „mimesis“ a „alea“ neboli náhoda. Náhoda vstupuje do tradice moderní performance z divadelních experimentů dadaistů a surrealistů z počátku 20. století, částečně s vývojem happeningů z 60. let a tvorby klíčové postavy moderní performance, Johna Cage. Callois vidí „aleu“ jako protiklad „agonu“, kde je kladem důraz na úmyslné plánování, logiku, důvtip a kontrolu všech prvků, které Callois vidí jako opak svobody a spontánnosti herního instinktu. Teoretikové, stejně jako performeři, mají podobný pohled na náhodnost. Vidí ji jako prostředek k prolomení ustálených struktur.

Poslední dvě Calloisovy kategorie „illinx“ a „vertigo“ mají subverzivní podstatu a mají na okamžik ničit stabilitu smyslového vnímání a přivodit určitý druh smyslové paniky.

Dalším termínem důležitým při zkoumání her je „flow“. Turner o něm hovoří, jako o pocitu okouzlení. V průběhu „flow“, který psychologové nespojují jenom s hrou, ale také s určitým kreativním náboženským zážitkem, je reflexivita pohlcena, zaměřena na potěšení z přítomného okamžiku, ztrátu ega a pohyb směrem k nějakému cíli.

V tomto rozsahu, moderní performance sama sebe definuje jako opozici proti tradičnímu divadlu. Upřednostňuje náhodné situace a fyzické povědomí o performativní situaci oproti kontrole a mimetické distanci v konvenčním divadle.

Při posuzování kulturní funkce her se vrátíme k názorům Huizengy. Hru vidí jako proces, který poskytuje prohlubování obecných zkušeností a ludických zobrazení obecných hodnot, které nakonec vedou k posílení kulturních předpokladů. Za jeden ze základních rysů hry považuje Huizenga rozvoj a posílení komunitního vědomí „communitas“.

Kulturní hra, podobně jako Singerovo pojetí kulturní performance, posiluje utužování vztahů ve společnosti a aktualizaci skrytých hodnot kultury prostřednictvím reprezentace. Tato skutečnost se opírá o Huizengovo zkoumání úzkých vztahů mezi hrou a rituálem. Stejně jako Callois i Huizenga vychází z důrazu na absolutní svobodu, která je nezbytná při fungování hry a vzniká tak prostor pro podvratné činnosti. Poznává, že ve vyspělých společnostech je pořádání saturálií a karnevalů připomínkou určité divošské společnosti. Charakteristické pro tyto akce je rušivé a nezodpovědné chování.

Teoretikem zabývajícím se speciálně procesem karnevalu je Michail Bachtin. V jeho studii o Rabelaisovi nacházíme pozoruhodnou podobnost s Turnerovým pojmem liminarita v kultuře. Bachtin podotýká, že v průběhu karnevalu se porušují zákony, zákazy a také pořadí, která určují strukturu. Aktivity jsou napůl reálné a napůl hrané. Jde o nový způsob vzájemného vztahu mezi jednotlivci, který stojí proti mocným sociohierarchickým vztahům života mimo karneval. Karneval je otevřené testovací území pro vznik nových sociálních a kulturních

struktur, které se dají klasifikovat jako liminární a liminoidní aktivity, tak jak je popsal Turner. Bachtin uvádí kategorie karnevalu: svobodný seznamovací kontakt mezi lidmi, svobodné vyjadřování skrytých složek lidské povahy v exentrickém chování, profanace a karnevalová nerovnost. Zdůrazňuje, že se nejedná o abstrakci, ale o smyslovou hru samotného života, jedná se o kulturní performanci. Nejdůležitějším aktem karnevalu je korunovace falešného krále karnevalu a pak jeho zbavení koruny. Rituál má vzrůstající patos a zdůrazňuje změnu, která se týká smrti a obnovení života.

Bachtin rozlišuje mezi karnevalem vyskytujícím se u dřívějších kultur a jeho moderní zkrácenou více rozptýlenou verzí. Divadlo a podívaná jsou v současnosti jednou z odnoží této kdysi velmi mocné kulturní síly. Bachtin konstatuje: „Je příznačné, že divadelní subkultura se drží karnevalové tradice, karnevalového pocitu a fascinace karnevalem“. Vrcholem prolínání karnevalu do literární tradice bylo období renesance. Pojetí karnevalu v renesanční literatuře se odráží i v nedávných studiích alžbětinského dramatu. Pojem karneval, jako místa pro hravé zkoumání a případné zpochybnění tradičních kulturních rolí, přilákalo také zájem teoretiků a umělců zabývajících se performancí.

V roce 1968 Jacques Ehrmann podrobil kritice názory Huizengy i Calloise. V jejich teoriích nachází konflikt mezi přehráváním a vážností, propojení hry se sny, fantazií a nezištností. Serióznost je spojena s pojmy vědomí, utilita a realita. Kromě tohoto dělení, tato strategie cítí i další pojmy jako je neutrální a objektivní referent, který nepotřebuje žádnou další diskusi.

Huizenga tvrdí „Hra vždy reprezentuje něco“. Ehrmann staví svá tvrzení na Deridově strategii, který hovoří o strategii vzniku falešného binárního uzemnění. Derridova kritika má důležité důsledky pro teorii performance, kterou se vracíme ke zkoumání relací mezi performancí a postmoderním myšlením. Jak Derrida, tak i Ehrmann odmítají model, který odvozuje hru z pevné stabilní reality, která ji předchází a odůvodňuje. V tomto moderním pohledu jsou hry a kultura součástí neustále se měnící struktury pojmů a postupů, které podmiňují jeden druhého. Raději než stále více oddělovat a privilegovat, měli by teoretikové a kritikové cíleně vysvětlovat, jak se tato přirozená kultura projevuje v historických a kulturních kontextech.

Úzkou souvislost mezi problémem a analytickou strategií nabízí Marshall Sahlins. Navrhuje, aby antropologové, kteří mají tendence přemýšlet o kultuře modelované normativními a performativními strukturami, formovali relativně stabilní institucionální formy společnosti naposled uvedenými operacemi, jejichž vývoj je reakcí podmíněnou okolnostmi. Jasněji, podle Ehrmanna existuje paralela mezi hrou a realitou, zvláště když je hra spojena s kulturními změnami nebo úpravami otevřenými Turnerovým a van Genepovým pojmem liminarita. Dále Ehrmann stejně jako Sahlins upozorňuje na jasný rozpor a je proti kladení většího důrazu na normativitu před performativitou, ke které mají tendence sociální vědy. Rovnoběžnost těchto dějů totiž zajišťuje stabilní realitu, ze které hra pochází. Kulturní akt může vycházet ze sociální formy. Kontinuálně improvizované sociální formy se vzájemně liší prostřednictvím jednání (činů, aktů) a mixováním strategií a úrovní, na kterých působí.

Tvrzení Ehrmanna a Sahlins jsou nesmírně důležité při rozšiřování významu a rozsahu liminárních a performativních aktivit. V úvahách o sociálním fungování performance musí být vzata v úvahu i Sahlinsova velmi pružná definice, protože popisuje pevnou a fluidní dichotomii na jiné úrovni, s performativními akty spojuje vždy fluidní část této familiární binarity, která dočasně rozpouští stávající normativní struktury.

Performující antropologie

Překlad: Menšíková(str. 24 – 30)

Turnerovy vlastní výzkumy byly rozvinuty Colinem Turnbullem a dalšími ve směru, který se nápadně překrývá s teorií performance 90. let, jako to Turner dělal s teorií performance let 70. a raných 80. V eseji z roku 1990 Turnbull konkrétně uvažuje o tom, jak se jeho vlastní teorie rozvíjely paralelně s Turnerovou poslední prací (zemřel v roce 1983). Tyto nové směry zahrnovaly proměnlivé chápání povahy kulturního performance, a to zejména performativní povahu antropologické práce samotné. Zatímco mladý Turner aplikoval divadelní model na některé jevy v kultuře, Turnbull viděl jeho potenciální význam v procesu analýzy samé.

Antropologické zpracování a performance, jak navrhuje Turnbull, mají mnoho společných bodů, výzkumný pracovník naplňuje roli, jakou společnost od antropologa očekává a také "performing - vystupuje" k dosažení specifických cílů (tyto zájmy připomínají ty Goffmanovy a objeví se znovu v další kapitole). Výzkumný pracovník je také pozorovatelem kulturní performance a v jemnější smyslu v rámci kontextu studie tento pozorovatel je přinucen modifikovat normální chování a dávat mu speciální význam pro druhé. Dalším krokem v Turnerově projektu, jak říká Turnbull, musí být vypořádání se s poznáváním, že nejmenší účinný jev nemůže být jednoduše objektivně studován, ale musí být chápán skrze participaci, informovaný podle druhu důkladnou přípravou a tréninkem, který vede zpět k divadlu. Ve zkratce, výzkumný pracovník se už nemůže spoléhat na tradiční metody podávání zpráv o performance - ne proto, že by objektivnost nebyla možná, ale protože performance skutečně nemůžeme chápat v tomto smyslu. Proniknutí k liminal - dílčí? nebo performativní situaci vyžaduje (vedle dalších věcí) disciplínu a koncentraci, jasně definovaný cíl nebo možná negaci všech cílů a vzdání se vlastního já a stát se něčím jiným. První z těchto požadavků, říká Turnbull, nepředstavuje problém pro většinu antropologů, ale druhý, vyvolání otázky tradičních akademických cílů, vnitřní přesvědčení a smysl pro identitu představuje ještě mnohem větší výzvu.

Zásadní posun v moderní antropologii Turnbull vidí v posunu od modelu neutrálního objektivního pozorování kulturních zvyků (to that of a native from one culture observing natives from another) domorodce z jedné kultury pozorováním domorodců z jiné kultury, tvoří komplexní souhru vlivu a uspořádání. Dwight Conquergood v roce 1985 nadnesl, že 5 typů k přístupu etnografii performance může nyní být zmapováno, 4 z nich morálně problematicky. The suspect stances were that of the dozorce, nadšenec, skeptik a kurátor. Dozorce sbírá příklady performance, zajímá se pouze o akvizici a zužitkování. Skeptik, stejně jako mnoho tradičních etnografů stojí stranou a dohlíží na studium performance. Nadšenec představuje druhý extrém - hledá snadnou identitu rychlým zobecňováním. Kurátor zastává turistický přístup - hledá exotiku a zajímavé výjevy. Proti těmto všem čtyřem je Conquergood zastáncem dialogického performance, které spočívá v shromažďování různých názorů, světových pohledů, systémů hodnot a přesvědčení, aby mohli být vzájemně porovnány a mohla mezi nimi vzniknout diskuze. Hledaným výsledkem je otevřené performance, které odolává závěrům a udržuje otázky otevřené.

Dialogické performance v antropologických pracích 90. let hluboce ovlivnilo nejenom setkání s kulturním materiálem, ale také podávání zpráv o něm, jako doposud pravděpodobně neutrální a objektivní podávání zpráv o materiálu bylo rovněž zjištěno, že je hluboce propleteno s kulturními předsudky a s performance. Mnozí antropologové usilovali o performativní psaní, pokoušeli se představit evokativní, dramatické, otevřené kvality

"dialogického" k jejich prezentaci materiálu. Nápadným představitelem 80. let je Michael Taussig, člen Performance studies faculty at NY University. Tento seminář byl údajně základem pro jeho knihu z roku 1997 - *The Magic of the State*, zařazeno nakladatelstvím Routledge jako fikto-kriticismus. V této knize, podobně jako v předchozích, Taussig podrobuje neo-marxistickou analýzu moderní představitosti, což jinak nazývá poetika zboží, *The Magic of the State* odhaluje průnik mezi mýtem/rituálem a silou/penězi skrze představy o rozmanitosti pravděpodobně fiktivních charakterů, jako sci-fi antropolog Captain Mission, když odhaluje ducha vlastnictví (duchovní vlastnictví) magické hory, která se možná nachází kdesi v jižní Africe. Práce hledá "to state and restage" teatrálnost duševního vlastnictví, živoucí reality pro většinu lidí, pro většinu světových dějin.

Poněkud ironicky, Taussigovo smělé experimentování s performativitou a dialogismem v jeho textech ho přivedlo zcela opačným směrem k jiným postmoderním etnografům, kteří dali najevo performativní vědomí zakomponováním (proplétáním) vlastních těl do vyprávění tak plně a vědomě, jak ho Taussig vyloučil. Avšak mnozí z nich, jako Taussig, se pokusili o znovuspojení s moderním etnografickým diskurzem, již dříve odmítnutým alternativními diskurzemi magie a mýtu. A tak Stephanie Kane v *The Phantom Gringo Boat* (1994) konkrétně spojuje etnografii s performativními praktikami šamanismu v pokusu o překročení mezery mezi známým a neznámým a charakterizuje její vlastní psané performance jako pokus o zápis magické skutečnosti do politiky každodenního a Kathrine Pratt Ewling používá rozsáhlé výzkumy mezi Sufi mystiky v Láhauru k vytvoření modelu subjektivity neustále zdolávané konstrukcí proměnlivého a protichůdných realit. Corrine Dempsey, v kritickém článku na nedávno vydaný etnografický text, připodobnila pohled Ewlingové na performativní vztah mezi interkulturalismem a subjektivitou k tomu Stephanie Pandolfo v jejím textu o Maroku. Obě autorky, tvrdí Dempseyová, vidí téma jako operující v prostoru mezi jazyky a kulturami, mezi pohlavími a kategorizacemi, kde se určitý druh naslouchání a interkulturního dialogu stává možným. Pandolfová nachází v muslimském posvátném písmu údaj, který přesně vyjadřuje tento koncept stejně jako předpoklad hry zastoupení a subjektivity v nedávné postmoderní myšlence, al-finta, kterou Pandolfová popisuje jako polysemický koncept na hranici reprezentace a myšlenky, známce nepoddajného rozdílu, roztržštění, neshody, rozvratu, disjunkce nebo separace - separace od sebe, postava ve vyhnanství, která je ustavující pro postavení subjektu, jako možnost a ztráta.

Kulturní zkušenost těla je ústředním tématem práce Kirsten Hastupové, která tvrdí, že jeden z nejvýznamnějších posunů v antropologii v 80. a 90. letech byl přechod od informativní k performativní etnografii. Hastupová cituje Johanesse Fabiana - etnograf determinuje otázky a poznámky k odpovědím, zatímco druhý etnograf nevyvolává melodii, ale hraje spolu s ní. Hastupová následuje koncept performativní etnografie ve stopách Turnera, ale navrhuje zásadní změny v konceptu, jak ho Turner navrhl. Turnerova obava nad sociálními dramaty zůstala vně a pozorovateli následuje antropologickou tradici týkající se spíše vyjadřování zkušenosti než zkušenosti samé. Nicméně Hastupová tvrdí, že většina kulturního vědění je uložena v činech spíše než ve slovech a tak odolává diskurzivní analýze. "Klinický pohled" proto musí být opuštěn ve prospěch snahy pochopit "ztělesněné vzory zkušeností". Zajímavé je, že Hastupovou hledání metodologických přístupů k ztělesněným vzorům dovedlo k divadlu, a zejména k práci teoretika performance, který se nejvíce ztotožňuje s antropologickým přístupem, Eugeniu Barbovi. V jeho rozličných pracích, ale ve velké míře především ve slovníku divadelní antropologie - *The Secret of the Performer*, vydaném společně s Nicolou Savaresem v roce 1991, se Barbova zaměřil na socio-kulturní a fyziologické reakce performerů napříč rozličnými kulturami. Rozdělil teoreticky možnou tělesnou aktivitu na 3 typy: 1) denní techniky, které se vztahují především na komunikaci obsahu; 2) virtuozní

techniky - jako ty, které předvádí akrobaté, kteří se snaží o úžas a transformaci těla a 3)extra-denní techniky, které neusilují o transformaci těla, ale o in-form těla, umístit jej do pozice, kde je živé a současné, bez reprezentování čehokoliv. Barba neklade základ performance do kulturního rámce nebo hodnocení, ale do základní úrovně organizace performerova těla na pre-expressivní úrovni; operace, která způsobí, že divák dokáže rozpoznat chování jako performance. Divák (o kterém Barba říká relativně málo) reaguje na performance ne na základě nějakého kulturního rámce, ale skrze pre-kulturní soubor univerzálních fyziologických reakcí na tyto podněty jako je rovnováha a přímé napětí. Barba předpokládá, že pre-expressivní úroveň je základem všech performance, východních i západních, poskytuje transkulturní fyziologii nezávislou na tradiční kultuře a zahrnující takové záležitosti jako rovnováhu, opozici a energii. Transkulturní studie takové fyziologie, hledající obecné fyzické principy pre-expressivity, Barba navrhuje jako poslání divadelní antropologie.

Hastrupová s Barbou souhlasí v tom, že většina základních tělesných zkušeností je sdílena napříč kulturami a tak poskytuje základ pro antropologickou analýzu, která může sloužit jako náprava intelektuálního, objektivních struktur kulturních gramatik. Stejně jako divadlo, i antropologie odmítá představu těla jako performerova (interpretova) nástroje (ve prospěch představy jedné osoby), kombinující tělesné a duševní obrazy v jednotném provedení, takže performativní antropologie musí vytvořit model, který spojuje mysl a tělo, kulturu a jednání.

Jedním z nejvíce fascinujících aspektů práce Hastrupové jsou její reflexe vlastní zkušenosti ne jako etnografky, ale jako informátora. Jejich společné zájmy, stejně jako ty Turnera a Turnbulla o desetiletí dříve, spojily Hastrupovou a Barbu na konci 80. let, když Barba navrhl vytvořit performance založené na životě a práci Hastrupové. Reflexe Hastrupové tohoto procesu, vztahu mezi chováním a obnoveným chováním, mezi mnou a ne-mnou, mezi zkušeností a reflexivností, ji přinutily podávat zprávy Barbově produkci, Talabot, jedinečném a fascinujícím dokumentu konvergence sebe a druhých, divadla, performance a antropologie na sklonku 20. století. Role zpravodaje se dostává do ústraní, když se posouváme ke studiu performance mimo tradiční oblast antropologie (ačkoli to stimuluje některé důležité teoretické spekulace, které budou zkoumány v další kapitole). Obecněji ale performance, kritické i teoretické, prošlo během 80. let paralelním a nepochybně souvisejícím vývojem, od téměř výhradního zaujetí umělcem a performativním aktem k uvážení také toho, kdo performance pozoruje, kdo o něm podává zprávy a jaké sociální, politické a kognitivní implikace těchto dalších transakcí závisí na procesu. Navíc úzce související zájem se týkal jedné z nejvíce podnětných oblastí teoretické spekulace jak v etnografii, tak v divadelních studiích v pozdních 80. a 90. letech. Posun od modelu výzkumného pracovníka jako neutrálního pozorovatele k výzkumnému pracovníku účastnícímu se performance, a to jak v počátcích zkušenosti a při následném přenosu této zkušenosti ostatním, což znamená posun do komplexní oblasti interkulturního performance. V moderním světě snadné přepravy a komunikace, nejen antropologické, ale i další druhy kulturních performance nebo částí kulturních performance mohou a také s relativní lehkostí obíhají po světě, spletené z komplexních schémat v kontaktu s jinými kulturami nebo kulturními performancemi.

Mnoho evropských divadelních teoretiků, mezi nejpozoruhodnějšími Patrice Pavis ve Francii a Erika Fischer-Lichte v Německu, poskytli důležité studie o interkulturalismu v rámci divadelních studií. Nicméně ačkoliv je tato práce velmi poučena z antropologických modelů (Pavis například staví své kulturní analýzy do značné míry na práci francouzské antropoložky Camille Camillieri), nebyla, alespoň dosud, zahrnuta do druhu přímého pokračování vzájemného poznávání a ovlivňování, které například charakterizuje práce Schechnera a Turnera ze 70. let. Přitom důležitý prvek posledních antropologických studií je sdílení s

nedávnými divadelnými studiami tohoto druhu spoločný zájem o to, jak je kulturní performance napadeno vzrůstajícími interkulturními výpůjčkami moderního nebo postmoderního světa, a tak se citace ze současných antropologických teorií často objevují ve studiích tradičnější divadelní povahy. The Predicament of Culture (1988) od etnografického historika Jamese Clifforda, je důležitým příkladem takové teorie, s jeho argumentem, že společnosti moderního světa se staly příliš systematicky propojené, aby dovolily nějaké izolace samostatně nebo nezávisle fungujících systémů, a že všude, jednotlivci i skupiny improvizují lokální performance znovu shromážděných minulostí, čerpání ze zahraničních médií, symbolů a jazyků. Clifford i jiní mluví o tomto novém interkulturalismu jako o "kreolizovaném" s odkazem na smíšené a mnohvrstevnaté kultury, např. v oblasti Karibiku.

Funkce performance v rámci kultury, zúžení a využívání zejména určených performativních kontextů, vztah umělce k publiku a zpravodaje o performance k performance, generace a zásahů do performance ovlivněných nebo závislých na několika různých kulturách - všechny tyto obavy významně přispěly k současnému smýšlení o tom, co performance je a jak funguje. Důraz kulturních teorií však zůstává zaměřen primárně na performance jako etnografický nebo antropologický fenomén.

Stejně důležité pro moderní teorii performance bylo posouzení performance ze sociálního nebo psychologického hlediska a k takovým teoriím bychom se měli obracet.

KAPITOLA 2: PERFORMANCE VE SPOLEČNOSTI: SOCIOLOGICKÉ A PSYCHOLOGICKÉ PŘÍSTUPY

Překlad: Vass (str. 31-38)

Všetky sociálne správanie sú v určitej miere performácie a rôzne sociálne vzťahy môžu byť považované za úlohu, roli. Je to ťažko predstaviteľná myšlienka v určitých obdobia dejín divadla ako je napríklad renesančné a barokové divadlo. Teatrálne kvalita bežného života sa objavila ako centrálny motív, alebo predmet v mnohých hrách. V skutočnosti to nebolo možné až v 20 storočí, ale skutočnosť skúmania dopadu osobného a spoločenského zobrazovania ľudskej aktivity, nesmerovala k vytvoreniu umeleckého produktu, ale k analýze a chápaniu sociálneho správania.

Psychológovia a sociológovia sa začali zaujímať uplatňovanie divadelného poňatia hrdinu v rokoch 1940 a 1950. Napriek prelínaniu v ich analytickom slovníku, obe strany vytvorili odlišné stratégie, podľa vlastného koncernu. Performačné štúdiá (performance studies) a ich vývoj v oblasti skúmania v rokoch 1970 a skorých 80 rokoch, priamo ovplyvnili sociologické modely, najmä ako sú zastúpené v práci Ervinga Coffmana. Jeho spisy sa snažia pôsobiť rovnocenne, a možno ešte aj lepšie ako antropologické štúdiá performácií Turnera. Psychologické teórie performácií boli v tomto období menej výrazné, ale Schechner a ďalší sa na ne pravidelne odvolávali, hlavne keď ich výkon dol bližší bežnému divadelnému predstaveniu, ako sociologickým teoriám. K predným menám psychologických analytikov v tejto dobe patrí J.L. Moreno ktorý v roku 1946 prezentoval knihu o konceptu psychodrámy. Potom nasledovalo mnoho konkurenčných prístupov k téme prfoterapie, z ktorých je najznámejšia je skúška správania od J. Wolpea a A.A. Lazarusa. Taktiež transakčná analýza od Erika Berna bola často citovaná v Tulane Drama Review v polovici 60 rokov ako vzťahy medzi spoločenskými vedami a nového myslenia performačnej analýzy ktorá sa vyvíjala. Hoci performatívne snímky, metafory, a stratégie boli dôležité v spisoch Freuda a jeho revizionistov Jacquesa Lacana a Julia Kristeva, bola ich práca len zriedka citovaná vo vln

prvej generácie moderných teoretikov performácií. V neskorších 80. a v priebehu 90. Rokov sa tento stav vyvrátil, a súčasne sociologická analýza performácií, čerpala svoju inšpiráciu z psychológie a psychoanalýzy. Ako jedny z prvých majoritných antropológií na tomto poli a ako nové storočie otvorili Patrick Campbell a Adrian Kear's v práci *Psychoanalysis and Performance*. Práca sa venuje príspevkami rôznych sociologických a psychoanalytických teoretikov performácií súčasnej doby, ale najskôr sa venuje prácam predtým menovaných teoretikov. Ich spisy predvídali niektoré zásadné črty neskorších teoretikov zaoberajúcich sa sociálnou performáciou. O týchto teoretikoch je zaujímavé, že ich nemôžeme začleniť do oblasti konvenčného povolania, alebo akademickej oblasti. Ich rozmanitosť záujmov viedla k ich záujmu o všadeprítomný ľudský jav ako je performácia.

Sociálne performácie

Nikolas Evreinoff a sociálne role

Tohto teoretika si môžeme najlepšie pamätať ako experimentálneho ruského dramatika z prelomu storočia a organizáciu masovému spektru osláv revolúcie. Okrem jeho pestrej divadelnej kariéry bol úspešný hudobník, skladateľ, spisovateľ, historik, psychológ, biológ, archeológ a jeho knihy a články nominálne o divadle, čerpajú z týchto záujmov. V rokoch 1912 a 1924 vydal sériu kníh a monografií, ktorých jednotlivé časti vydal v roku 1927 ako celok s názvom *English collection The Theatre in Life*. *The Theatre in Life* začína diskusiou o rozšírenom fenoméne hry, ako zdieľa ľudstvo svoju činnosť so zvieracou ríšou, potom pokračuje v koncertu špecifického divadla, kde odmieta všeobecný predpoklad antropológou a teoretikou, že divadlo vzniklo z rituálnych základov, alebo že sa vyvinulo zo záujmu o estetické vyjadrenie v prvých obrázkoch a tancoch. Namiesto toho tvrdí že samotné divadlo a jeho základný inštinkt, je oveľa viac základný ako niečo estetické alebo dokonca organizácia rituálov. Tvrdí že „Umenie je pre-estetické, a nie estetické. Z toho jednoduchého dôvodu, že transformácia, ktorá je podstata všetkých divadelných umení, je možné dosiahnuť viac primitívne a ľahšie ako formácie, ktoré sú podstatou estetických umení.“ Neskôr Evreinoff podotýka, že táto schopnosť si predstaviť niečo iné od každodennej reality a hrať sa s fantáziou, bolo tiež predpokladom pre náboženstvo, ktoré si vyžaduje schopnosť predstaviť a stelesniť sa s bohmi. Človek sa stal prvým hercom, hráčom a potom prišlo náboženstvo. V úvodných kapitolách *The Theatre in Life* tieto príklady sú v podstate antropológické, ale v šiestej kapitole *Never Ending Show* prechádza do výraznej sociologickej analýzy. „Neustále hráme úlohu keď sme v spoločnosti“. Avers, móda, make-up akostým, nakaždodennéčinnostiživota a sociálne role reprezentatívnych osobností ako politici, bankári, podnikatelia, kňazi a lekári. Život každého mesta, každej krajiny, každého národa vidí akoby artikuloval neviditeľný manažér, režisér danej kultúry. Ktorý diktuje scenérie, kostýmy, a charakter verejného prostredia po celom svete. Tvrdí že: „Každá epocha má svoj vlastný šatník a scénár, jej vlastnú masku.“ Mnoho z koncertov a metafor z neskoršej role a teórií performácií v sociologickej literatúre sú jasne viditeľné v jeho trochu fantasy analýze, vrátane nielen konkrétneho dynamického sociálneho ja definovaného interne a externe kultúrou podmienených rolí, ale aj posilnenie roli kostýmov, vlastností, fyzikálneho nastavenia poskytovaného režisérom, manažérom spoločnosti. Tie isté obavy môžeme nájsť vo viacerých spisoch ako napríklad v spisoch KennethaBurkeho a ErvingaGoffmana.

Kenneth Barke a dramatismus

Je ho ťažko začleniť do spoločnosti, lebo bol literárny kritik filozof, sémantik, a sociálny psychológ. Jeho systém myšlienkových lias (postupov) mal hlboký vplyv vo

všetkých oblastiach taktiež teoretici ako Goffman, Turner, a Schechner nasledovali jeho stratégiu pomocou prístupu "dramatismu" analyzovať rôzne sociálne interakcie a kultúrne správanie. Tituly jeho dvoch hlavných publikácií o dramatismu *A Grammar of Motives* (1945) a *A Rhetoric of Motives* (1950), uviedli jeho znepokojenie, čo je stanovenie analytických pojmov a stratégií pre diskusiu o ľudskej motivácii a zariadení, pomocou ktorých sa vedome či nevedome ľudia snažia ovplyvňovať seba alebo ich činy navzájom. Akýkoľvek výpis o motívoch musí odpovedať podľa neho na 5 základných otázok, ktoré vedú k piatim kľúčovým pojmom dramatismu „čo sa stalo (Akt), kedy a kde sa to stalo (Scéna), kto to urobil (Agent), Ako to urobil (Agency), a prečo to urobil (účel, Purpose). Situácia ľudského konania v kontexte je to, čo spája Burkeho k významným teoretikom performácií. Burkeho centrálny záujem motivácie sa ukázal pre teóriu performance menej dôležitý, pretože tí ktorí sa zaujímajú o divadelnú stranu výkonu sa nemajú tendenciu pozerat' na motiváciu umelca, ale na účinok performácie. Teoretici sociálnej performácie, majú tendenciu klásť oveľa väčší dôraz na sociálne vymedzenie týkajúce sa činu, než jeho konkrétnu motiváciu.

Erving Goffman a hranie rolí

Erving Goffman sa spája s teoretikmi kvôli použitiu metafory divadelného predstavenia prediskusiu o význame hry v sociálnych situáciách, hoc i jeho vplyv na teóriu performance mimospoločenských vied bol oveľa väčší. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, napríklad poukázala na užitočnosť niektorých z prvých Goffmanových analytických prístupov každodenného správania a prípadne analýzy zreteľnejších performatívnych situácií rozprávania. Esej, v ktorej Kirshenblatt-Gimblett primárne odkazuje na Goffmana (1955) "On Pacesetter," je zarážajúca v podobe štruktúry uložené v "interpersonálnom rituálnom správaní" k Turnerovej "sociálnym drámam." Obaja popisujú štruktúru kde by správny tok normálnej interakcie, bol sociálne alebo kultúrne narušený incidentom porušujúcim spoločenské a kultúrne normy. Tento akt urýchlil krízu, uvádza všetko do pohybu, tento postup nazýva Goffman ako „korekčnú výmenu“. Prostredníctvom operácií je táto rovnováha obnovená (rovnováha nemusí znamenať návrat k starému poriadku).

The Presentation of Self in Everyday Life (1956) je Goffmanovo najznámejšie dielo. Zaoberá sa performáciou. Goffman definuje performáciu ako: „každá činnosť jednotlivca, ktorá sa vyskytuje v priebehu obdobia, vyznačujúca sa jej neustálou prítomnosťou pred určitým súborom pozorovateľov, a ktorá má nejaký vplyv na pozorovateľa.“ Definícia aj keď má veľa nejasností taktiež môže poslúžiť ako definícia pre mnoho umeleckých činností ktoré sa nazývajú performance. Je však dôležité, si uvedomiť, že aj táto zdánlivo veľmi všeobecná definícia odráža určité predpoklady predsudky.

Goffman zdôrazňuje skutočnosť, že niektoré správanie má publikum navyše, má vplyv na danú cieľovú skupinu. V rámci tejto definície môže byť jedinec zapojený do výkonu, bez toho aby s tým bolo jeho vedomie. Jeho definícia rieši základné kvality performácií, založených na vzťahu umelca a publika. Teoretici sociálnej performácie, v prípade že sú sociológovia, etickí filozofovia a psychológovia majú samozrejme tendenciu inklinovať k zdôrazneniu činnosti a aktivity performeru. Celková jeho definícia sa prikláňa k publiku, ako je sociálna performácia uznávaná spoločnosťou a ako to v nej funguje.

Framing – Rámčovanie

Goffmanova práca Frame Analysis (1974), skúmavéľmipodrobnekonceptuadôsledky"rámčovania," a je ústrednýmvýznamompojmu vpredstaviteľteórie. "Rámčovanie" ako konceptmetakomunikácieužbolvyslovenývsúvislostisantropologickýmiteóriamiTurnera, a pochádzazesejeGregoryaBatesona, "A TheoryofPlayand Fantasy." Centrálna diskusia z hry Batesona (súvisiacich s oblasťamiteatrálności, fantázieaumenia) je psychologický pojem rámec, ktorý umožňuje pracovať s fiktívnym svetom hry. V „rámci hry“ všetky správy a signály sú uznávané ako nepravdivé a ten kto je označovaný týmto signálom neexistuje. Pre Goffmana je „rámec“ organizačný princíp stanovenia spoločenských akcií, ale aj udalostí rovnako ako hry alebo performácie pre ich prijatie na inom vzťahu normálneho života a bežných povinností, ako s rovnakými alebo podobnými udalosťami ktoré by mohol mať z nepremenenej reality mimo obmedzenia tohto rámca. Jedna kapitola jeho práce sa venuje divadelným rámcom súvisiacich s performaciou. Performácie Goffman definuje ako rámcové usporiadanie, ktoré odkazuje na ohraničený sled činností osôb v publiku, ktorého povinnosťou je sledovanie činnosti umelca, bez toho aby sa priamo zúčastnili týchto aktivít. Goffman vyčleňuje svoje využitie tohto slova od niektorých lingvistov ktorý nazývajú správanie performance , keď tam je predpoklad, že správanie je predmetom hodnotenie. Pojem performance v lingvistickej teórii zahŕňa oveľa viac ako toto.

Umberto Eco a okázalosť

Koncept veľmi podobný rámčovaniu, ktorý sa stal veľmi populárny v sémiotickej analýze performácií je okázalosť, tejto tematike sa venoval Umberto Eco v jeho článku z roku 1977 Semiotics of Theatrical Performance. Je to jeden z prvých článkov v angličtine zvažujúce divadlo zo semiotickej perspektívy. Hlavným záujmom sémiotiky je operácia ľudskej komunikácie, a to je teoreticky z tohto semiotického hľadiska považované aj divadlo, alebo performace sociálnych rolí. Eco skôr zameriaval na sociálnu performáciu. Eco vyberie pre svoju analýzu fiktívnu postavu zo spisov priekopníka semiotiky Charles Peirce. Peirce predstavuje opilca vystavená na verejnom mieste Armády spásy, aby slúžil ako znamenie odovzdávajúcu správu o negatívnych účinkoch pitia. Rovnako ako Peirce, Eco nájde tento príklad fascinujúcim, pretože sa jedná komunikáciu nepriamym spôsobom. Normálne značky sú zámerne vyrábané ľuďmi za účelom oznámiť správu, a v tomto zmysle môžu rôzne akcie vyrábané v sociálnej hereckej roli byť videné ako znamenie, z sociálnej role alebo pozície. Čo teda je na opilcovi, ktorého červený nos, nezreteľná reč a tak ďalej, sú určite rozoznateľné ako znamenie jeho stavu ktorých vzhľad pod záštitou Armády spásy umožňuje postaviť ho ako znamenie pre zlé účinky nápoja, ale kto je zapojený do všetkých týchto oznámení bez toho aby sa nevyhnutne o ňom dozvedel? Ak chcete pristupovať k tomuto problému, Eco odkazuje na iného semiotika Charlesa Morrisa, ktorý umožňuje zváženie postavy opilca samotného, a centrálnej dynamiky závisiacej nie na úmysle označenia vďaka výrobcovi, ale je v interpretácii prijímateľa. Morris tvrdí: „ že niečo je znamením len preto , ž je to interpretované ako znak niečoho interpretom.“ Opilec sa stáva znamením nie preto, že sa on rozhodol, ale preto, že nejaká osoba alebo publikum ho uznávajú tak. Ale vždy ponechávajú otvorenú otázku ako to robia. Goffmanovaodpoveďbybola,ženiektorékonceptnérámcoboli stanovenésignalizovaťpubliku, žemateriál je vňom prezentovanýnaichpozorovanieainterpretáciu. Eco uznáva, žečlovekmôžehovoriťotomto procese, pokiaľideokonštrukčnéanalýzy, alenavrhnemvtejtosituácii okázalosti ako náhradu, presnejšie, termín. Eco tento termín čerpá zo stredovekej logiky a od divadelných teoretikov východnej Európy. Hoci samozrejme súvisí s ramčovaním, okázalosť v skutočnosti

charakterizuje rôzne operácie. Forma zdôrazňuje osobitné kvality, ktoré obklopujú jav, niečo o samotnom fenoméne. Rôzne spôsoby fyzikálnych fenoménov, či už je to objekt alebo akcia sú vnímané a sú predmetom analýzy fenomenologických teoretikov, ktorý sa venujú a zaujímajú o divadlo a performácie. Bert States, ktorý sa zaoberá osobitným vzťahom divadla a svetafyzických objektov, opisuje proces jasnetý kajúces a okázalosti Eca, ktorá nastane, keď je živý tvor, ak pes alebo živý objekt je umiestnený ako kus nábytku do "úmyselného priestoru" ako napríklad pódium. Podľa slov Shakespeareovej Kleopatry, je objekt takto povznesený k názoru čo vyvolalo perцепčné zmeny, počas ktorých vedomie sklzáne do iného stavu, keď umožní divákovi považovať objekt ako zobrazenie toho čo má znamenať.

Performance and agency

Teória, ktorú sme práve skúmali v každom mieste hlavnom a v niektorých prípadoch má výlučný dôraz na publikum a recepciu. To nemusí predstavovať vážny problém pre semiotiku, ak z toho vyplýva všeobecný smernavrhovaný Morrisonom, ani pre fenomenológiu, ak sa zameriava na to, ako je svet skúsený. Analýzu performácie, je však potrebné použiť v štúdiu len ako súčasť, ak je to nutné tak len časť svojho prístupu. Ego opitý muž naznačuje problém. Niet pochýb o tom, že on, jeho zvlášť, dokonca aj jeho správanie je znamenie, ale je tam veľmi reálna otázka, či je zapojený do výkonu. Rovnako ako pes, opitý muž je v podstate objekt semiotizovaný v okázalosti, alebo umiestnený v divadelnom rámci. Dokonca ani rámec nie je z jeho vlastnej tvorby, ale je založený na vonkajších činiteľoch, Armáda spásy. Takýto model nepredstavuje to čo bežne považujeme za divadlo, kde herci sú veľmi dobre vedomí operácií svojich činností. Moderné umenie sa ešte menej blíži k tomuto aparátu, lebo umelci často kontrolujú väčšinu výrobného aparátu ktorý stanovuje ich rámec. Dôležité ako divák je, zvážiť príspevky performeru k výkonu procesu.

V skutočnosti väčšina teórií sociálnej performácie tiež považuje za nutnosť koncern. Keď Goffman, napríklad, prejde na konkrétne analýzy sociálnej performácie, v skutočnosti obracia svoju pozornosť z funkcie "publika" na aktivitu hry sociálnej role, sústreďuje sa na rôzne spôsoby, ktoré členovia spoločnosti, s väčšou alebo menšou mierou úspešnosti a väčšou či menšou mierou vedomia, pokračujú v "práci úspešne predstaviť charakter." "Interakčné obmedzenia", ktoré transformujú činnosti v performáciu sú v podstate obmedzenia neohrožujúce divákov, ale individuálnych hraných rolí: Výber vhodného "pred (front)" (nastavenie, kostým, gestá, hlas, zvlášť, atď) a záväzok nasúdržnosť a selektívne predložené usporiadanie materiálu, ako vyžaduje kontrola činnosti a komunikáciu, skôr ako na pracovnú úlohu. Keď pojednáme o činnosti a možnosti spojené so zriadením tejto úspešnej komunikácie, Goffman sa nachádza blízko definície výkonu, ktorý sociolingvista Dell Hymes odvodil z teórií Goffmana : „kultúrne správanie, pre ktoré osoba preberá zodpovednosť k publiku." Toto preformulovanie nepopiera sociálny cieľ performácie "pre" publikum, ktoré Goffman zdôraznil predtým, ale napriek tomu to kládie zodpovednosť performácie, a jeho agentúra, priamo späť na umelca.

Medzi mnohými teoretikmi sociálnych performácií, ktorý zamerali svoju pozornosť viac na činnosť performeru, ako na publikum, alebo recepciu procesu všeobecne často bol ústredným teoretickým problémom, len to čo sa myslí pod pojmom prevzatie zodpovednosti. Trivšeobecné pozície (s niektorými nevyhnutnými presahmi) môžu byť odlišné medzi teoretikmi, ktorí sa zameria na dôsledky performance Role-Playing privýstavbe sociálneho ja. Každý z nich sa podieľa na vzťahu medzi vlastným performerom a základnými vlastnými vystúpeniami. Goffman,

vjehouvažovaniacho sociálnejperformáciiatopredovšetkýmvjejkomunikatívnejfunkcii, môžebyťvzatyakoreprezentáciatoho, čomožno charakterizovaťakopostojneutrality. Zodpovednosť zhotovenáumelcomjednýmz jednoduchosti ajasnostikomunikácie, aotázka, či self- ja stváranieje skutočné, alebo self- ja nie je, je relatívne menej zaujímavé.

Perspektivy sociální performance

Překlad: Pavel Směřička (str. 38-44)

Negativní pohledy

Negativní argumenty často připomínají Platonovi starověké mimesis (nápodoby), což znamená, že hraní sociálních rolí má tendenci popírat nebo rozvracet „opravdové“ já. Nietzsche nabízí metaforu performance jako jakýsi druh cizí (mimozemské) síly, která je posedlá sama sebou:

Pokud chce někdo být něčím tvrdohlavě a po dlouhou dobu, nakonec zjistí, že je těžké být někým jiným. Profese téměř každého člověka, dokonce i umělce, začíná pokrytectvím, jak napodobuje věci zvenčí, kopíruje, co je efektivní. Člověk, který nosí pořád přátelskou masku nakonec musí získat moc nad svými laskavými náladami, bez kterých se nemůže chovat přátelsky. A nakonec tyto nálady získají moc nad ním a on se stane laskavým.

Kolem přelomu století se Bergson a jiní filozofové dívali na život jako na tekutinu, která je proměnlivá. Sociální role tedy odsoudili jako něco, co je příliš tuhé. Tak Santayana:

Každý, kdo si je jist svou myslí, nebo je hrdý na svou kancelář, nebo má obavy o své povinnosti, ten přebírá tragickou masku. Je pověřen být sám a přenášet do ní všechny své marnivosti. Zatímco je ještě na živu, podkopávají tok jeho vlastních substancí, vykrystalizuje svoji duši do myšlenky a ve vši pýše obětuje svůj život na oltář Múz. Naše zvířecí návyky jsou svědomím přeměněny na loajalitu a povinnosti, staneme se „osobami“ a maskami.

Mladší filozofové zabývající se hraním rolí a sociálními performances se méně zaměřují na flexibilitu, zejména v etickém smyslu. Pravděpodobně nejznámějším příkladem je Sartre, jehož kapitola „Zlý úmysl“ v *Bytí a nicotě* (1943) se zabývá především analýzou tohoto jevu. V jedné pasáži Sartre analyzuje chování číšníka v kavárně, všechny jeho činnosti vypadají umělé, vnucené. Sartre naznačuje, že si ve skutečnosti „hraje na číšníka v kavárně.“ Je to taková hra, ale hra s velmi vážnými důsledky, protože i přes toto „hraní“ si číšník „uvědomuje“ svůj stav. Taková performance je vnucená, Sartre říká, že stav všech obchodníků je součástí obřadu. Veřejnost si ho žádá, uvědomuje si, jaký obřad náleží kupci, krejčímu, dražebníkovi; snaží se jím přesvědčit své klienty, že nejsou ničím jiným, než kupcem, krejčím, dražebníkem, Kupec, který sní o tom, že uráží své klienty, není úplným kupcem. Charakteristika performance, která je dělaná pro publikum je podle Sartre největším nebezpečím pro psychiku. Když se zavážeme, že se staneme „charakterem/zástupcem/reprezentací“, ať už pro jiné nebo pro sebe, žijeme „jen v charakteru/zástupci/reprezentantovi,“ tento stav Sartre nazývá nicota nebo zlý úmysl. Sociální pozice náhradního postoje a akce bytí, snadné náhražky, předvídatelné role, kterou si přeje společnost pro komplexní vědomí, že splňuje potřeby já.

Bruce Wilshire a etická odpovědnost

Podobný negativní pohled měl už mnohem dříve fenomenolog Bruce Wilshire, který nenapadl samotnou sociální performance, ale přemýšlel o sociální roli v takové teatrální metafoře, kterou charakterizuje jako falešnou, odcizenou a demoralizující. Wilshire tvrdí, že používání této metafory takovými teoretiky, jakým byl třeba Goffman, smazává rozdíl mezi činnostmi, které se dějí „na jevišti“ a „mimo jeviště“ a souvisí s erozí etické odpovědnosti. Wilshire nepopírá existenci sociálních rolí, ale tvrdí, že jisté fyzické předpoklady jsou „postaveny/vloženy“ do těla před tím, než dochází k sociálním mimesis/nápodobám - a co je důležitější, tvůrčí nebo spontánní akty, mravní sféry a etické akce spadají mimo říši „opakovatelných“ nebo „ustanovených“ vzorů sociálních rolí. Vzhledem k tomu, že si Wilshirovo „Já“ může uvědomovat „svou“ roli (i když to může být „meta-role“ vyhodnocování rolí), „Já“ těmito rolemi nemůže být nikdy redukováno nebo úplně omezeno.

Wilshire identifikuje etickou odpovědnost s identitou sebe sama a je přesvědčen, že „estetizační“ efekt performance nebo hraní rolí je v rozporu s takovou odpovědností, která ho vede k rázné obraně hranice mezi hraním „na jevišti“ a „mimo jeviště“, hranici, kterou mnozí modernější teoretikové, zejména teoretikové performance, považují za mnohem více propustnou. Ve svém „Paradivadelním konceptu“ (1990) na tom Wilshire trvá s ještě větší silou, tvrdí, že i když jde o performanci v tom či onom smyslu, „já jako osoba nemůže být snížena/sesazena na ně.“ Ať už performuje nebo „performuje“, „Já jsem bytost, která má potenciál být více, než esteticky hodnotitelný akt.“ Rozdíl je opět v tom, že Wilshire trvá na tom, že performance zůstává na estetické straně, a že pro zachování etické a existenciální reality je nutný zdraavý rozum sám o sobě, „nakonec musíme směřovat k omezení činností, které jsou považovány za paradivadelní.“

Pozitivní pohledy

Jiní teoretici dali performance pozitivnější a kreativnější funkce, což naznačuje, že performance, která nebrání rozvoji sebe sama, ve skutečnosti stanoví prostředky, které zcela nebo z velké části tvoří její podstatu. Robert Park, sociolog působící na počátku dvacátého století, se zajímal o vztahy mezi rasami, uznával stabilitu takových fyzikálních vlastností, jako rasových znamení, ale přesto tvrdil, že sociální performance ve skutečnosti opravdu definuje rasy stejně jako jednotlivce.

To pravděpodobně není jen náhodou, že je historické slovo osoba v původní význam pro masku. Je to spíš uznání skutečnosti, že každý vždy a všude, více či méně vědomě, hraje nějakou roli. Jsme rodiče a děti, učitelé a studenti, klienti a profesionálové, křesťani a židé. V těchto rolích se vzájemně známe, v těchto rolích známe i sami sebe. Našich několik tváří jsou živými maskami, které ... mají tendenci více a více potvrzovat typ, který se snažíme zosobňovat. ... V jistém smyslu tato maska představuje koncepci, kterou jsme si o sobě vytvořili, tato maska je naším pravdivějším já, já, kterým bychom chtěli být. Na konec se naše role stane naší druhou přirozeností a nedílnou součástí naší osoby.

Pravděpodobně nejpovzbudivější vizi sociální performance napsal Williams James, který ji viděl jako samotvořivou (self creation), rozděluje já na materiální, sociální a duchovní složky. Jeho sociální já je podobné tomu Goffmanovu, obzvláště svým důrazem na pozorovatele, člověk „má tolik sociálních já, kolik má odlišných skupin osob, jejichž názor ho zajímá.“ James, který na rozdíl od některých jiných teoretiků, kteří považují sebe/já za tvůrce sociální performance, předpokládá, že „já všech ostatních já“ může vybírat, upravovat a

popírat ostatní já. Nicméně se domnívá, že i to to „já všech já/nadřazené já může nakonec hledat svůj nejvyšší výraz/vyjádření a naplnění v „ideálním sociálním já,“ uznávaným „nejvyšší možnou soudící společností, pokud taková společnost existuje. To je to právě jí, intimní/důvěrné, konečné, trvalé já, které jsem hledal.

Moreno a psychodrama

Z potenciálních pozitivních účinků performance v konstrukci a adaptaci sociálních rolí měli někteří psychoterapeuti zvláštní obavy. Tito odborníci ve své práci rozsáhle využili divadelní modely a dokonce i specifické divadelní techniky. J.L. Moreno, otec psychodramatu, používá dramatický model na lidské činy a motivace, které nejsou pouhými čtyřmi účely analýzy, ale také pro terapii. Čerpá z velké kolekce divadelních příkladů, které staví jako pozadí pro svoji teorii, naznačuje ale, že pravý precedens psychodramatu lze nalézt již v šamanských rituálech nebo v opakovaných provedeních za účelem katarze a léčení. Důraz není kladen na imitaci samotnou, ale na „možnost rekapitulace nevyřešených problémů v rámci volnějšího, širšího/obecnějšího a pružnějšího sociálního prostředí.“ Stejně jako mnoho mladších teoretiků sociálních rolí a sociálních performance, Moreno tvrdí, že se role nevymaňují ze svého já, ale že já se vynoří z rolí. Dítě se rodí na svět se spontánností, která mu umožňuje zachovat se jako funkční organismus, ale najednou narazí na pomocné já/ego a objekty, které tvoří jeho „první životní prostředí, matice identity.“ První takovou osvojenou rolí je role matky, role se samy seskupují a jak se dítě vyvíjí, jsou do „já“ integrovány další role. Sociální role jako například doktor nebo policista, jsou přidávány ještě později, obecně na objektivnější a konceptuálnější úrovni, které je činí všeobecně dostupnějšími pro vědomé přijetí.

Většina konkrétních příkladů, o kterých Moreno diskutuje, jsou jednotlivé osoby, které improvizují, hrají role svých já, které vyžadují terapeutickou pozornost. Čas od času Moreno navrhuje i společenštější činnost, kde se „publikum“ zúčastněných diváků dělí s účastníky/participanty o své postřehy z inscenace. Může se zdát, že se specifická orientace na terapeutické psychodrama odlišuje od důrazu na jednoduché hry nebo estetické potěšení, kterými se zabývali teoretikové jako Evreinoff, nebo teoretikové antropologických her. To může být důvod, proč je Moreno a psychodrama, navzdory jeho velmi úzké vazbě na tradiční divadlo (s konstatními odkazy na divadelní praxi obecně, jakož i na specifické umělce a jevy, jako Stanislavského, Living Newspaper, commedia dell'arte), citován jen občas, ale není tak využíván jako Goffman, Turner a jiní sociologičtí a antropologičtí teoretikové. Nicméně je třeba poznamenat, že jsou spíše užší funkční a strukturální podobnosti mezi Morenovým psychodramatem a Turnerovým sociálním dramatem, než mezi modely Turnera a Goffmana, kteří byli obzvláště oblíbení u amerických teoretiků performance. Morenova „rekapitulace nevyřešených problémů v rámci volnějšího, širšího a pružnějšího sociálního prostředí,“ by se dala použít také k popisu Turnerova návrhu sociálních prostředí, které má také „širší a pružnější“ kontext liminálních nebo liminoidních aktivit. Vymezení psychodramatu a sociálního dramatu je také výraznější a pečlivěji kontrolováno, než je u Goffmanových hraných rolí. Důraz na replikaci/reduplikaci sociálních činností má také vazby na koncept performance Richarda Schechnera, který o ní mluví jako o „obnoveném chování“, které bude posuzováno v současné době.

Behaviorální terapie

Strategie a teorie behaviorálních terapeutů mají ještě méně pozornosti od teoretiků divadla a performance, než má Moreno, což je překvapivé, protože jsou také vypracovány na divadelním modelu. Tento vliv začal být zřetelný obzvláště v článku „Teorie rolí“, který

napsali behaviorální terapeuté T. Sarbin a V. Allen v roce 1968 v knize Příručka sociální psychologie. V ní rekapituluje některé detaily konvenčního divadelního procesu, ve kterém je cílem herce dosáhnout úspěšného uchopení/ztvárnění role pomocí praxe. V tomto může být herec podporován koučem/trenérem/učitelem, jehož funkce je „poskytovat sociální posílení studenta. Chvála a kritika poskytují žákovi podněty i zpětnou vazbu, kterou může využít pro zlepšení výkonu/performance. Ve skutečnosti behaviorální terapeutisté navrhovali, že v tomto popisu stačí poze nahradit „klienta“ „hercem“ a „terapeuta“ „učitelem/koučem“, a získají přesný model klinických operací behaviorální zkoušky/nácviku. V prvních dnech behaviorální teorie byly techniky hraní rolí nazývány behaviorodrama nebo behaviorální psychodrama, ale morenoův přístup způsobil zmatek a tak doktoři hledali jiné jméno. Termín „replikace/ční terapie“ byl v módě (a vyvolává zajímavé asociace s Schechnerovým konceptem „obnovené chování/restored behavior), ale postupně se staly preferovanými termíny behaviorální nácvik psychodrama. Ačkoli oba, jak behaviorální nácvik i psychodrama, sdílejí velký zájem o divadelní model a využívají performance předepsaného chování/behavior z minulosti pro klinické účely, jejich teoretické základy a přístupy jsou ve skutečnosti zřetelné. Moreno se zaměřuje na divadelní pojetí katarze a vidí hraní rolí jako způsob, jak uvolnit klienta, aby byl spontánní, což umožňuje průlom nové sociální/psychologické konfigurace. Behaviorální nácvik se zaměřuje vícena divadelní nácvik/zkoušky a proces učení, s menším důrazem na nový pohled než na získání lepších sociálních/terapeutických dovedností pod vedením terapeutem, který má podobnou funkci, kterou má učitel nebo režisér.

Eric Berne a Talcott Parson

Ačkoli se Eric Berne domnívá, že nejvýhodnějším momentem lidské zkušenosti má být dosaženo něčím, co nazývá intimitou či spontánností, také vyvozuje, že většina lidí takové momenty zažívá jen zřídka, pokud jich vůbec dosáhnou, a tak „mnoho času seriózního sociálního života je přijímání hraní her,“ zřetelně performativní činnost, která zahrnuje převzetí role a následování určitých předvídatelných akcí se skrytou motivací. Berneův model se stává ještě specifičtěji divadelním, když se pohybuje od poměrně jednoduchých sociálních interakcí, které nazývá games to large/hry na větší, po složitější sady operací, které nazývá „skripty.“ Místo zabývání se jednoduchými reakcemi na situace, skript je „pokusem opakovat v odvozené formě celý dramatický přenos,“ který ale ve skutečnosti může být rozdělen do aktů „přesně jako divadelní skripty/scénáře, které jsou intuitivními uměleckými deriváty prvotních dramát z dětství.“ Berne specificky charakterizuje skript jako „performance“, která je „od přírody rekurentní,“ i přesto, že může být prací na celý život.

Berneův model odráží jedn z hlavních směrů moderní sociologie, díky vysoce vlivné osobnosti Talcotta Parsonse při založení (vědního) oboru. Ačkoliv Parsons nevyužil tak specificky divadelní terminologii jako Berne, jeho systém pro analýzu lidského jednání (který byl poprvé podrobně představen v jeho Structural of Social Action/ Struktura sociálních akcí, 1937, obsahuje téměř stejné prvky: „herec“, „konec“ shahy být hercem, „současné situace“, které se herec snažil transformovat do akce a „způsob orientace“, který je v podstatě srovnatelný s Berneovým „skriptem“, čerpá z repertoáru normativních vzorů aktivit, které poskytuje společnost a opakuje je buď přímo, nebo jak navrhuje Berne, „v odvozené formě“ od individuálních sociálních „herců“. I když tento model a jeho variace byly do dnešního dne nejvlivnějším sociologickým konceptem pro teoretiky performance, jiné konkurenční modely nabízejí provokativní alternativy, týkající se pravděpodobně bezprostředněji, novějšími účinky samotné performance.

Liminal = (Arnold Van Gennep) situace přehodného stavu mezi dvěma zavedenými pozicemi nebo sociálními konfiguracemi/uspořádáními, charakteristickými pro střední pozice v sociálním dramatu.

Liminoid = (Victor Turner) omezenější a individuálnější forma liminalu, charakterističtější pro moderní industrializované společnosti, s méně jasnými a široce přijímanými kulturními praktikami než u tradičních společností. Divadlo, hra a r

Sociální konstruktivismus

Překlad: Eva Čajková (str. 44-50)

V 60. letech se ve studiu lidského chování ujal směr zvaný sociální konstrukcionismus, termín přejatý z Bergerovy a Luckmanovy studie *The Social Construction of Reality* (1967). Přestože byl tento nový směr předznamenán Karlem Mannheimem a jeho sociologií vědění v knize *Ideology and Utopia* (1936), je původ připisován spíše Alferdu Schutzovi. Namísto institucionalizovaného, předem daného a stabilního scénáře, Schutz požadoval, aby aktéři sociálního světa navigovali tento svět užitím sady znalostí („recipe knowledge“), ve kterých se jasně a zřetelné zkušenosti promísí s neurčitými domněnkami. Předpoklady a předpojatost protínají ověřené důkazy; motivy, významy, konce stejně jako příčiny a efekty jsou navzájem propojeny bez jasného porozumění jejich skutečné spojitosti. Všude jsou propasti, mezery, diskontinuita. Schutz ukazuje, že všechno zjevně funguje na základě organizace zvyků, pravidel a principů, ovšem jejich původ a průběh nebyl prostudován komplexně, ba je nemožné a přesně jej vymezit.

Sociální konstrukcionismus vychází z hypotézy, že vzorce sociální performance nejsou předem dány nebo předepsány kulturou, nýbrž jsou neustále konstruovány, překonávány, upravovány a modernizovány právě tím souborem znalostí), pragmatickým skládáním kousků materiálu, cosi připomínající brikoláž. Na Schutzovu práci navázal Harold Garfinkel, který toto pojmenoval etnometodologie – což má být studium těch praktických metod, kterými aktéři se zdravým selským rozumem ustavují jejich sociální svět. Takový konstruktivní směr může mít u performance značné důsledky, za předpokladu, že performance pracuje s vysoce kódovaným kulturním systémem a navíc může neustále generovat nové konfigurace akcí.

Podobný náhled na lidské jednání má Michel de Certeau v práci *The Practice of Everyday Life*, kde probírá podobné sociologické studie jako Goffman a Garfinkel. Rozlišuje mezi strategiemi, institucionalizovaným rámcem (strukturou), scénářem nebo vzorci jednání, které slouží jako vodítko k chování a taktikám, což mají být základy chování specifické pro každého jedince (pro každého jinak) improvizované podle momentálních vjemů, nepředznamenáných předem. Ačkoliv Certeauovi taktiky nejsou protikladem kulturním strategiím, právě improvizace a kombinace jednotlivých prvků novým způsobem zajišťuje kontinuální performativní prostor pro změnu, zatímco nové strategie se stávají taktickou improvizací. Pro současné performery zkoušející odolat nebo dokonce rozvracet kódy jejich kultury jsou Certeauovi taktiky velmi užitečným jak teoretickým, tak praktickým nástrojem. Jak říká Certeau, taktika

naznačuje sebe samu na jiných místech (mimo sebe) fragmentárně, ne ve své celistvosti, bez schopnosti udržet si odstup. Nedisponuje žádnou základnou, kde by mohla využít své výhody, připravovat expanzi a ohlídat nezávislost s ohledem na okolnosti... Taktiky jsou odkázány na sledování příležitostí, které musí

chytout za pačesy. Cokoliv získají, to si neudrží. Neustále musí manipulovat události za účelem udělat z nich příležitosti.

Toto je obdoba Bachtinova výroku, ovšem víc zaměřeno na vyjádření směrem ven a ustavení vhodného systému. Wlad Godzich poznamenává, že de Certeau vyzvedává zprostředkující dimenzi stejně jako rozeznává, že diskurzivní aktivita je forma sociální aktivity, aktivita, ve které se snažíme zabývat rolemi, které zaujímáme, tj. Staví nás čelem k zodpovědnosti jako historického aktéra. Pro teoretiky, kteří nahlíží performanci jako rezistentní k sociálním a kulturním vkladům je tento koncept důležitý právě kvůli aktivnímu zásahu z vnější pozice. De Certeau a jiné konstrukcionisty aplikoval na fenomén divadla Alan Read v práci *Theatre and Everyday Life*, kde jednoznačně prohlašuje, že divadlo stojí za to, protože je antagonní k oficiálnímu pohledu na realitu.

Erving Goffman

Ze všech konstrukcionistických teoretiků významněji ovlivnil teoretiky performance právě Erving Goffman, částečně protože byl víc vidět i mimo kruhy sociologů, částečně díky performativním metaforám, které často používal. Tak či tak, Goffman zdůraznil improvizaci/improvizovanost, ad hoc (pro tento jednotlivý případ, za určitým účelem) přirozenost sociální performance mín, než většina ostatních soc. Konstrukcionistů, což jej dělá mnohem méně užitečným než by mohli ostatní být v oblasti sociální či kulturní resistance nebo transformativní performance.

Jeden Goffmanův v tomto směru věcný koncept, je keying (klíčování), který zahrnuje alespoň jeden druh transformativní performance. V Goffmanově analýze je potřeba izolovat epizody nebo události od probíhajícího lidského chování. Tyto epizody nazýváme *strip of experience*. Strip of experience je dávka událostí, která nás chce upozornit, že je potřeba zaujmout postoj analýzy. Kdykoliv je nějakým kulturním rámcem epizodě dána koherence, pak je to subjekt k replikaci a transformaci v sociálním světě skrze dva základní procesy: fabrikace a klíčování (fabrication and keying). Fabrikace: jeden nebo víc jedinců řídí proud zkušeností tak, že ostatní mají falešnou představu o tom, co se děje. Klíčování: má přímější spojení s obecnou představou o performanci, zahrnující aktivitu již spojenou s nějakým významem, který se rekontextualizací změnil v jiný nový význam. Mezi základní klíče naší společnosti Goffman zmiňuje hravé předělávky (redoings) jako přetvářka, soupeření/soutěžení, ceremoniální přetváření, technická přepracování (např. divadelní zkoušky). Dalším klíčem, který Goffman nezmiňuje, by mohl být scénář Erica Berneho nebo reenaktované chování psychodramatu nebo behaviorální terapie.

Goffmanův koncept klíčování a strip of experience se velice osvědčila také u etnografických teoretiků se zájmem o performativitu. Rozvinuli to Richard Bauman a Dell Hymes. Bauman odkazuje klíčování k metakomunikaci (jak ji mluvil Bateson), který ustavil performativní rámec hledající, jak určit kulturně specifickou konstelaci komunikačních významů, které slouží jako klíčová performance v jednotlivých komunitách. Hymes užívá termín jako návrh stupně autenticity rozlišující povrchní performanci od těch naplněných standardy tradice, ve které se performance nachází.

Richard Schechner a obnovené chování

Hlavní inspirací mu byla Goffmanova strip of experience, ze které vychází v konceptu strip of behavior v knize *Between Theater and Anthropology*. Pro Schechnera je ta obnaženost

mechanismus pro performanci. Jeho proces obnažení je příbuzný Goffmanovu keying, pro tento fenomén ale vytváří vlastní termín, „restored behavior“, což se opět ukázalo jako velice přínosné pro teoretiky performance. S terminologickým posunem došlo také k posunu v zaměření. Klíčování zdůrazňuje transformaci samu, zatímco obnovené chování vyzdvihuje proces opakování a uvědomění si nějakého původního chování, jakkoli zkažené mýty a paměti, které slouží jako živná půda pro obnovení/navrácení do původního stavu. Schechner přirovnává kulturní využití obnoveného chování k práci filmového režiséra s filmovou páskou. Ten sice ctí zdroj a původ pásky/materiálu, nicméně mimo podmínky toho původu, (kde a jak film vznikl), se stává surovým materiálem a podléhá novému procesu, performanci.

Lidská kultura nabízí nespočet příkladů obnoveného chování, nějakého organizovaného jednání i mimo ty performance existující v každodenním životě, je to např. šamanismus, exorcismus, trans, rituál, estetický tanec a divadlo, iniciační rituály, sociální drama, psychoanalýza, psychodrama a transakční analýzy.

Schechnerův náhled na proces obnoveného chování se počítá jak ze strany účastníka, tak diváka/pozorovatele. Z hlediska performerů zahrnuje obnovené chování jednání, jako když je někdo někým jiným nebo prostě se prostě ocitne v pocitech a bytí někoho jiného. Rozdíl mezi tímto pojetím Goffmanovým Schechner nazývá rozdílem ve stupni, nikoliv v druhu, nicméně je potřeba zmínit, že pro fungování obnovení musí být v životě aspoň některá ze sociálních rolí uvědomovaná. Toto dvojí vědomí, jak ze strany performerů, tak obecenstva, zajišťuje předmět Schechnerovy nejvýznamnější analýzy v této knize. Mluví např. o návštěvě jedné americké obnovenévesnice jako o návštěvě současně 17. a 20. století. Dva rámce mohou koexistovat silou imaginace, analogicky ke slavné Coleridgeově vůli zbavit se nedůvěry. Schechner k tomuto paradoxu cituje britského psychoanalytika D. W. Winnicotta o tom, jak se děti učí rozpoznávat mezi sebou (svým „já“) a ostatními. Mezi vzrůstajícím uvědoměním sebe sama a vnější reality existuje cosi, co nazývá přechodový objekt (transitional phenomena), což Schechner přirovnává k Batesonově zarámování hry.

Tyto paralely ukazují, že je extrémně náročné vytvořit jasnou hranici/rozdíl mezi skutečným světem zodpovědného lidského jednání a imaginární hrou nebo performancí, jak to zkoušel Wilshire. Na druhou stranu, tradice moderní antropologie a psychoanalýzy předpokládá, že sféra hry nejenžepřekrývá skutečnost, ale dokonce je to zásadní, v čemže materiál používaný ve skutečném světě zodpovědného jednání objeven a rozvíjen v nové formy. Navíc sociální konstrukcionismus a etnometodologie zahrnují do každodenního jednání něco jako otevřenost, improvizaci, které konvenčnější sociální teorie spojují spíše s pojmem hry.

Binocular vision and the actual / binokulární vidění a aktuální

Jelikož surový materiál jak tradičního divadla, tak sociální performance je předmětem každodenního života, jeho použití s sebou nevyhnutelně přináší spojitost s tímto světem. Použijme termín ghosting z eseje *Invisible Presences: Performance Intertextuality* z roku 1994 k popsání vnějších spojitostí, který kolující materiál divadla přináší z vnějšího světa. Pro teoretiky sémiotiky, kteří se zabývají reprezentativní funkcí tohoto materiálu v tradičním divadle, se takové asociace můžou zdát rušivé. Michael Quinn v *Celebrity and the Semiotics of Acting* z roku 1990 diskutuje, jak můžou asociace/souvislosti mezi hercem a jeho osobním životem mimo divadlo ovlivnit mimetický proces při tvorbě spojení s divákem. Oproti tradičnímu divadlu v performativním umění je performerův osobní přínos v popředí hlavním měřítkem proslulosti je pak postaveno na předpokladech příjemce (reception

assumptions), nicméně obojí, divadlo i performance si pohrává s hranicí mezi aktuálním a imaginárním.

Objekt a akce nejsou v performanci buďto úplně skutečné nebo úplně smyšlené/iluzorní, nýbrž mají aspekty obojího. Jak vyzoroval Bert States, změna vnímání zahrnutá v procesu rámování nebo ostentativnosti nikdy není jednoduchou změnou od nazírání objektu jako součásti každodenní reality k nahlédání tohoto jako jednoznačného obrazu. Rámování tuhle funkci pouze doplňuje, ne že by samo povědomí zhodnocovalo/povyšovalo objekt vnímání na objekt skutečného světa. Hlavní přínos fenomenologa Statese je jeho pozornost vůči faktu, že divadlo používá každodenní objekty, situace, lidi jako syrový materiál k vystavení fikce. Obecenstvo má být nicméně vtaženo ještě do jiného zdvojeného vztahu (binocular vision), a to že si musí být vědomi tenze mezi mimetickým a reálným, ne jen užívat si divadlo jako fikci, jak předpokládají běžné teorie make-believe. Schechner to nazval dvojí negativitou. V rámci hry performer není sám sebou a zároveň ne-není sám sebou (is not herself and also not not herself). Takže performer i divák operují ve světě dvojího uvědomění.

Ačkoliv to States osobitě nazývá toto bytí mezi kvalitami matérie v rámci divadla určitým druhem aktuálního („certain kind of actual“), ještě zřetelnější využití to má v sociálních, kulturních a psychologických jednáních, kdy můžou mít dopad na komunitu či jedince, jak je to vidět např. v sociálních dramatech Turnera nebo v Morenově psychodramatu.

Schechner ještě nadefinoval termín „aktuální“, které se má udát tady a teď, dělá odkazy k minulým událostem přítomnými, zasazuje důležitý a neodvolatelný čin/jednání do konkrétního prostoru a výsledkem má být, že účastníci projdou změnou statutu a cítí se nějak důležití, zasazení do události.

Činnost zprostředkovatele a sociálního nebo kulturního jednání bude mít nějaký dosah v každé performanci. Dokonce i Ecův drunken man (opilec, opilý člověk), tj. člověk, který si není vůbec vědom toho, že je právě performer, i ten na sebe vlastně přebírá zodpovědnost za zprostředkování, stává se nástrojem.

Pokud se podíváme na jiné druhy sociální a kulturní performance, tady na performery padá ještě větší zodpovědnost. V současném performativním umění je zprostředkování hlavním zájmem performerů. Umělec performance může ve své roli, práci zastávat několik tradičních divadelních pozic – může být hercem, režisérem, designer, scénáristou. Není jako Ecův drunken man, pozdvižený někým jiným, jiným zprostředkovatelem. Je to vlastní rozhodnutí performerů, že se ta prezentace uskuteční.

Performance a psychoanalýza

Překlad: Jan Borner (str. 50-55)

Performance úzce souvisí s dynamikou sebe prezentování, které má obvykle velmi úzký vztah mezi "já" v umění a "já" v životě. Vskutku, jak jsme zmínili později, někteří teoretici považovali tento nedostatek tradičního charakteru osobnosti jako jeden z nejvýraznějších charakteristik tohoto přístupu. Musíme ale dávat pozor na konstrukci "já" jež ovlivňují sociální zájmy sociologie a antropologie nad osobní zájmy psychologie a psychoanalýzy, což je oblast, která přitahuje mnohem větší pozornost teoretiků a umělců performance, před devadesátými lety dvacátého století. Alan Read, ve svém článku "Performance Placebo" tvrdí, že blízký vztah mezi

performance psychoanalýzou, lze nalézt všude v obrazech Freudových metaforách, jež byly poprvé naplněny jednoho večera v roce 1889, kdy se Sigmund Freud vzdálil z kongresu o hypnóze aby v Paříži viděl umělkyni Yvette Guilbert. Pohle jeho poznámek, je toto chvíle Freudovy kariéry, kdy přešel od hypnózy k psychoanalýze.

Freud u svých pacientů přehodnotil minulé setkání, se všemi mechanismy spojených s tímto procesem, nesou velice blízkou podobnost "obnověnému chování" teorie performance. Jedst překvapivé, že Freuda psychoanalytické teorie nebyly více zdůrazněny v počátcích moderní teorie performance. Ve skutečnosti se ale teoretici performance poprvé začal zajímat psychoanalýzu, primárně ne protože je hlavním bodem obnověného chování, ale kvůli pozornosti k procesu utváření identity, a zejména na formování genderových rolí. Ačkoli Freudův mužsky orientovaný systém a jeho spojení s ženskou pasivitou, masochismem, a hysterií samozřejmě trápí feministické teorie, studovat vztah mezi identitou a performance během 1980s, kulturní dominance freudovského systému a rozsah svých úvah o předmetu utváření identity vyžaduje konfrontaci s tímto systémem, a jeho ustálení.

Identifikace a psychosemiotiky

Stavba sociální, kulturní a osobní identity, a význam performance v tomto procesu, se stal jedním z nejvýznamnějších bodů obou teoretických spisů o performance a při vytváření samotné performance (viz kapitola 7) v poslední desetiletí dvacátého století. Freudovy spisy poskytují nejrozsáhlejší provokativní spekulace na toto téma. V jedné z prvních velkých studií feminismu a divadla z roku 1988 Sue-Allen Case navrhuje vypracování "nové poetiky" pro divadlo a performance. Caseová svůj teoretický přístup v sémiotice odvodila z lingvistiky, kterou se budu zabývat podrobněji v následující kapitole. Tato metoda předpokládá pro analyzování symbolických funkcí postavu ženy na jevišti, konkrétně její pozice jako objektu bude pravděpodobně přitahovat pohled mužského diváka. Kulturní systém, který vytvořil nadvládu mužského diváka odkazuje na psychosemiotiku, mužsky-orientovaný systém utváření identity a identity performance nejprve vypracoval Freud a pokračoval v něm Jacques Lacan. Caseová navrhuje k tomuto systému rozvoj "feministických psychosemiotik, které by vystavily mužsky-orientované předpoklady tohoto dominantního systému a nabídnout ověření pro alternativní identity pozice a performance.

Elin Diamond a psychoanalytická teorie

V době, kdy se objevuje množství feministických performance, mohla v roce 1990 Sue-Allen Caseová mluvit o rostoucím množství performance a feminismu, kterou nazývala "romantika s psychoanalytickou teorií". Navzdory problematickým tendencím k transcendentalismu nebo esencialismu, věnovala většinu z úvodní části této sbírky esejů, aby se zabývala identitou, performance, a psychoanalytickou teorií. Každá z těchto esejí se zajímavě zabývala teorií primárně ne přímo z Freuda, ale z neo-freudovské teorie Jacquese Lacana, který se v roce 1980 stal hlavním tahounem v soudobé teorii. Ačkoli Lacan sdílí s Freudem mužskou orientaci, nabídl feministickým teoretikům velmi užitečný model formování identity. To znamená, že popřel pevné identity, ale místo toho viděl identitu jako společensky konstrukt v oblasti jazyka a sociální praxe. Elin Diamond shrnula tento názor ve svém článku "odmítání romantismu identity,". Uznává význam tohoto pohledu, ale poukazuje na to, že v identitě systému je Lacan stále maskulinní, a chválí feministickou dramaturgii, která, podle jejího názoru, sdílí i Julia Kristeva s dalšími modifikacemi Lacanova systému a snaží se rozpustit identity, dokonce i sexuální identity.

Diamondová se etablovala jako vůdčí postava v obnovení Freudových a psychoanalytických koncepcí pro feministické a performativní teorie v sérii vlivných článků mezi léty 1989 a 1992, naplňováním feministických a performativních důsledků takovýchto klíčových psychoanalytických termínů jako jsou napodobování, mimikry, identifikace, a hysterie. Se zvyšující se zájem o Freudův odkaz na proces identifikace, a jeho zásadní roli při formování ega, stejně jako na modely Lacanovy sociální konstrukce identity, Diamondová teoretizuje ego v podstatě z performativního hlediska jako divadelní fikci, transformaci, střet subjektu psychické historie ostatními. Její „Násilí v nás“ z roku 1992 hledá feministický přístup k identifikaci (jako její dřívější práce mimesis a mimikry z roku 1989). Diamondová se snaží rozbrat fenomenologické pole transcendentních předmětů a objektů a umístění identity ve více nestabilní a závislé na vztahu k identifikaci, než tomu bylo u Freuda.

Ann Pellegrini a rasová identita

Ann Pellegriniová ve své práci *Performance úzkostí* (1997), rozšířila psychoanalytickou analýzu performance, kterou dříve využívali Diamondová a jiní ke studiu konstrukcí pohlaví, rasy, o zvláštní důraz na židovství a temnotu, a to jak v kultuře obecně, tak i v práci jednotlivých performerů, jako je Anna Devereaux Smith a Sandra Bernhard. Přes Freudovy nedostatky, Pellegriniová poznamenává, že "Jeho bohatě komplikované chápání, jak se tvoří nevědomá identifikace a eustále transformace charakteru ega a modelu ostatních narušení vlastní identity s cílem otevřít prostor mezi nimi. Tento plán narušení vlastní identity a "otevření se" zprostoruje totožnosti útvarů se staly během 1980 a 1990, jedním z hlavních strategií v tom, co bylo často nazýváno "opoziční" performance, performance, která se v mnoha ohledech snažila napadat identity formací v výhodnějších dominantním okolím kultury a s nimi spojených hodnotových systémů. Některými specifickými performančními strategiemi se budu věnovat v kapitole 8.

Patologie identifikace

Hysterie

Snad žádná část Freudových spekulací nad identifikaci nepodnítila více provokativní a originální práce mezi teoretiky performance, než ty se zaměřením na jeho identifikaci patologie v roce 1900, se zaměřením na hysterii, homosexualitu, a melancholii (i když by se dalo konstatovat, že, stejně jako v mnoha Freudových pracích, jsou jeho názory později posunuty, a do značné míry negativně nazírány na tyto procesy je do jisté míry následně pochvalovány. V obnově psychoanalytické teorie, obzvláště feministických teorií, je každá z těchto "patologií" prozkoumána nejen pro svůj potenciál při otevírání dříve zamítnutých nebo skrytých míst v oblasti utváření identity, ale také pro lepší pochopení procesů a potenciálu samotného performance. Freud sám věnoval zvláštní pozornost hysterii, kterou spojovat s performance v jeho prvních spekulacích z roku 1900 v práci *Výklad snů*.

Identifikace je velmi důležitý faktor v mechanismu příznaků hysterie. To umožňuje pacientům vyjádřit své příznaky nejen vlastní zkušenosti, ale i ty z velkého množství dalších lidí. Umožňuje jim to vnímat jménem celého davu lidí a používat všechny části v simultánní hře.

Kromě specifického vytváření performance toto pozoruhodné přijetí také zdůrazňuje hrozbu hysterie a Freud představuje pro stabilizaci a legalizování systému jeho nekontrolovanému šíření identity. Tyto studie jsou *La Jeune Née* (1975) od

Jsou zaměřené na hysterii jako na jednu z hlavních hrozeb pro freudovský binární gendersystém (aktivní /samec protipasivní/žena), musí zde být "mluvící tělo", který vzdoruje gramatice patriarchátu, a tím se stanou trestnými činy potlačeny, a bude chráněn provoztohoto systému.

Tyto studie poskytly průpravu profeministické diskuse hysterie jako strategie v tradičním divadle a moderním divadelním umění. Jedním z nejdůležitějších příspěvatelů do této diskuse byla Elin Diamondová, jehož vlivné spisy o identitě během pozdních 1980 let a začátkem 1990 kdy byla již zmíněna. Tvořily základ jejího *Unmaking Mimesis* z roku 1997, kde se vyvinula úzká strategická vztah mezi moderním realistickým dramatem a moderním vzestupem psychoanalýzy, a centrálně se zabývá studiemi o hystericke ženy.

Homosexualita

Feministky zajímající se o performance obecně a zejména ty, věnující se performanci identity byly brzy následovány pracemi dalších znevýhodněných skupin, mezi nimiž nebyla podle Freudových spisů, žádná skupina ústřední. Snad jen hysterie, ale ta se nedá důsledně považovat jako patologické ohrožení vlastního utváření identity. Homosexuál, oba mužští i ženští homosexuální umělci a teoretici významně přispěli k performanci světa na konci dvacátého století. Sue-Ellen Case a Jill Dolan, první výraznější feministické teoretičky performance, objevily potenciál důsledky lesbické performance. Mezi spoustou jejich následovnic byla přímo zaměřená na psychoanalýzu vysoce ceněná Lynda Hart. Zejména její dílo z roku 1998 *„Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism“*. Ve své knize Hartová konfrontuje tlaky nutící feministky stále využívat psychoanalytických paradigmat, ve snaze ospravedlnit svou práci z pohledu systému, který „urazí všechny ženy bez ohledu na jejich sexualitu“. Trvá ovšem na tom, že její práce potřebuje zapojení psychoanalýzy, neboť jak sama řekla „zjistila jsem, že buď ji použiju já, nebo ona mě“. Hartová, čerpající z děl Teresy de Lauretis a díky ní i Anny Fred, nalézá mezírky ve zdánlivě jednotvárném, mužném a normativním Freudově systému. Shledává lesbický sadomasochismus jako prostředek výzvy psychoanalytického modelu masochismu, právě proto, že „lesbický sadomasochismus je v něm teoreticky nemožný“. Práce Hart je zejména důležitá v prolínání moderní teorie performance a psychoanalýzy. Nejenom pro nalezení temných míst, ale také odlišováním od většiny předchozích akademických psychoanalytických analýz se zaměřením na sadomasochismus.

Melancholie

Freudova první rozšířená léčba melancholie objevující se v r. 1915 v článku „Mourning and melancholy“ se zabývá problémy s utvářením identity, kterou představuje ztráta milovaného objektu. Freud sám později získal pozitivnější pohled na melancholii. V roce 1923 píše, že Ego a identita - jeho dřívější práce „nedocenila plný význam tohoto procesu a neobsáhla jak častý a typický je“. Naznačil tedy, že melancholie je ve skutečnosti klíčová pro utváření identity. Od té doby co se Ego ukázalo být postaveno na sérii odmítnutí „objektivních možností“ – jako je odmítnutí být zdrojem melancholie. Pozdější psychoanalytické teorie např. Lacanova teorie, zdůraznily tento komplexnější pohled vidět melancholii jako výraz

ambivalentního zisku symbolické reprezentace vyplývající ze ztráty, kterou melancholie odráží. Koncem devadesátých let se blízký vztah mezi identitou, melancholií, repeticí a performancí stal hlavním tématem v performanční teorii. Vůdcem v této práci byla Peggy Phelan jejíž knihu „Mourning Sex“ (1997) předložila jako svůj hlavní zájem s využitím strategie psychoanalytické teorie, která odpovídá afektivní síle sexuálního a psychického přetvoření, kde s sebou nese přežívající ztráty. To také vychází z její dřívější knihy *Unmarked* (1993) zabývající se významem procesu a konceptem zmizení performance.

Phelan se zde zaměřuje na trauma. Tělo a psychika je performativní odezva na tyto dynamické ztráty, pozorování procesu traumatu prostřednictvím různých mimetických aktivit: divadlo, tanec, malování, film a psaní. Z jednání o traumatu Phelan vychází především z práce Cathy Crauth, která editovala hlavní antologii na toho téma v roce 1994. Zde ve svém článku, „Traumatic Awakenings“ Crauth zdůrazňuje význam „neartikulovaného posunu“ od Freuda „za principem potěšení“ zdůrazňuje podle pořadí čtení Lacan z traumatu spojeného s vlastní smrtí, smrtí obecně (nebo potenciální úmrtí ostatních). Etické dimenze tohoto posunu Crauth také spojuje s prací filosofa Emmanuela Levinase, který podobně zdůraznil etické rezonance traumatu. Tato etická dimenze traumatu vedla psychoanalytickou teorii zpět do oblasti antropologie jako teoretiků performance zkoumajících zatěžování komunity využívající performanci jako „symptom úzkosti a součást léčebného procesu“. Tento citát pochází od Diany Taylor, jejíž různé studie performance v praxi v Latinské Americe poskytly důležité informace do performativních oblastí smutku, vzpomínek a procesů minulých traumat.

Judith Butler a melancholie

Jedna z nevlivnějších teoretiček performance 20. století Judith Butler obohatila studium vztahů mezi performací a melancholií v posledních 2 kapitolách své knihy *The Psychic Life of Power* (1997). Vývoj jejich teorií je nejpochopitelnější skrz sledování ovlivňování lingvistického konceptu performativity Johna Austina a otázek které na ně klade Jacques Derrida. Podrobněji rozvedu tuto část její práce v další kapitole. *Thy Psychic Life of Power* ale ukazuje, že práce Butler se ubírá jiným směrem. Zabývala se zejména podřízeností a rolí sociálních sil v utváření osobnosti. Butler zde nezvykle spojuje Freudovy postřehy z psychoanalýzy s tezemi sociálních vztahů Facaulta a Althussera. Zapojuje i dynamické genderové útvary a nalézá roli melancholie v tomto procesu. Butler následovala Lacana ve studiu Freuda. Došla k závěru, že pohnutky, které umocňují melancholii, také podporují vyjádření pomocí performancí. Na druhé straně je samotná performance štvána melancholií, protože je odsouzená k opakující se ztrátě ale nikdy ne k posílení. Nestačí jednoduše říci (jak udělali někteří její následovníci), že „pohlaví je performováno“ pokud performanci nechápeme z hlediska psychoanalýzy jako „předvádění se“. Zde jsou nedostatky melancholie odmítány a zároveň včleňovány do provedené performance. Paradoxně tedy můžeme říci že je performance obsahuje i ne. Butler navrhuje, že samotné pohlaví může být vnímáno jako projev nevyřešeného smutku.

KAPITOLA 3: PERFORMANCE JAZYKA: LINGVISTICKÉ PŘÍSTUPY

Sémiotika

Překlad: Daniel Koreň (str. 56-61)

Mnoho ranných štúdií z modernej teórie performance prezentovalo sociologické a antropologické stratégie a prístupy, neskôr (koncom osemdesiatych, počiatkom devedesiatych rokov) sa preorientovali tieto štúdie smerom k psychológii a psychoanalýze či náuke o jazyku. Hoc lingvistika nepatrila k najvyhľadávanejším prístupom jej prínos spočíva v tom, že poskytla fundamentálny analytický aparát overený tradíciou. Rozvinula základné koncepty v pochopení toho, čo pojem performance znamená, čo samozrejme znamenalo rozvoj a rozbor dôležitého pridruženého konceptu performatívnosti. Marvin tvrdí, že najdôležitejším v tomto smere je analytický systém semiotiky. Otec semiotiky Ferdinand de Saussure tento jednoduchý a logický systém navrhol ako nový prístup skúmania ľudského sociálneho správania. Jeho poznámky zachytené študentami, ktoré vyšli v roku 1916 knižne volajú po novej vede, ktorú predstavuje semiotika v rámci obecného poľa sociálnej psychológie. Nová veda by mala študovať poslanie znakov v sociálnom živote.

Vstup s trojuholníkom a vysvetlenie

Znak, ktorý predstavil Saussure ako základnú jednotku ľudskej komunikácie bol sociálnym konštruktom, ktorý spojil význam (signified-označované) s abstraktnou reprezentáciou tohto významu (signifier-znak). Nasledujúce storočie lingvistika v Európe stavia na Saussurových tézach, ktoré pre svoju univerzálnosť čoskoro presiahli rámec lingvistiky a stali sa súčasťou analýzy kultúrnych fenoménov, vrátane umenia. Roman Jakobson neskôr rozčlenil každý prehovor (promluvu) na 6 základných častí. Vysielač musí doručiť správu príjmateľovi, správu, ktorá je v rámci vzájomného kódu, doručená v rámci fyzikálneho a psychologického kontextu, odkazujúc na určitý kontext. V šesťdesiatych sedemdesiatych rokoch začala európska teória divadla používať semiotickú analýzu. Tento záujem sa rozšíril v osemdesiatych rokoch do Anglicka a USA, kde padol na úrodnú pôdu.

Výzva postštrukturalistov

Zatiaľ čo v A a v USA si štrukturalizmus získal kritiku, v Európe čelili tieto teórie postštrukturalizmu, ktorý sa vyčlenil ako priamy opak. Lyotard spochybnil celú štrukturalistickú teóriu znaku, pretože znak v svojej definícii je postavený na absencii- znak zastupuje hoc primárnu a ťažiskovú, lež neprítomnú realitu. Všeobecne povedané, postštrukturalistické teórie to považovali za filozoficky neprijateľné a absentujúcu pôdu pod nohami vedeli pretvarovať v rôzne relatívne a premenlivé pozície. Tak aj divadlo, ktoré v svojej prapodstate hľadá reflexiu života a vedomia by malo byť postavené na presnej reprezentácii a nie na reprezentatívnej substitúcii znakov, ale na zmyselnom premostnení toku psychickej energie.

Opozícia medzi prítomnosťou a neprítomnosťou a medzi štrukturalistickou stabilitou a postštrukturalistickým fluxom sa ozývala v teoretikoch nasledujúceho desaťročia a stala sa ťažiskovou pre tých, ktorí si pre svoj názor utvárali teoretický základ pre štúdia o

performance. Josette Féral v svojej eseji s názvom Performance a Theatricality v Modern Drama z roku 1982 tvrdí, že divadlo je postavené na reprezentácii znakov absentujúcej ale ťažiskovej reality, zatiaľ čo performance dekonštruuje semiotické kódy, vytvárajúc tak dynamický tok túžob operujúci v živej prítomnosti. V prvých rokoch rozvoja teórie performance bolo potrebné poukázať na rozdielnosť divadla a performance a na to práve poslúžili lingvistické teórie.

Lingvistická tradícia

Kompetencia a performance podľa Noama Chomského Performance ako lingvistický pojem prvýkrát obživoval v práci Noama Chomského Aspects of the Theory of Syntax, kde rozlišoval medzi kompetenciou – ideálnou všeobecnou gramatickou vedomosťou vlastnenou samotným hovorcom a performance – špecifickou aplikáciou tejto vedomosti v prehovorovej situácii, čo kopíruje rozdelenie, ktoré urobil Saussure na začiatku storočia (langue – parole). Na počiatku šesťdesiatych rokov prestali vzdelanci nazerať na performance ako na okresaný, limitovaný či poškodený derivát kompetencie a začali si ho všimnúť ako proces sám o sebe. Tradičná lingvistická teória bola naďalej zdrojom inšpirácie, rovnako aj humanitné a sociálne vedy, etnografia, komunikácia či sociolingvistika.

Dell Hymes a funkčná lingvistika

Dell Hymes ako najvýznamnejší predstaviteľ modernej sociolingvistiky reflektuje tieto vzťahy azámery, nabáda lingvistiku k väčšej funkčnosti, ktorá nahrádza tradičnú štruktúru. Jehopredchodcovia stavali na sociologickej a antropologickej analýze, metódach ktoré uprednostňovali pohľad na performance a kontextualizáciu prehovoru pred gramatickými a lingvistickými pravidlami. Záujem prešiel zo štruktúry langue na udalosť, event, v ktorej sa udeje špecifický prehovor.

Komunita a situácia samotná je súčasťou matice a banky kódov a významov, nenahliada sa na ňu ako na homogénnu kultúrnu komunitu. V článku Linguistic Indeterminacy and Social Context Dore a McDermott tvrdia, že hovorenie nie je set tvrdení prenášaných z vysielateľa na príjmateľa, v ktorých kontext je niekedy vhodný ako záchytný bod interpretácie, ktorým podávame neštandardné výpovede. Spravidla ľudia používajú hovorenie reflexívne, tak, aby vytvorili kontexty tak, aby si rozumeli medzi sebou pri práci či v rozhovore. V predchádzajúcich kapitolách Marvin poukázal na tento prístup a hlavne Hymesov prístup spadá do rastúceho záujmu o prístup k performance skrz širokú paletu sociálnych a antropologických názorov.

Mikhail Bakhtin a výpoveď

Centrálne konceptom v diele Bakhtina je výpoveď, uplatňuje ho nielen v modernej antropológii ale aj v štúdiách performance. Podľa Bakhtina je výpoveď úsek jazyka, ktorý je v svojej povahe stále individuálny a kontextuálny, s neoddeliteľným prepojením na prebiehajúcu reťaz diskurzu, nikdy sa znova neobjavuje v rovnakom kontexte, aj keď, ako sa často stáva, je špecifická stopa slov opakovaná. Na všetky slová, ako tvrdí Bakhtin, možno nazerať skrz tri aspekty. Ako na neutrálne slovo jazyku, ktoré nepatrí nikomu, ako na cudzie slovo, ktoré patrí niekomu inému a je naplnené ozvenami prehovoru cudzieho, a nakoniec ako moje slovo, pretože to spracovávam v konkrétnej situácii, v konkrétnom pláne prehovoru a je to poznačené mojim vyjadrovaním. Bakhtin vníma výpoveď vo vzťahu k predošlej výpovedi, ale zdôrazňuje, že žiadna citácia nie je úplne vierohodná kvôli neustále premenlivému kontextu. Priebežne asimilujeme, prepracujeme a zacielujeme už existujúce

slová iných, aj keď v sebe nesú „ich“ vlastné vyjadrovanie sa, zdôraznenie. Náramne to pripomína koncept „znovuobnovené správanie“, kreatívne napätie medzi opakovaním a inováciou, ktoré je hlboko zakorenené v modernom pohľade na performance, jazykovedu a iné. Stojí za povšimnutie, že ak sa obrátíme na stratégie vzdorujúcej performance, toto napätie naberie na svojej príznačnosti.

Pre Bakhtina, výpoveď v sebe ukrýva prepracovanejším spôsobom (ako konkrétne slová), komplexné navrstvenie predošlých použití v iných kontextoch, čo vyúsťuje v pluralitu „hlasov“. Každá výpoveď pod naším drobnohľadom odhalí za konkrétnych podmienok verbálnej komunikácie, poloskryté alebo skryté slová druhých, s premenlivým stupňom cudzieho vstupu. Preto sa výpoveď javí akoby bola obalená vzdialenými a ťažko rozlíšiteľnými ozvenami zmien prejavu, dialogickými harmóniami, prudko oslabené hranicami výpovede, ktoré sú kompletne podradené autorovmu vyjadrovaniu sa. Bakhtin pre slová v narácii rozlišuje tri kategórie: priamosť (denotatívnosť), objektová orientovanosť a ambivalentnosť, kedy si pisateľ osvojí slovo pre nové použitie, ale nedokáže sa zbaviť známok tohto prisvojenia. Túto tretiu kategóriu, ktorá je procesom, vníma Bakhtin ako cieš naratívneho písania, teda situácia kedy jeden prejav predstavuje hlas viacerých. To podnecuje vznik ďalších významov, zaciľuje pozornosť na otvorenosť prejavu a jeho performance v rámci kontextu. Bakhtinov termín monologizmus odkazuje na textové štruktúry, ktoré zdôrazňujú jeden význam, nezmeniteľný kontextom a dialogizmus pre otvorený text, ktoré kladú dôraz na ich konkrétny prednes v rámci špecifického prostredia. Na prácu Bakhtina sa zameriava publikácia Julii Kristevi *Le mot, le dialogue et le roman*. Nielenže tým upozornila teoretikov na jeho prácu ale prepojila jeho karnevalový koncept a dialogizmus s operáciami performance a dramatickej akcie. Karneval považuje za *mise en scene* (prevedenie) v ktorom jazyk opúšťa pravidlá linearitu aby žil ako dráma v troch dimenziách. V hlbšom zmysle to znamená aj opak. Dráma je alokovaná v jazyku. Na povrch vyvstáva hlavný princíp – poetický prejav je dramatizácia a vlastnosť dramatickej permutácie slov. Prejav na karnevalovej scéne dospieva k potenciálnej nekonečnosti, kde prohibície (reprezentácia, monologizmus) a ich prehrešky (telom, snom, dialogizmom) koexistujú. Táto dvojznačnosť by mala byť zdôrazňovaná. Karneval nie je len parodickou obratom ale skutočnou transgresiou. Nie je to opačným brehom zákona, obsahuje zákon v sebe ako Bakhtinov polyfonický prejav v sebe zahŕňa to, čo sme vylúčili z monologistického významu. Jazyk je nemožné oddeliť od jeho vlastnosti reprezentácie, aj keď to parodizujeme a relativizujeme. Tento proces je veľmi podobný operáciám obnoveného správania v antropologickej teórii, rovnako aj ku konceptu premenlivého žiadostivého performance Josette Féralovej a iných, ktorí stáli v opozícii semiotickým, monologistickým operáciám divadla.

Speech act theory

Překlad: Štěpán Staňa (str. 61-65)

John Austin

Jedním z nejnvlivnějších příspěvků lingvistické teorie k široké škále psaní o performance v moderní společnosti který, však mnohem méně souvisí se sociální kontextualizací řečové události. To je koncept teorie řečového aktu, vyvinutý původně Johnem Austinem a Johnem R. Searlem. Lze říci, že tito teoretici poskytli metodologii pro uvažování jazyka jako (nástroje) performance, stejně jako například Turner poskytl metodologii uvažující kulturu jako performance, nebo jako Goffman uvažující sociální chování jako performance. Dále

připravili půdu pro koncept *performativity*, koncept a termín který se stal široce využívaným a více zkoušeným než samotná performance.

Základy teorie řečového aktu byly položeny v přednáškových cyklech Williama Jamese zprostředkovaných Johnem Austinem na Harvardu v roce 1955 a vydaných v publikaci *How to Do Things with Words*. V těchto lekcích Austin upozorňuje na konkrétní typ promluvy, který nazývá jako performativní *performativ*. V této promluvě, mluvčí nečiní pouhé prohlášení (v tradičním hledisku lingvistické analýzy jej Austin označuje jako *constative* – *konstativ -výpověď*) ale provádí určitou akci – například při křtu lodi, nebo svatebním slibu. Protože primárním účelem *performativu* je udělat něco spíše než prosadit něco, Austin navrhuje neposuzovat jej na bázi pravda-nepravda, jak tomu činíme u tvrzení, ale zdali záměr byl úspěšně dosažen či ne. Tyto dvě alternativy Austin pojmenoval jako “*felicitous*” a “*infelicitous*”. Původně Austin uvažoval charakteristiku performativních prohlášení na základě sloves (performativních sloves) v první osobě přítomného času (jako například : slibuji, přísahám..) Později však usoudil, že ostatní výrazy bez této charakteristiky mají podobný způsob chování. Například sdělení “*odejdi*” funguje stejným způsobem jako “*ti abys přikazuji odešel*”, nelze je posoudit na základě pravdy či nepravdy, ale na základě úspěchu či neúspěchu rozkazu jako aktu. Takové to *performativity* Austin nazýval jako implicitní. To nicméně přineslo nový problém pro téměř jakékoli promluvy, které lze nahlížet jako implicitně performativní. *Konstantivy* (výpovědi) mohou být performativně přetvořeny začátečním “já tvrdím, že” nebo “já prohlašuji, že”. Odhlédnu vši od slabiny v této teorii, Austin se domníval že kategorie jako tvrzení, popis a hlášení podceňujeme oproti ostatní performativním mluvnickým aktům.

Hlavním termíny aplikované Austinem:

Ilokuční řečový akt mající nepřímou, vysloveně nevyjádřenou výpovědní, komunikační a pragmatickou sílu (např. prosba, děkování, tázání), a přitom vytvářející význam a určitý tlak na adresáta.

Lokuční akt je smysluplná výpověď, sdělení reprezentované běžnou oznamovací větou nesouc určitou referenci, význam.

Perlokuční akt jazyka vyvolává nějaký účinku, reakce, efektu, důsledku, a to úmyslného nebo neúmyslného, verbálního nebo nonverbálního.

John R. Searle

Austinův student, John R. Searle, pokračoval ve vývoji teorie řečového aktu ve stejnojmenné knize z roku 1969. Austin se ve svých lekcích zaměřil na jednotlivé a omezené typy promluvy, které určil jako performativní, Searl poukazuje na performativní aspekt celého jazyka:

“Jednotkou v lingvistické komunikaci není, jak se obecně předpokládá, symbol, slovo, věta, dokonce ani projev symbolu, slova či věty, ale spíš produkce nebo výdej symbolu, slova nebo věty v projevu (performance) řečového aktu”.

Stejně jako u antropologické či sociální performance, nalézáme Searlův performativní přístup k jazyku, hledající určitý kontext v samotném aktu, v záměru mluvčího (producenta obecně) a předpokládaném nebo aktuálním efektu na ty, kdo jsou aktu svědky. Searl tvrdí, že “*Teorie jazyka je součástí teorie akce*” ale akci je branou jako “řídící formu chování” Searl vnímá

jako Austinovu strategii započtení určitých promluv mezi skutky. Odsuzuje ji jako příliš ostrou a oddělující, protože všechny promluvy jsou zároveň skutky. Dokonce i jednoduchý proces vyřčení slov či vět je akcí, které Searl říká akt vyslovení (*utterance act*). Tento akt se skládá z referencí na objekty a předměty, tyto reference potom naplňují "výrokový akt". Pokud je do promluvy zapojen i určitý záměr (jakože téměř vždy je) a to i pokud je tento záměr jednoduché tvrzení či prohlášení, performaci tohoto záměru, Searl nazývá ilokučním aktem.

Efektem těchto analýz je znatelný posun Austina z několika specializovaných řečnických situací k poznání performativní povahy jazyka obecně. Posun od tradiční strukturální lingvistiky s formálními elementy jazyka k zájmu o záměry mluvčího, efektu jeho promluvy na publikum a analýze specifického sociálního kontextu každé promluvy. Tato orientace je v současnosti charakterizována lingvistickými pragmatiky, ačkoli se takto Austin ani Searl nepojmenovávali. Poprvé je takto označil semiotik Charles Morris který definoval "vědu vztahu znaků a interpretů. Definicí rozvinutou dalším učence na tomto poli R.C. Stalanakerem, pro studii lingvistických aktů a kontextů ve kterých jsou performovány.

Julia Kristeva

Jinak nahlíženou, ale stejně důležitou korekci Austina provedla J. Kristeva. Když Searle napadl Austinův neutrální a deskriptivní pojem pojem ilokučního aktu, na poli které stále obsahovalo ilokuční a perlokuční akt. Kristeva zaútočila na související půdu s tím, že popis sám byl založen na symbolických konvencích a tudíž i obsažený (zapletený) ilokučním I perlokučním aktu a performativní scéně posunu a vyjednávání. (poznámka 22)

Přístup Austina a Searla se snaží v samotném jazyce najít dělení, které teoretici performance často hledají mezi jazykem a fyzickou akcí (nebo v některých případech mezi divadlem a performancí). Na jedné straně máme semiotiku, lingvistiku, symboliku, jejichž prvky mají zastupovat chybějící realitu, jejichž využití se řídí více méně pevnými strukturami. Na straně druhé, máme hájemství fyzické přítomnosti, jejíž prvky nabízejí přístupnou realitu, které však může být chápáno v rámci specifického a neopakovatelného kontextu. Je to stále komunikace, ale důraz není kladen na tradiční abstraktní a unitární obsah, ale na originální hnutí, efekt a sílu.

Emile Benveniste

Důraz kladený na měnící se sociální kontext promluvy v teorii řečového aktu a tendence aplikovat performativní analýzu na velmi širokou škálu lingvistických fenomenů vzbudili silné reakce mezi lingvisty, kteří preferovali více formální nebo strukturální přístup. Zvláště vlivný byl Emile Benveniste, jehož esej *Analytická filosofie a jazyk* podporovala Austinovo konstantivně/performativní dělení, ale vyčítala mu, že rozdíl mezi nimi není absolutně čistý. Benveniste pro opravu této chyby, trval na tom, že jakýkoli performativ musí odpovídat specifickému modelu, a to slovesa v přítomném čase, první osoby, navíc vyřčený osobou s autoritou, která má možnost ovlivnit vyřčený akt. „*Kdokoli dovede na náměstí rvát, že schvaluje všeobecnou mobilizaci, ale to není akt a ani performativní prohlášení, protože zde chybí požadovaná autorita. Taková promluva není víc než jen slova.*“

Jerrold Katz

Úplně jiný pokus omezit a kontrolovat Austinův Performativ, reprezentuje práce Jerrolda Katze, psycholingvisty, který sleduje strukturalistický přístup Benveniste, a přístup moderní lingvistické teorie transformační gramatiky Noaha Chomského. Stejně jako Benveniste se Katz snaží dát Austinovu rozdělení tuhost (rigidity) a specifčnost, kterou Austin vynechal a opět jako Benvenista se nezaměřuje na kluzkou oblast užití jazyka, ale na více stabilní a abstraktní systém, který zajišťují teoretické základy. V předmluvě svého článku *Propositional structure and illocutionary force* (1977), Katz upřímě uvádí, že za účelem vytvoření vlastní teorie, Austinův sklon (slant) k performanci, kterou dal teorii řečového aktu musela být. Na místě teorie řečového aktu Katz navrhuje dvě související teorie – kompetence a performance obě značně založené na abstraktní operačních principech spíše než na mluvnických situacích. Teorie kompetence se týká toho co ideální mluvčí-posluchač ví o ilokučních informacích ztělesněných v gramatické struktuře vět. Zatím co performační teorie zahrnuje principy, které determinují jak se ilokuční síla informace ztělesňuje ve struktuře věty a informace o kontextu řeči přiřazují promluvě význam. Katz se zavazuje zachránit Austina před Austinem tím že rozostřená a více značná místa nekontrolovatelná bujení performativních závěrů v jeho práci. Končí podobně jako Benveniste, ve vývoji brilantní a vysoce vlivné teorie, která se ve skutečnosti odklání od Austinovy orientace směrem k jazyku jako lidské aktivitě a zájmu o jazyk jako abstraktní strukturu či gramatiku.

Překlad: Lenka Hermanová a Pavel Kubea (str. 65-79)

Literárnost a řečové akty

Teorie řečových aktů a sémiotika

Text a performance

Performativita a citace

Performance a sociální vědy: ohlédnutí

Překlad: Pavel Směřička (str. 79-81)

První tři kapitoly této knihy se zabývají nejvlivnějšími způsoby, jakými byl koncept performance chápán v oblasti moderní psychologie, antropologie, sociologie a lingvistiky. Také autor uvažoval nad tím, jak se jednotlivé obory, které se performance zabývaly, ovlivnili navzájem, týká se to gender studies, kulturních studií nebo human performance obecně. Nejruznější využívání termínu performance (a v poslední době populárnější pojem performativita) vedlo k bohatému poli významů, z nichž si některé dokonce protiřečí, jak ale autor konstatoval již na začátku knihy, je zcela nemožné najít stabilní konotace, protože se jedná o neustálený termín.

Performance a performativita se hluboce podílí na posílení a demontáži stabilních systémů myšlení a reprezentace, daleko více se pojí s paradoxním světem poststrukturalismu a postmodernismu, než s uspořádanými a stabilními systémy, které vyžadoval strukturalismus a vysoký modernismus. Performance a performativita, ať už v jakékoli oblasti, vyvolávají pocit zdvojení, opakování nějakého vzorce/vzoru/struktury akce nebo způsobu bytí v již existujícím světě, i když, jak často argumentoval Derrida, autentizační/ověřovací „originál“ je iluzorní -

efekt nevyhnutelného zdvojení a pocit vzdálenosti vyplívají ze samotného vědomí. Přestože je toto nejvíce zdůrazňováno v psychoanalytické teorii, zejména po Freudovi, koncept performance je téměř ve všech disciplínách spojen s vědomím a reflexí a také s pocitem „obnovy/restored“, i když je trauma neodstanitelné, nebo jak je naznačováno, je ve skutečnosti iluzí jazyka a vědomí.

Když se téma performance začalo objevovat na amerických univerzitách a následně na univerzitách po celém světě, mnoho základních teorií, strategií a termínů bylo převzato z oblasti sociálních věd. Nicméně aplikace metodologií sociálních věd na širokou škálu lidských činností zdaleka nebyla jediná věc, která charakterizovala studia performance. Nebylo ani nutné se výrazně oddělit od divadelní vědy. Další velmi důležitou inovací studií performance byl široký záběr zájmu, moderní i historický, jakoby divadelní performance, která byla z velké části ignorovaná konvenčními divadelními učiteli s tradičním zájmem o literární text. Druhá část knihy stručně zmapuje nové materiály a nové perspektivy, nejprve studia historických materiálů, poté současné materiály, zejména druhy činností, které jsou nazývány „performance“ nebo „performance art.“

V prvních třech kapitolách této knihy jsem uvažoval/přemítal o nevlivnějších způsobech, jakými byl koncept performance chápán v oblasti moderní psychologie, antropologie, sociologie a lingvistiky. Také jsem řešil některé cesty/způsoby, které komplikovaly a obohatily koncept, jak to vyplynulo z jedné oblasti do druhé a vrátilo se to zpět po rozvinutí jinými teoretiky, jejichž primární záměření je jiné - genderová studia, kulturní studia nebo v lidské performanci obecně. Nejrozumnější využívání termínu performance (a v poslední době populárnější pojem performativita) vedly k bohaté síti nebo poli významů, některé z nich jsou zcela rozporuplné, jak jsem již varoval v úvodu, pokoušet se najít stabilní konotace nebo dokonce skupinu konotací pro některé z těchto ještě neustálených termínů je zcela nemožné. Nicméně, než opustíme tuto teoretičtější část této studie, která je soustředěna na historický pohled na performance v rámci tradičního umění a zábavy, pokusím se o malý obecný souhrn pozorování. Zaprvé, jak již bylo uvedeno, performance a performativita se hluboce podílí na posílení a demontáži stabilních systémů myšlení a reprezentace, daleko více se pojí s paradoxním světem poststrukturalismu a postmodernismu, než s uspořádanými a stabilními systémy, které vyžadoval strukturalismus a vysoký modernismus. Zadruhé, performance a performativita, ať už v jakékoli oblasti vyvolávají pocit zdvojení, opakování nějakého vzorce/vzoru/struktury akce nebo způsobu bytí v již existujícím světě, i když, jak často argumentoval Derrida, autentizační/ověřovací „originál“ je iluzorní - efekt nevyhnutelného zdvojení a pocit vzdálenosti vyplívají ze samotného vědomí. Přestože je toto nejvíce zdůrazňováno v psychoanalytické teorii, zejména po Freudovi, koncept performance je téměř ve všech disciplínách spojen s vědomím a reflexí a také s pocitem „obnovy/restored“, i když je trauma neodstanitelné, nebo jak je naznačováno, je ve skutečnosti iluzí jazyka a vědomí.

Když se téma performance začalo objevovat na amerických univerzitách a následně na univerzitách po celém světě, mnoho základních teorií, strategií a termínů bylo převzato z oblasti sociálních věd. Nicméně aplikace metodologií sociálních věd na širokou škálu lidských činností zdaleka nebyla jediná věc, která charakterizovala studia performance. Nebylo ani nutné se výrazně oddělit od divadelní vědy. Další velmi důležitou inovací studií

performance byl široký záběr zájmu, moderní i historický, jakoby divadelní performance, která byla z velké části ignorovaná konvenčními divadelními učenými s tradičním zájmem o literární text. Druhá část stručně zmapuje nové materiály a nové perspektivy, nejprve studia historických materiálů, poté současné materiály, zejména druhy činností, které jsou nazývány „performance“ nebo „performance art.“

ČÁST II. UMĚNÍ PERFORMANCE

KAPITOLA 4: PERFORMANCE A JEJÍ HISTORICKÝ KONTEXT

Překlad: Jitka Žáková (str. 83-87)

Nová orientace v performanci

Nový zájem, který se vyvíjel v performance v průběhu sedmdesátých let se rozvíjel s objevováním konceptu „performance“ v sociálních studiích a zvažoval teoretické důsledky konceptu. Další dva důležité aspekty performance byly více spojeny s klasickou divadelní vědou. Více se však zdůrazňovala fyzická aktivita a ztělesnění než prezentace literárního textu, jak tomu bylo u klasické divadelní vědy. Studium performance otevřelo odlišný materiál pro zkoumání, ale též dalo nové kritické nástroje se kterými se dalo pracovat. Druhá část této knihy ukáže přehled těchto dvou více teoretických aspektů studia performance, první se bude zabývat spíše minulostí a druhý se zaměří na současnou tvorbu. Ačkoliv hodně avantgardních divadelních umělců v minulém století se dívalo na populární a lidové formy pro inspiraci, divadelní školy přesto zanedbávaly tyto formy, a přesouvaly avantgardní tradice do středu dějin umění. Až na pár výjimek se "commedia dell'art", lidové a populární formy byly obětovány literatuře vysokého umění z důvodu předsudků, který byl v divadelní vědě. Studium performance naopak zdůraznilo lidový a populární materiál, dokonce zanedbávalo klasické divadlo. Tedy alternativní tradice historického divadla se staly dostupné díky textům, často ani ne na mimesis, ale na ukázce těla v akci. Tato kapitola krátce nastíní tuto alternativní tradici. V moderním světě byl vzestup studií performance v akademickém světě paralelní s vzestupem nového stylu v umění a divadle zvaném „performance“ nebo „performance art“, které staví na tělesnosti místo na textu.

Když tato moderní „performance“ nebo „performance art“ byla přeorganizována v sedmdesátých letech na umělecký směr, začala přirozeně stimulovat řadu druhotných materiálů.

Nejprve přišla recenze a studie jednotlivých představení a až posléze obecnější studium přístupu k performance. Studium se pokouší umístit performance do současné kultury i do historické tradice, i když to nebyl snadný úkol pro kronikáře. Důvodem vzniku této problematiky byl nedostatek materiálů. Rose Lee Goldberg, která jako první napsala dějiny performance a též vydala rozšířené a revidované vydání v roce 1970 a další rozšířené vydání v roce 1988, tvrdí, že performance je živé umění dělané umělci. Goldberg zastává názor, že proměnlivost tohoto umění vychází z jeho nekonečné proměnné, kterou je lidský faktor. „Dějiny performance ve dvacátém století jsou dějiny tolerance, otevřeného média nekonečným počtem variací, provedené netrpělivými umělci, kteří byli limitováni zavedenými uměleckými formami“.

Avantgardní tradice

V průběhu své knihy Goldberg sleduje tuto historii vzpoury a experimentování, počínaje futurismem, pokračujíc experimentálním divadlem, přes Ruskou revoluci, dadaismus a surrealismus, Bauhaus, Cage a Cunninghama, následovaly happeningy, Anna Halprin a „new dance“, Yvese Kleina, Piera Manzoniho a Josepha Beuyse, a následně „body art“ a moderní performance. Až na výjimky je toto v podstatě historie 20. století avantgardního divadla. Historici a teoretici umění performance v obecném měřítku následují Goldbergovou v zobrazení performance v rámci této tradice.

Autoři Performance: Texty a koncepty (1993) zmiňují, že umění performance patří do avantgardy, a stopy jeho dědictví jsou v futurismu přes dadaismus, surrealismus, happeningy a „poem – paintings“ od Normana Bluhma a Franca O'Hary. Toto dědictví jasně ovlivňuje definice navržené autory o umění performance. I přesto, že se velmi liší, sdílejí řadu společných vlastností.

Jedná se o pět základních jevů:

- 1) Proti zřízení: provokativní, nekonvenční,
- 2) Námitky ke kulturní komodifikaci umění
- 3) Multimediální textura, kreslení nejen na tělech účinkujících, ale též na mediálních obrazech, televizích obrazovkách, filmu, poezii, stejně jako je součástí autobiografický materiál, vyprávění, tanec, architektura a hudba
- 4) Zájem v principech koláže, asambláže a simultánnosti
- 5) Zájem o využití materiálů, které „našli“, stejně jako ty, co „vytvořili“
- 6) Spoléhání na neobvyklé srovnávání absurdních, zdánlivě vzájemně nesouvisajících obrazů
- 7) Zájem o teorii her, o které jsme se bavili již dříve, (Huizenga a Cailloisla, včetně parodie, vtípu, nedodržování pravidel a náladové a pronikavé narušování povrchů)
- 8) a nekonečná nebo nerozhodnutelná forma

I když je toto rozdělení ve skutečnosti velmi užitečné, jelikož kategorizuje řadu častých charakteristik moderního umění performance, zřejmě ne všichni umělci sdílejí tyto postoje. Kromě toho Goldbergová ve své práci, stejně jako jiní, kteří zastávají stejné názory, uznává, že tyto vlastnosti silně směřují k avantgardě, a proto je velmi pravděpodobné, že zkreslí nejen čtenářův pohled na to, co bylo obsaženo v moderním umění performance, ale také o to, jak toto umění souvisí s historií performance.

Když například „performance“ rozebírá Whoopi Goldbergovou, jednu ze čtyř našich „umělkyně performance“ detailně analysované v části této knihy, jenom zmíní podobnost Whoopi Goldberg k Ruth Draper, která byla skvělá umělkyně monologu v letech 1930 – 1945 a tradice monologu, ve které Draper pracovala není považována za futurismus, i když následuje model vytvořený Goldbergovou. Mohlo by se jistě argumentovat, že nyní je „standardní“ genealogie vedena od futuristů přes dadaismus k surrealismu, k happeningům a pak k modernímu performance umění, která je méně relevantní k Goldbergové než k umělkyním jako byly Beatrice Herford, Marjorie Moffett, a hlavně Draper.

Je nepochybně správně sledovat vztah mezi více moderním uměním performance a tradicí avantgardního umění a divadla ve dvacátém století, protože značné množství „performance art“ bylo vytvořeno a pokračuje v tomto kontextu.

Nicméně, abychom se zaměřili převážně nebo výlučně na avantgardní aspekty v umění moderní performance, jak je to pojato převážnou většinou spisovatelů, lze omezit pochopení obojí z sociálního fungování takového umění dnes, ale také ve vztahu k ostatním činnostem performance v minulosti. Proto, než se podíváme na vztahy moderní performance k avantgardní tradici, se alespoň stručně zauvažujme. Některé z těchto vztahů se pojí s mnohem staršími aktivitami performance. Autorka klade důraz na úzký vztah mezi avantgardou a uměním performance ve dvacátém století, i přesto v jejích stručných poznámkách ohledně performance z dřívější doby, cituje pár příkladů, které se na první pohled mohou zdát nesouvisející s performance, jak ona následně vyvracuje. Středověké pašiové hry 1598 „Mock Naval battle“ a komplikované soudní přelíčení konstruované Leonardem da Vinci v roce 1490 a Bernini v roce 1638. Performance v těchto příkladech jasně vyvolává obavy o „omezení stávajících uměleckých forem“ a ani to neobnáší, tak moc umění moderní performance, jako spíš fyzickou přítomnost umělce. To co to poskytuje, argumentuje Goldberg je, že „přítomnost umělce ve společnosti, je přítomnost, která může být variabilní“, esoterická, šamanistická, provokativní a zábavná?

Umění performance – Jean Alter a funkce performance

Jean Alter ve své „Socio – Semiotic Theory of Theatre“ plně zaměřuje na to, co se zdá být zapojeno do všech těchto případů, jako projev umělcovi „přítomnosti“, přes stávkující zobrazení technického úspěchu a virtuosity, divadelní a sociální fenomén. Zde Alter navrhuje, že umění divadla je vždy založeno na principu „dvojitého odvolání“ ze dvou koexistujících funkcí. Tradiční komunikace příběhu se provádí se „znamením zaměřujícím se na sdělovanou informaci“. Alter nazývá divadlo „referenční funkcí“. K tomuto přidal „výkonnou funkci“, tak jak to dělala též Goldbergová v problematice dřívější performance. Tato funkce je sdílena, jako ostatní veřejné akce, jako je sport nebo cirkus, stejně tak se snaží pobavit a ohromit publikum ukázkou zobrazení výjimečného dosažení. Tyto performance jsou nejčastěji spojeny s herectvím, ale jsou dosaženy i prostřednictvím některého z umění jako jsou divadelní osvětlování, design, režie a kostýmy. Podle Altera tyto performance nejsou primárně zaujaté s komunikací díky „znamením“, ale zdůrazňují přímý fyzický kontakt herce. Proto je podle něho důležitá fyzická přítomnost. Technické dovednosti a prostředí performerů, vizuální zobrazení oslnivých kostýmů nebo scénické efekty, jsou důležité pro celkový dojem a jejich síla je ve tom, že jsou ve skutečnosti generovány v naší přítomnosti.

Podle Altera divadlo nevyhnutelně obsahuje oba dva aspekty, i výkonný i referenční funkci, a jak většina spisovatelů uznala, i když každý z jiného úhlu pohledu. Nicméně většina spisovatelů věnuje méně pozornosti výkonné funkci a shodují se na tom, že je jen znepokojující rozptýlení ne-li pouze estetická chyba. Divadelní hry byly tradičně považovány za stabilní písemné objekty, jejichž různé manifesty, v různých produkcích a více či méně náhodné části jejich historie, nejsou opravdu nezbytné k jejich pochopení. Když byly hry umístěny mezi hranice kontextu lidské činnosti, ten kontext byl až donedávna, jen literární.

Od Aristotela k Heglovi, většině teoretiků mluvila o třech formách poesie- epos, slova, a dramatické rozdělení, které se následně, v modernější době, rozdělilo do prózy, poezie a dramatu. Do vzestupu moderního zájmu v performance se nepřemýšlelo o tom, že hra může být presentovaná v různých kontextech, nejen jako jsou literární formy, jako je novela nebo

báseň, ale v performance jako cirkus, sideshow, průvod, ale dokonce jako zápas ve wrestlingu.

I když jsme oddělili performance od hranic sociálních a antropologických zvyků, což jsme probrali v minulé kapitole, a zvážili jsme to v mnohem omezenějším rámci umělecké a zábavní činnosti, která je vědomě vytvářena pro publikum, naše bádání by bylo více užitečné a produktivnější, kdybychom si byli vědomi tohoto nového kontextu, pohybujícího se mimo tradiční „referenční orientace“ divadelní vědy k více „performativním“ činnostem, které často obklopují tuto tradici, ale které mají tendenci být odsunuty na okraj nebo zcela ignorovány.

Lidové a populární vystoupení

Překlad: Petr Hájek (87-95)

Populární tradice

Formálně více strukturovanou společenskou aktivitu zvanou divadlo vždy obklopovalo a bezesporu jí také předcházelo široké množství dalších aktivit sloužících k pobavení, které bychom mohli označit jako performance. Antika měla své muzikanty, své mimy, své žongléry, dokonce i své provazochodce, zmíněné Terencem v prologu ke knize *Hecyra*. Ve středověku to byli trubadúři, skaldi (tedy skandinávští dvorští básníci) a bardy, minstrelové, šarlatáni a různé skupiny bavičů, kteří byli v Anglii označováni jako glee-men, „termín, který zahrnoval tanečníky, předchůdce hadích mužů, žongléry, akrobati a cvičitelé trénovaných vystupujících opic a čtvernožců.“

Šíře a různorodost takovýchto aktivit byla mnohem větší než se dnes často domníváme. Slovo „šásek“ dnes kupříkladu nejspíše vyvolá představu dvorního klauna, nejspíše poněkud duševně nestabilního, který ale byl obdařen jistým důvtipem nebo alespoň slovní obratností a troufalostí. Přesto existovalo mnoho typů šašků (původně gester); někteří doslovně recitovali středověké geste, což byly příběhy o slavných osobách a hrdinských činech, nicméně ostatní vyprávěli populární příběhy, komické příběhy, anekdoty, verše a balady nebo pronášeli morální proslovy. Používali jakýkoliv druh slovního materiálu, některý naučený, jiný poskládaný z různých zdrojů a další originální s vypravěčem.

Mnoho moderních umělců performance, monologistů nebo stand-up komiků by pravděpodobně, co se týče techniky a přístupu, velmi dobře zapadli do této všestranné společnosti. Přirozenými místem shromáždění takovýchto vystupujících byly velké středověké a renesanční jarmarky, nicméně stejně jako potulní hudebníci tohoto období (a často s nimi ve spolku) cestovali po venkově a vystupovali na tržištích, ve velkých domech, v hostincích – kdekoliv bylo možné shromáždit obecenstvo. Alžběta I. zařadila ve svém Zákoně o potulce žonglery a minstrelly do stejné skupiny jako potulné zloděje, žebráky a cikány za účelem omezení takovýchto aktivit. Přesto navzdory dojmu, které zanechaly literární studie tohoto období i ty nejmávanější divadla byly zapleteny do takovýchto vystoupení. Jak uvádí M.C. Bradbrook:

Alžbětinské divadlo s jeho společenskou atmosférou nebylo až tak podobné modernímu divadlu jako spíše zábavnímu parku... Zábava, tance a skladby pro cembalo následovaly po vystoupení: protkány písněmi, pantomimou, zápasy, klauniádami. Když herecká společnost Leicester's Men navštívila dánský dvůr v roce 1586, byli popsáni jako tanečníci a zpěváci;

Robert Browne z herecké společnosti Worcester's Men, který cestoval po evropském kontinentě po třicet let, metal salta.

V roce 1647 byla populární vystoupení v Anglii zakázána Puritány spolu s divadly, nicméně takovéto oficiální překážky nikdy netrvaly příliš dlouho ani nebyly příliš účinné. Potulní vystupující jako potulní herci mohli normálně nalézt obecenstvo pro svá vystoupení na nějakém místě. Zvědavý John Evelyn byl v Londýně v létě 1654 svědkem různých populárních vystoupení, včetně „slavného provazochodce zvaného Turek.“

Provazochodectví (vystoupení na visutém laně) bylo jedno z nejpulárnějších typů vystoupení v Anglii i v kontinentální Evropě v průběhu dalšího století. Dokonce natolik, že když pouťoví vystupující začali zřizovat stálé scény v Paříži v pozdním osmnáctém století a autority chtěly stanovit zákonnou hranici mezi nimi a „legitimními“ divadly, jedním z běžných rozdílů byla právě akrobacie a provazochodectví. Nezřídka, s ohledem na takovoto rozdělení, herci, kteří chtěli předvést tradiční hru vstoupili na jeviště v kotrmelcích nebo přešli po provaze předtím než přešli ke konvenčnějšímu předvádění.

Poutě a cirkusy

V pozdním sedmnáctém století byly také v Londýně a Paříži zřízena místa zvaná hudební stánky, což byli předchůdci pozdějších hudebních sálů, kabaretů, vaudevillů a hudebních kaváren, které nabízely širokou paletu vystoupení v sérii „jednání“ (aktů) – vokální a instrumentální hudba se zde střídala s provazochodectvím a akrobacií. Pout' nicméně zůstala upřednostňovaným centrem takovéto zábavy, jak poznamenává zpěvák balad John Gay ve své básni „Pastýřův týden“.

Ačkoliv performativní elementy největší z londýnských poutí, Bartolomějské pouti, byly zakázány v roce 1840, mnoho z typů vystoupení, které zde byly chráněny a podporovány spolu s novými druhy zábavy v podobném duchu, bylo možné nalézt v novém centru takovéto zábavy – v cirkusu. Cirkus se rozvíjel v Londýně a Paříži u Philipa Astleye, nicméně brzy získal popularitu v Evropě a posléze v celém světě. Cirkusový historik John Clarke datuje vznik moderního cirkusu do roku 1780, kdy Astley nabídl v Londýně výběr vystoupení koní, jeho vlastní speciality, spolu s akrobacií, skokanství na provaze, lidskou pyramidu a dokonce i klauna.

Během následujících 30 let vzniklo nespočet cirkusů jak v Evropě tak i v Americe, kde dosáhly cirkusy jakéhosi vrcholu pod vedením jednoho z největších šoumenů této doby. Phineas T. Barnum vyhledával spektakulární zábavu, což ho vedlo k tomu, že sponzoroval takřka jakýkoliv druh vystoupení, který byl dostupný v polovině devatenáctého století a jeho kolaborace s Jamesem Anthony Baileyem zplodila největší a nejslavnější cirkus toho století. Ten po Barnumově smrti převzali další američtí podnikatelé na poli cirkusu – Ringling Brothers. Pravděpodobně největším konkurentem cirkusu 19. století v oblasti populární zábavy byla spektakulární šou – Wild West Show Williama Codyho. Ta zahrnovala mnoho tradičních vystoupení, které bylo možné vidět v cirkuse jako klauny, akrobaty a krasojízdu z celého světa, ale přidávala také vlastní vystoupení, například historické rekonstrukce slavných bitev, čímž předjímalá hnutí oživé historie (living history) následujícího století. Podnikatelé jako Barnum a Cody byly zřejmě nejznámější širitelé performativního spektaklu v pozdním devatenáctém století, nicméně vedle nich existovalo nespočet šou a vystoupení, některé přímo prezentovány pro zábavu, jiné skryté pod maskou vědeckých demonstrací a etnografických

výstav, které byly provozovány v mnoha místech v Evropě i Americe – od skromných cestujících obludáří po obrovské mezinárodní poutě a výstavy.

Nárůst alternativních forem zábavy a obzvláště příchod filmu a televize dojistě přispěly ke stálému poklesu úspěchu divadla v raném dvacátém století. 16.7.1956 Ringling Brothers a Cirkus Barnum & Bailey, takzvané „nejohromnější vystoupení na světě“, zakončilo vystoupení skotskou básní „Auld Lang Syne“ a sbalilo naposled své stany (ačkoliv stále vystupuje v množství krytých hal). V 70. letech nicméně cirkus zažil znovuzrození jak v Evropě tak v Americe v hnutí, které se jak dívá nazpátek na historické kořeny tohoto druhu zábavy tak i kolem sebe na rostoucí zájem o vystoupení jako činnosti. Takzvaný „nový cirkus“ byl tedy úzce spojený historicky i umělecky s nárůstem „umění performance“ a bude tedy rozebrán jako součást tohoto fenoménu v kapitole 5.

Sólové vystoupení

Tržiště, pout', cirkus – shromaždiště velkého množství publika – byly tradičně upřednostňovaná místa vystoupení, ale osamocené vystupující nebo malá skupina vystupujících, kteří předvádí své dovednosti před malým shromážděním, někdy jen jedinou rodinou v případě středověkých aul, nabízely intimnější model vystoupení, který nezmizel ani v současnějších časech. Soukromí dvorní baviči, aristokratické salóny, soaré a soukromé večírky dneška nabízí pokračující tradici takovýchto aktivit, z nichž některé je možno zvat avantgardní, ale většina je poměrně tradiční. Dobře známým případem z konce 18. století jsou „pozice“ Lady Emmy Hamiltonové; pózy a pohyby ukazující uchvácenému pozorovateli širokou škálu emocí stejně jako evokací klasického umění.

Pozice Lady Hamiltonové inspirovaly několik populárních ženských umělkyní další generace, jakými byly Ida Brun z Dánska a Henriette Hendel-Schütz z Německa, stejně jako nesmírně populární tableaux vivant (živé obrazy), které zaplavily Evropu v průběhu dalšího století. Její tanec tarantela a šalový tanec přitáhly novou pozornost k těmto formám nejenom v divadle, ale také v soukromé společnosti, kde byly takovéto tance preferovanou volbou jakožto „zábava večírků pro buržoazní dámy“. O století později Nora z románu Henrika Ibsena předvádí tanec tarantela na svém osudném vánočním večírku. Tyto živé tance s jejich důrazem na emocionální výrazovost a oproštění od tradičních tanečních pohybů, čímž důležitým způsobem předjímalý moderní experimentální tanec, spolu s jeho blízkostí k umění performance. Vskutku, jeden z životopisců Lady Hamiltonové poznamenává, že: „Současná podívaná, která připomíná Pozice je samozřejmě Řecký tanec Isadory Duncan.“ Samotná Isadora Duncan, jak uvidíme, významně přispěla k rozvoji moderní experimentální performance.

Americké minsterely / minstrel show

Blackface minstrelsy - (tedy vystoupení, kdy běloch má natřenu pleť na černo) byly první americké populární masové formy zábavy a první originální americký příspěvek k americkému divadlu. Začaly jako sólová pouliční zábava, jelikož černošští hráči na banjo byli počátkem devatenáctého století zavedenou součástí pouličního života městských center na východě USA – a to bělošskými imitátory této pouliční zábavy vystupující s černým make-upem v divadlech, letních zahradách a cirkusech. Nejslavnější ze sólových vystupujících tohoto stylu byl Thomas Dartmouth Rice, jehož černohubý výtvar „Jim Crow“ se stal mezinárodní senzací v 30. letech 19. století. V další dekádě bylo možné pozorovat nárůst více propracovaných vystoupení, které se skládaly z několika vystupujících, kteří hráli na různé

nástroje a kombinovaly písně, tance a komické scénky. Od roku 1850 byly minstrelsy nejpopulárnější veřejnou zábavou v Americe, jak dokládají stovky společností, které pravidelně vystupovaly. Podobně jako cirkus, se kterým si udržovaly blízké vztahy blackface minstrel společnost oznámila příjezd do města velkolepým průvodem, kde se objevili vystupující ve svých tradičních barevných kostýmech. Ačkoliv se tyto šou, staly stále více propracovanými v pozdějším devatenáctém století, základní forma zůstala víceméně stejná. V první části vystupující, který na sobě měli kostým a černý make-up a byli usazeni do půlkruhu, předvedli program čítající balady, komické písně, instrumentální čísla a komické dialogy; ve druhé části pak mišmaš, který který se skládal z široké škály čísel, tanců, krátkých frašek a burlesek, velmi podobných standardním a obdobně populárním burlesce a vaudevillu v jiných divadlech.

Vaudeville a revue

Použití černého make-upu, jakožto etnické parodie zpřístupnilo minstrel show určitou mezeru na trhu zábavy devatenáctého století. Přesto struktura a často i jednotlivé vlastní elementy měly úzkou vazbu, jak již bylo zmíněno, na další populární formy tohoto období – cirkus, vaudeville, varieté a hudební sály. Ty všechny poskytovaly plodnou půdu pro performanční aktivity, které byly prezentovány ve formě revue. Shrnutí Petera Jelaviche o tom, co nabízel německý vaudeville na přelomu století napovídá o jeho rozsahu: „žonglování, zápasení, provazochodectví, artisté na visuté hrazdě, klauniáda, pantomima, lidové písně a lidové tance, parodické skeče, decentní striptýz a balet v kostýmech.

Americká divadelní tradice vyvinutá v průběhu tohoto období bylo silně orientována v performativním směru. Dokonce až tak, že Richard Kostelanetz podotknul, že takřka univerzální snahy divadelních teoretiků vyvinout historii formálního divadla v Americe podle evropského přístupu bylo zcestné. Kostelanetz raději předložil tezi, že „divadelní géniové, které Amerika má tíhnou nikoliv k formálnímu divadlu nebo literárnímu dramatu, ale k neformálnímu divadlu, kde je dominantní figurou vystupující,“ a že stejně jako Amerika vytvořila svoji původní „operu“ ve formě muzikálových komedií a vaudevillů, tak také rozvinula „svůj vlastní druh divadla – založený nikoliv na literatuře ale na vystoupení.“ Jedním z důležitých směrů tohoto druhu byla sólové vystoupení, které bylo významnou součástí nejen minstrel show, ale i většiny další zábavy devatenáctého století. Tony Pastor, který byl nazýván „otcem amerického vaudevillu“, začal jako cirkusový klaun a v průběhu své kariéry, která trvala od 40. let 19. století do konce století, vytvořil sólové komické písně a skeče zabývající se prakticky všemi politickými i společenskými otázkami či výstřelky tehdejší doby. Historie sólového vystoupení byla poutavě vystopována v nedávné knize Johna Gentile, který zkoumá jeho vývoj od pódiového čtení autorů jakými byli Dickens a Twain, přes přednášky a vystoupení organizované hnutími Lyceum a Chautauqua, což byly neformální vzdělávací organizace pro dospělé. V raném dvacátém století to pak byli sóloví monologisté jako Ruth Draper a Cornelia Otis Skinner a moderní napodobitelé dřívějších vystupujících jako Willym Williams jako Dickens a Hal Holbrook jako Twain a směska dalších historických imitátorů a individuálních čtení z díla Shakespeara anebo z Bible. V této tradici pokračují současné vystoupení jakými jsou autobiografické dílo Spaldinga Graye a Quentina Crispa a v postavách vytvořených Whoopi Goldbergovou, Lily Tomlinové a Erica Bogosiana.

Kabaret

Koncem devatenáctého století vznikla nová forma následující tradici vystupování v hudebních sálech – kabaret. Vycházel z lásky obecnostva k takovéto fyzické a vizuální divadelnosti a

vytvoril tak nové centrum pro vystupování, které na oplátku inspirovalo hlavní inovátory moderního dramatu jakými byli Wedekind a Brecht stejně jako široké spektrum avantgardního vystupování. Laurence Senelick, který je hlavním kronikářem kabaretního materiálu, vidí v evropském kabaretu (se zaměřením na varieté) kořeny avantgardní tradice. V těchto stopách pak Goldbergová a jiní následují futuristy až k modernímu vystoupení. Jak argumentuje Senelick, musíme se podívat na kabaret jako na počátek „mnoha z těch nejvíce vzrušujících inovací v umění performance 20. století.“

Kabaret se vyvinul na místech navštěvovaných bohémy a byl raným pódium pro expresionisty, dadaisty, futuristy. Bylo to příjemné fórum pro experimenty v stínohře, loutkářství, skečích volné formy, jazzových rytmech, literární parodie, „naturalistické“ písně, „fonické“ litanie, agitka, tanec-pantomima a politická satira.

Kvůli jeho extrémně eklektickému záběru a zřejmě protože se snažil od počátku využít populární formy novými způsoby, trval kabaret mnohem delší dobu a získal mnohem větší a různorodější publikum než jiné více specializované a nesrozumitelné umělecké avantgardy, ze kterých částečně vznikl. Jak v eklekticismu, tak v rozšíření zájmu od původních bohémských tvůrců k širšímu publiku, předznamenává kabaret dynamiku moderní performance mnohem více než kterékoliv jiné více specializované avantgardní hnutí. Přesto individuálně i kolektivně tyto hnutí nepochybně ovlivnily a poskytly modely pro takovéto performance a určitě i pro jednotlivé vystupující. Proto nyní zběžně prozkoumejme zřejmě známější terén a vymežeme si ty aspekty, které se nejvíce vztahují k současnému umění performance.

Experimental performance

Překlad: Jakub Juhás (str. 95-101)

Ruské inovácie

Inovativne ruské divadlo na počiatku storočia poskytlo bezchybné modely jedinečnosti performance vo svojej bohatosti a rôznorodosti. V skorých utopistických rokoch revolúcie , pred nastolením jednoty stalinovského socialistického realizmu. Tato zmena nebola v západnom európskom svete považovaná za experiment, primárne to bol vzťah umelec pre umelca, ale taktiež až spirituálne hľadanie nových prístupov v umení, ktoré mohlo oslovit' omnoho širšie publikum. S týmto zámerom, divadelní inovátori zdôrazňovali fyzikalitu a spektakel (čo Alter nazýva ako performatívnu stránku divadla). A taktiež hľadali formy divadla, ktoré boli pred tým opovrhované ako zábavné parky/lunaparky a cirkus. Začiatkom roku 1908 sa najväčšej obľube v Rusku tešili kabaretné typy divadiel, navštevované moskovskými divadlami (performermi) a Krivým zrkadlom (Crooked Mirror, zosmiešňovalo balety Gissele, Labutie jazero) Nikolasa Evreinoffa zamerané na paródiu a grotesku. Mayerchold vo svojej najznámejšej eseji z roku 1912 „The Fairground booth“ píše: Rovnaké citácie Ernsta von Wolzogena , zakladateľa literárnych kabaretov v Nemecku, ktorý presviedča, že duch kabaretu, varieté, a zábavné performance môžu ponúknuť stručnosť a hĺbku, jasnosť a vitalitu/silu, odmietnuté tradičnou drámou kde „ celovečerná hra pozostáva z ťažkopádnych bombastických výbuchov depresii.“

Iní inovátori hľadali literárnejšie a špecifickejšie spôsoby ako spojiť divadlo s varieté-populárnym divadlom. Meyercholdov študent Sergei Radlov odmietol herecké puto na „slová niekoho iného“, pozval klaunov, akrobatov a žonglérov do svojho divadla s názvom „Populárna komédia“ v roku 1920 rozvinúť improvizáciu. Inšpirovanú v zákutiach cirkusu

a variete zozbieranú v „Továrň výstredného herca“ (Factory of the eccentric actor) (FEKS) v Petrohrade v rokoch 1922-3 a vplyvný koncept Sergeia Eisenstiana – montáž atrakcií, aplikovaný na znovuuvedenie Ostrovského hry v roku 1923. Nikolai Foregger (Dance of Machines, renovoval tanečné umenie) experimentoval s rutinou hudobných sál, s komplikovanými a veľkolepými scénickými efektmi a vyzval k bližšej spolupráci medzi divadlom a cirkusom tvrdiac, že v zlatom veku Alžbetínskeho Anglicka a španielskej renesancie boli divadlo a cirkus prakticky neoddeliteľné „siamské dvojčatá“. Foregger vraví: „umenie budúca je kino, hudobné sály, zrejme príťažlivosť súčasného bytia a žijúceho tela ako expresívneho nástroja“.

Isadora Duncan

Vystúpenie Isadory Duncan v St. Peterburgu v roku 1904 malo zásadný vplyv rovnako ako na tanec, tak aj na divadlo v Rusku. Zameranie pozornosti na individualitu performeru a jeho prirodzené pohyby tela. Evreinoff pripísal Duncanovej, že mu odhalila jednoduchosť a nevyhnutnosť „skutočného, úprimného umenia“. Tairov hľadel na Duncanovú rovnako ako na majstrov tradičného baletu (Mikhail Fokin, Anna Pavlova) ako na modely obnovenia strateného zmyslu telesnosti v divadle.

Subjektívny prístup obhajovaný Duncanovou bol čoskoro vyzvaný k viac objektívnejšej eurymii – Emile Jaques Dalcroze a biomechanike (Meyerchold), ale všetky tri prispeli k silnému novému záujmu o vyjadrovacie kvality tela, ku konvergencii tanca a divadla, hlavne ich rozvoj moderného performance. V roku 1914 Mayercholdova trieda poznamenala, že „nový hercov pohľad(postoj) na javisku“ bol „priestor na prezentáciu neobvyklých, bezprecedentných udalostí“, najmä teda pohľad moderných umelcov, medzi možnými modelmi a inšpiráciami v práci cituje Dalcroza, Duncanovu, Loie Fullerovu (čo bola ďalšia s pionierok moderného tanca), cirkus, varieté, čínske a japonské divadlo.

Sprievody a spektakle

Popri detailnej experimentálnej práci Ruskej Revolúcie, ktorá bola inšpiráciou pre oveľa neskoršie avantgardné divadlo sa vyvinul odlišný prístup k experimentálnej performance, ktorú môžeme následne vidieť v performatívnej umeleckej tvorbe z konca 20. Storočia. Hovoríme o produkcii masových spektaklov, zahrňujúcich stovky, či dokonca tisíce účastníkov, najčastejšie z radov občanov. Spisy Jean-Jacques Rousseaua odsúdili konvenčné divadlo, ako hračku dekadentnej aristokratickej menšiny, vyzývali k rozsiahlym občianskym sprievodom na čerstvom vzduchu, zapájajúcich všetkých záujemcov, boli hlavnou inšpiráciou pre rozvoj veľkého sprievodu / performencií Francúzskej Revolúcie. Obe tieto teórie a skúsenosti následne striedavo inšpirovali záujem v takýchto performanciách/ predstaveniach aj po skončení Ruskej Revolúcie.

Popularita takýchto rozsiahlych vonkajších občianskych sprievodov/performancií/predstavení sa koncom 19. storočia šírila do mnohých európskych krajín. V Nemecku sa sformovali počiatkom roku 1870 následkom Fransko-Pruskej vojny obrovské vonkajšie spektakle uvedené na mnohých miestach, obnovujúc historické a legendárne udalosti, miešajúc historické postavy s mýtickými a alegorickými protestmi. Tieto spektakle mohli slúžiť ako modely pre veľmi podobné občianske sprievody prezentované stovkám z tisícok divákov na miestach po celom Anglicku a Amerike medzi rokmi 1905 a 1925. Tento pohyb výrazne prispel obom ideám divadla ako následku spoločenskej aktivity a tancu ako modernému kreatívnemu výrazu. Uprostred týchto teórií stáli súrodenci Hazel a Percy MacKaye, on

zdôraznil (predstieranú) nádheru (sprievodnosť) ako populistickú formu, ona ako silný nástroj pre podporu pohybu. Úloha žien v americkej sprievodnosti, (predstieranej kráse) ako spisovateliek, režisériek a producentky bola obzvlášť dôležitá.

Jeden fascinovaný divák, účastník rady takýchto spektaklov bol Platon Kerzhentsez, vedúci teoretik pre rozvoj proletárskej kultúry v Revolučnom Rusku. Jeho kniha z roku 1918 *Creative Theatre* (kreatívne divadlo) bola predpokladom, intelektuálnym základom pre veľké masové ruské spektakle neskorších rokov. Konkrétnym príkladom je osobnosť Nikolai Evreinoffov a jeho *Útok na zimný palác* uskutočnený v roku 1920, zahrňujúci viac ako 8000 účastníkov, armádne jednotky, obrnené a nákladné automobily a, dokonca aj bojovú loď a odohrával sa pred 100 000 publikom.

Futurizmus

Pokiaľ ide o počet zúčastnených osôb, tak ako performerov aj návštevníkov, Ruské revolučné spektakle ďaleko predčili skromné/neveľké večery západoeurópskych futuristov, dadaistov, a surrealistov. Napriek tomu, tento neskorší vývoj (stále sa vyvíjajúci) mal veľký vplyv na populárne predstavy a na ďalšie umelecké experimenty opúšťajúce rozsah a smerujúce k početnosti. Konali sa v tradičných centrách umeleckej aktivity/činnosti a boli podporované silnou a dobre zavedenou verejnou/propagačnou organizáciou. Počiatok futurizmu v roku 1909 bol typickým príkladom s manifestom Fillipa Marinettiho cirkulujúcim parížskymi novinami *Le Figaro*. Futurizmus je v skutočnosti lepšie známy hlavne vďaka jeho manifestom a nie vďaka jeho aktuálnosti umeleckých aktivít, ale obe významne prispeli tradícií performance tohto storočia. Záujem futuristov v pohybe a zmene kreslenia/priťahol ich od statického umeleckého diela za predpokladu dôležitého impulzu hlavne (v modernom umeleckom záujme) záujmu od produktu k procesu, otočilo dokonca i maliarov, sochárov k performance umelcom. Ďaleko od snahy pozitívne stimulovať masové publikum, futuristi boli často priamy/otvorený a hrdo konfrontačný/sporný/konfliktný, vyvolávali pobúrenie verejnosti, ktoré predpokladalo škandály neskoršieho performance art. Jeden z Marinettiho manifestov hrdo hovoril o „česti byť vypísaný/znemožnený/ chybný“, pravdepodobne dôsledkom náročnosti udržať si nároky/ očakávania samolúbeho a náročného publika, tým, že požaduje od umelcov absolútnu inovatívnu originalitu a zrieknutie sa konvenčnej historickej rekonštrukcie a psychologického fotografovania v prospech syntézy života v jeho najtypickejšej a významovej rovine. Manifest *Variety Theater* z roku 1913 ocenil túto formu zábavy pred tradičným divadlom, pretože jeho zdravému dynamizmu formy/ tvaru a farby, zahrňujúc/ vrátane kaukliarov, balerín/ tanečnic, gymnastov, a klaunov, pretože, v krátkosti, to odmietalo konvenčné psychologizovanie/ psychológiu v prospech toho, čo Marinetti nazýva tzv. *fisicofollia*, telo- šialenstvo/šialenstvo tela.

Navzdory silnému záujmu vo fyzickom tele v takých manifestoch, futuristická produkcia veľmi často zdôrazňovala mechanické, okolité (a dokonca aj skryté)telo herca v ozdobách modernej technológie, pre ktorú mal futurizmus nevyčerateľnú vášeň. Otáčajúce sa telo do stroja alebo výmena tiel za stroje bezpochyby možno nájsť v modernej performance, ale tendencia posunu futurizmu smerom k divadlám bábok, strojov, dokonca aj k farebným mrakom plynu, v celku bolo v rozpore s neskorším väčším odhodlaným na telo orientovaným performance.

Väčšina futuristických performance sa tiež riadili variétnym formátom, so sekvenciou (alebo simultánnou prezentáciou/ predstavením) kúskov krátkeho performance materiálu—paródia, akrobacie, (samočinné) mechanizmy/ stroje, osvetlenie a zvukové efekty, rýchle zobrazenie

pohybov alebo objektov. Tento oslnivý a rýchle sa pohybujúce variet bol esenciou pre futuristickú estetiku rýchlosti, prekvapení, a novosti, čo vyústilo do prezentovaného formátu, ktorý sa spätne obracal k performance kabaretu, estráde, cirkusu a varietné javisko/scénu skôr než vpred k performance súčasnej doby.

Dada a surrealizmus

Hnutie Dada malo ešte priamejšie spojenie s kultúrou kabaretu ako futurizmus. To sledujeme na rozvoji performance v Cabarete Voltaire (Ženeva, Švajčiarsko). Hudobné performance a čítania poézie tvoria základ aktivít, z ktorých Tristan Tzara a iní vyvinuli prístup krstiaci hnutie dada. Vplyv futurizmu bol silný hlavne v preberaní antitradicionalizmu a vyhýbaní sa popisných postojov. Bizarné aktivity dokonca aj v štýle manifestov Tzaru. Jeho správa o prvom večierku dada pripomína Marinettiho správy. Odporúčame tieto výňatky:

...ľudia protestujú, krik rozbíja okenné tabule, boje pokračujú až do zásahu polície. Boxovanie pokračuje: kubistický tanec, kostýmy Marcela Jancoa, každý človek má na hlave veľký bubon, hluk, černošská hudba / trbatgea bonoooooooo oo ooooo...

Záverečná časť tohto výpisu pripomína jednu z najdôležitejších záujmov futuristov, rovnako ako dadaistov—v bruitizme alebo v „noise music“ (noise, hudba hluku), teda prieskum vo výrazových kvalitách nehudobného zvuku. Ako vysvetľuje dadaista Richard Huelsenbeck: „Hudba bez ohľadu na povahu harmonickej, umeleckej a aktívnej činnosti rozumu—bruitizmus je život sám.“ Záujem o nehudobný zvuk samozrejme pripravuje cestu pre kľúčové experimenty Johna Cagea, ktorý sám predstavuje hlavný vplyv na vývoj experimentálneho divadla a performance.

Ako priekopník experimentálnej performance je Cage snáď ešte viac známy pre svoje využívanie techniky náhody v kompozícií. Tieto inovácie boli tiež do istej miery predvídané už dadaistami. Dada a surrealizmus boli hnutia, ktoré sa zaujímali o spontánnu tvorivú činnosť. Napríklad čistú náhodu nájdeme v kolážach Hansa Arpa, ktorý nechal náhodne padať roztrhané časti papiera na podlahu. Tzara tvoril básne ťahaním náhodným ťahaním slov z klobúka. Viac teatrálnejšie boli dadaistické performance pokúšajúce sa simulovať a začleniť činnosť publika. Tiež môžeme sledovať záujem o vyjadrenie nevedomia—čo André Breton nazýva „čistým psychickým automatizmom“ vo Prvom Surrealistickom Manifeste z roku 1924. Breton to opísal ako pokus „vyjadriť ústne, písomne alebo nejakým iným spôsobom to čo sa deje v mysli. Diktát mysle, nezatažený vedomou kontrolou, ktorý nemá žiadne estetické alebo morálne ciele.“

Picabiov balet *Relâche* z roku 1924 uvádzal interakciu s publikum, rôzne performancie roztrúsené v hlavnej akcii (ako napríklad hasič fajčiaci jednu cigaretu za druhou, ktorý prelieva vodu z jednej nádoby do druhej alebo kulisár prechádzajúci javiskom v malom hučiacom automobile), výjav z diela Adam a Eva renesančného maliara Lucasa Cranacha, filmové klipy a oslepujúce svetlá v očiach divákov. Fernand Léger vyzdvihuje prácu pre prekonanie hranice medzi baletom a varieté: „autor, tanečník, akrobat, obrazovka, javisko, všetky prostriedky pre uvedenie predstavenia sú integrované a organizované tak, aby bol dosiahnutý celkový totálny efekt“.

Snáď najdôležitejším prínosom surrealistického hnutia v experimentálnom divadle a performance boli teoretické texty Antonina Artauda, ktoré mali obrovský vplyv najmä v 60. a 70. rokoch. V jeho vizionárskom diele „*The Theater and Its Double* (Divadlo a jeho

dvojník), Artaud predložil svoju vlastnú víziu, ktorá sa objavuje na počiatku 20. storočia v avantgarde. Vízia, že tradičné divadlo stratilo kontakt s hlbšími a omnoho významnejšími sférami ľudského života a presúva dôraz na zápletku, jazyk, duševné a psychologické obavy. Podrobenie sa divadla písanému textu musí byť ukončené, aby mohlo byť nahradené divadlom priamej „fyzickej a objektívnej“ akcie:

„Výkriky, stonanie, prízraky, prekvapenia, teatrality všetkého druhu, magická krása kostýmov prebratá z niektorých rituálnych modelov, žiarivé osvetlenie, krása hlasov hovoriacich zaklínadlá, kúzlo harmónie, vzácne tóny hudby, farby objektov, fyzický rytmus pohybov ktorých crescendo a decrescendo bude v presnom súlade s pulzujúcou aktivitou známou každému, konkrétne okolnosti nových a prekvapivých objektov, masky, figuríny, náhle zmeny svetla, fyzická akcia svetla, ktorá vyvoláva pocity tepla a chladu, atď.“

The Bauhaus

Nemecká umelecká škola Bauhaus v 20. rokoch 20. storočia významne prispela k rozvoju teórie a praxe modernej performance. Jednalo sa o prvú školu, ktorá začala seriózne štúdie performance ako umeleckej formy. Oskar Schlemmer bol líder Bauhausu a jeho spisy a abstraktné tanečné kompozície (najpozoruhodnejší bol Triadic Ballet (1922, Trojitý balet)) prilákali na základe zobrazených možnosti ľudského tela v priestore pozornosť celej Európy. László Moholy-Nagy bol ďalšou hlavnou postavou školy Bauhaus. Zdôraznil, že centrálnosť nespočíva na vykonávajúcej postave, ale je len jedným prvkom prispievajúcim k práci „totálneho divadla“. Namiesto toho, aby bolo tradičnou rolou postavy v divadle status tlmočníka v novom divadle totality bude postava produktívne používať duchovné a fyzické prostriedky a na základe vlastného podnetu ich bude predkladať do všetkých akčných procesov.

Poznámky Moholy-Nagya o performance Bauhausu a Légera o surrealistickom baletе Relâche naznačili podobné body významné v avantgarde dvadsiatych rokov, ale aj niektoré spôsoby v ktorých mala performance úplne odlišné dôrazy. Moholy-Nagy zaznamenáva jeden z kľúčových prínosov tejto experimentálnej tradície, odmietnutie tradičného konceptu performerera ako tlmočníka už neexistujúceho literárneho textu v prospech performerera ako tvorca aktu alebo akcie. S tým úzko súvisí posun, už videného vo futurizme, z produktu k procesu, z vytvoreného objektu k akcii tvorby/ kreácie. Takmer rovnako veľký význam/dôraz/dôležitosť bolo prelomenie tradičných hraníc—medzi trvalím/plastickým a performing art/múzičným umením, medzi vysokým umením divadla, baletu, hudby, a maliarstva, a populárnymi formami ako cirkus, kabaret, a varietného umenia (variety), dokonca aj medzi umením a životom samým, rovnako ako v koncepte bruitismu (bruitism). Na druhej strane, ako obe tieto pripomienky naznačujú, veľa z avantgardnej tradície sme boli svedkami umiestnenia malého dôrazu/pohľadu na individuálneho performerera, centrálnym/záujmom bola nedávna performance (a central concern of more recent performance). Futuristi a dadaisti uprednostňovali voľné/pokleslé, revue (kabaretné, show) formáty, často sa prekrývajúce so simultánnymi akciami. Surrealisti a Bauhaus umelci tiež považujú individuálneho performerera v podstate ako jeden element/prvok v širšom/ väčšom obraze (Picture)—abstrakt (zhrňovať) performance ako celok. Veľmi podobnú orientáciu možno nájsť v teóriách Merzbuhne dadaistu Kurta Schwittersa (Karl-chyba), ktorý je často citovaný ako jeden z predchodcov moderných happeningov a performancii. Schwittersa nasledovaný v jeho kariére trajektóriou neskôr navrhovanou Kaprowom, od maľby cez koláže a asambláže k druhu aktivity/činnosti zahrnutú v happeningoch, miešané objekty a ľudská činnosť v neformálnej/ nedbajúcej na formu/ nezávislej fantasmagórii zjednocujúcej zvukové a svetelné efekty s šijacími strojmí,

topánkami, bicyklovými kolesami, zubnými vrtačkami, a ľudí chodiacich na rukách a oblečených/ nosiacich klobúky na nohách.

Moderní pantomima a tanec

Překlad: Jitka Žáková (str. 101-103)

Tradiční pantomima

Pantomima, se objevila mezi klasickými tvůrci populární zábavy a ve své době to bylo považováno za jednu z hlavních performance umění. Po Debureau pantomima ve Francii poklesla, do doby než jí byl na začátku 20. století opět vrácen mezinárodní význam. Rozšířený zájem o gymnastiku a studium lidského těla v pohybu byl zapojen do různorodých performativní experimentů Dalcrozerova „eurythmics“, Meyerholovy biomechaniky a tanečních prací Fullera a Duncana, a též to mechanického baletu v Bauhausu. Též to byla inspirace pro Jacquese Copeause k tomu, aby udělal „tělesnou“ pantomimu. Jeho práce inspirovala Etienne Colombiera, který se tomuto věnoval posléze celý život a stal se jedním z nejvlivnějších teoretiků a učitelů pantomimy století. Mezi jeho studenty byla Jean- Luis Barrault a Marcel Marceau, jeho práce rozšířila fascinaci ohledně pantomimy do celého světa. Marceau se stal jedním z neznámějších performerem 20. století, možná jedním z neznámějších jednotlivců své generace. Jeho kostým s bílým obličejem byl odlišný od ostatních a je jedním z neklasičtějších kostýmu, který se objevuje ve „street artu“, tím je dokázána jeho aktuálnost a vliv na dnešní pantomimu.

Mnoho experimentálních skupin a individuálních performerů v pozdních šedesátých letech, hlavně v Kanadě, bylo založeno na učení Decrouxe. Montreal se stal celosvětovým centrem toho, čemu se říká postmoderní pantomima se dvěma mezinárodně známými společnostmi – Carbonne 14, založena roku 1975 Gillesem Maheuem a skupina Omnibus byla založena roku 1977 Jeanem Asseline a Denise Boulangerovou, přičemž všichni tři byli studenti Decrouxe.

Jiná linka pantomimy je vedena zetěm Copeau, Jeanem Dasté, který vedl hlavní učitele v době po Decrouxovi, kombinoval prvky Copea s prvky klaunů a italské „komedie“. Nejvíce známou skupinou vedenou Lecoqsem je stále populární Mummenschanz Company. Její abstraktní kombinace masek a nekonvenčních, dezorientovaných ujednání těl utváří vztah mezi oběma odvětvími, mezi tradiční pantomimou a experimenty futurismu, dadaismu a Bauhausu, ale s výraznějším úspěchem, než jakého dosáhla většina ostatních.

Pařížská základna pantomimy též vstoupila do amerického experimentálního divadla skrz práci R. G. Davis, zakladatelem San Franciského divadla pantomimy, který aplikoval techniky pantomimy, které se naučil ve Francii, do politicky orientovaných akcí v sedmdesátých letech. Davisovo shrnutí vývoje Pantomimické herecké společnosti indikuje, jak hluboce byla pantomima ovlivněna těmito různými aspekty performativní tradice, pohyb od „elitního divadla (pantomima) k avantgardnímu období (happeningy) až k venkovnímu populárnímu divadlu (commedia dell'arte) a posléze k radikální politice.

St Denis a tradice tance

Individuální performeré byli více oblíbení v tanci, což je hlavní příspěvek Ameriky k různorodým performance experimentům na začátku dvacátého století. Vliv Isadory Duncan a Loie Fullera v ruském experimentálním divadle revolucionářské doby byl již zmíněn, ale

jejich účinek byl stejně důležitý v Německu a Francii, kde se všichni tři američtí tanečníci objevovali již před první světovou válkou, kde aplikovali průkopnické a revoluční přístupy k umělecké formě. Z těchto tří pouze St Denis, s jejím partnerem Tedem Shawnem, produkovali hlavní linii jejich nástupců vedenou Marthou Graham, Doris Humphrey a Charlesem Weidmanem, který v podstatě definoval „moderní tanec“. U těchto tanečníků byl spíše místo romantického a osobního stylu Duncanové generace vyměněn styl za divadelní přístup, ale také se spíše zabýval více abstraktní alegorií a mýtickými subjekty. Následující generace, vedena takovými tanečníky jako Erick Hawkins, Katherine Litz, Mimi Fariña a Jack Moore, byla rozmanitá v jejich experimentálnosti. Od chladných abstrakcí Hawkinse k živé dadaistické a surrealistické hravosti od Litz, ale co měli společné bylo odmítání obecných a mýtických témat předchozí generace ve prospěch individuální jasnosti a nezávislosti. Nový důraz byl více „čistý“ a vyvíjel se největší vliv na performance v práci Merce Cunninghama pod vedením tanečnice Graham předtím, než se pokračoval vlastním směrem.

John Cage a Merce Cunningham

Úzce se Cunninghama spojil Johnem Cageem, se kterým následně spolupracoval. Cageovi převratné nápady v hudbě a estetice hluboce ovlivnily moderní experimentování ve všech uměních. Natalie Crohn Schmitt tvrdí, že v současném divadle a estetice byl Aristotelés vyměněn za Cage, stejně jako je reflexe alternativního pohledu na přírodu pod vlivem moderní vědecké teorie. Hlavní pro tuto výměnu je uznání, že „události nevlastní diskrétní fakta a diskrétní "vnímatele", spíše jsou oba v pozorování“. Toto uznání dává nový důraz na fenomenální zkušenost performerů, performance události a na publiku a čertsví zájem v jejich komplexních mezi vztazích. Toto se objevuje u Cage manifestu „The future of music“, kde otevřeně volá po využívání každodenního materiálu v performance, který zřetelně připomíná "bruitismus" futuristů.

„Kdekoliv jsme, to co slyšíme je většinou hluk. Když to ignorujeme, tak nás to vyrušuje. Když to posloucháme, tak to nacházíme fascinující. Zvuk kamionu v 50 m.p.h. Statický ruch mezi stanicemi. Déšť. Chceme získat a kontrolovat tyto zvuky, použít je ne jako hudební efekty, ale jako hudební nástroje.“

Později, Cage kvalifikoval dokonce „získat a kontrolovat“, což byl aspekt jeho znepokojení, otočení kontroly nad různými náhodnými operacemi a zachytit více než tvorbu specifického rámce okolo materiálu, kdy subjekt není na rozhodnutí umělce. Například jeho nejznámější práce 4'33'' (1952) čistě ilustruje jeho pozdější strategii, postaví pianistu před publikum a ten 4 minuty 33 vteřin nehraje a v té době, cokoliv, co publikum slyší, je hudba.

Důležitá paralela mezi tancem a Cageovým experimentem probíhá současně na západním pobřeží v San Franciském tanečním workshopu. Ten Anna Halprin prováděla se zájmem o předchozí experimentátory jako Fuller a Duncan v performance denních aktivit. Využití chození, jedení, dávání si vany je spřízněno s Cageovým použitím přírodního a umělého zvuku, v jejím zájmu na „task – oriented pohyb“, který byl „neomezený hudbou nebo interpretačními nápady“ pomohlo připravit způsob pro happenings a další performance aktivity v šedesátých letech. Halprin také sdílela Cageův zájem v improvizaci a volné asociaci, jako způsob zlomení konvenčních uměleckých organizačních strategií.

Cage a Cunningham se potkali v roce 1938 a začali spolupracovat v polovině čtyřicátých let. V roce 1948 udělali a představili koleji Black Mountain, pro experimentální umělce všech odvětví. S Robertem Rauschenbergem a s dalšími produkovali nepojmenovanou událost, která

byla dále citovaná jako model pro happeningy a dostalo se jí mnoho respektu tím, že byla znovu použita v dalších performance. Cage četl dadaistické přednášky, promítal filmy na stropě, Cunningham tančil v uličkách neplánovaně následovaný vzrušeným psem, který byl zařazen do performance. David Tudor, dřívější Cageův pianista, přelíval vodu z jednoho vědra do druhého. Tyto události byly brány jako experimentální model, které Cage přednášel na jeho přednáškách v experimentální hudbě, kterou začal vyučovat na New York New School pro Sociální výzkum v roce 1956. Průkopníci avantgardního umění v šedesátých letech, malíři, hudebníci, básníci a filmaři našli inspiraci v těchto přednáškách, to pomohlo vytvořit uměleckou scénu více orientovanou k performance. Jim Dine se objevil v jeho Reuben Gallery v kostýmu malovaném publikem a aktivity, jako tahle, připravili cestu pro body art.

Nedramatické eventy/události

Překlad: Alina Matějová (str. 104-110)

Happeningy

Klíčovou událostí historie moderní performance se stala v roce 1959 prezentace *18 Happenings in 6 parts* **Allana Kaprova** v Reuben Gallery. Tato první veřejná demonstrace představila veřejnosti a tisku „happeningy“ jakožto novou hlavní avantgardní aktivitu a to takovým způsobem, že široký záběr performančních činností/tvorby/děl se během několika následujících let označoval výrazem „happenings“ a to i přes fakt, že mnoho autorů podobných událostí s tímto označením nesouhlasilo. Diváci Kaprowových happeningů (*18 Happenings in 6 parts*) byli usazeni ve třech různých místnostech, kde byli svědky šesti roztržštěných eventů, které byly performovány simultánně na třech místech. Tyto eventy zahrnovaly diapozitivy, hraní na hudební nástroje, představování scény, čtení útržků poznámek z plakátů a umělce malující na plátěné zdi. Během následujících měsíců Kaprow a další vytvořili bezpočet podobných prací, některé byly zcela technologické (např. Claes Oldenburg a jeho *Slapshots from the city* z roku 1960, kolážovaná městská krajina s vestavěnou ulicí a nepohyblivými postavami na jevišti oproti strukturované/texturované zdi s blikajícími světly a nalezenými objekty na zemi) další zahrnovaly akce jednotlivých umělců – více ve smyslu jakým je později chápán performance art (Jim Dine a jeho *The Smiling workman* z roku 1960 – Dine oblečen v červené haleně s rukama a tváří nabarvenými načerveno, pijící ze sklenic během toho, co na velké plátno píše nápis „Miluji, co jsem“ a ještě před tím než se začal polévat zbývající barvou okolo hlavy a skákáním přes plátno.) Podobná a více pověstná se stala konvergence malby a těla v Paříži ve stejném roce, kdy Yves Klein ve svých *Antropometries of the Blue Period* prezentoval nahé modely pokryté modrou barvou jakožto živé štetce obtiskované na plátno. V Miláně následujícího roku Piero Manzoni zašel ještě dále – konvergoval živá těla do „autentického uměleckého díla“ tím, že na ně zpíval během toho, co malovali.

Kaprow zvolil termín happening a dal jemu přednost oproti něčemu jako divadelní kus či performance, protože chtěl aby tyto aktivity byly více považovány za spontánní setkání – „něčím co se jen tak odehrává“. Nicméně 18 happenings – stejně jako další množství akcí – byly popsány, nacvičeny a pečlivě kontrolovány. Skutečný odchod/odklon z tradičního umění však nebyl zapříčiněn spontánností, ale druhem materiálu, který byl užit pro způsob prezentace. Ve své definici happeningu **Michael Kirby** poznamenává, že se jedná o „cílevědomé kompozice divadla“, které ale mají „rozličné alogické prvky zahrnující ne-matrixové (bez základny, bez matice) performování, jež je organizováno v kompartmentové struktuře. „Ne-matrixový“ kontrast mezi aktivitami tradičního divadla se nachází zejména

v tom, kde herci performují a kde tím vytvářejí onen matrix skrze fiktivní charakter a okolí. V hraní happeningu je podle **Halprina** „úkolem orientované“ hnutí, které je provedeno bez této imaginární scény. **Alter** toto chápe jako činnost pouze performativní, zbavenou referenční funkce. Kompartimentová struktura se týká tohoto konceptu, takovým způsobem, že každý individuální akt uvnitř happeningu existuje sám o sobě, je tedy kompartimentizován a nenáleží žádnému celkovému významu.

Divadelní vědci a historikové mají přirozeně tendenci řadit happening a pozdní performance art k tradičním divadelním avantgardám, tak jak jsme dělali u futuristu, dadaistů a surrealistů (pozn. v předchozích kapitolách). Je důležité si zapamatovat, že tyto hnutí se staly součástí ostatních umění, ale především byly organizovány nedivadelními umělci, jež své činnosti rozšířili i do performance. To samé je pravda i u happeningu, Kaprow opravdu sleduje historickou evoluci, ale ne skrze tyto performanční avantgardy, ale vidí ji v moderní malbě. Kubistické koláže, jak navrhuje, utočí na klasické harmonie představením „iracionální“ nebo neharmonické juxtapozice a „mlčky otevírají cesty do nekonečna“ představením cizích předmětů v malbě. (Kaprow). „Zjednodušení historie následující evoluce do retrospektivy, je to, co se děje – kusy papíru se vlní nahoru po plátně, jsou odstraněny z povrchu, kde existovaly samy o sobě a staly se více pevnými tím jak vrostly do jiného materiálu, natahují se dále do místnosti a tím ji tak zcela naplňují“. Tyto plátna se vyvíjí napříč od koláže k asamblážím až po environment. Environmenty se staly více komplexní, vnitřní aktivity účastníku, ale i diváci a performeré se stávají regulovanější a strukturovanější – environmenty se staly happeningy.

Vskutku Kaprow litoval, že happeningy začala obklopovat „divadelní“ aura okamžitě po objevení se diváka; aura, která navrhovala buď „surovou“ avantgardu nebo populární performance světa „dějství nočních klubů, malých show, kohoutích zápasů, noclehnárnových parodií“ namísto „umění nebo dokonce určených aktivit“. V boji proti tomu Kaprow navrhoval několik směrnic, jež udržovaly tekutou a možná i nezřetelnou linii mezi životem a uměním, ty nahlížely samy na sebe jako zcela mimo divadlo či ostatní umění a to skrze použití několika odlišných dějišť a diskontinuality času. Tím se dále vyhýbali smyslu divadelní příležitosti – předvádění happeningů pouze jednou odstraňovalo tradiční pasivní publikum.

Kostelanetz a Divadlo mixed media

Uznáním Kaprowovy touhy omezit narůstající užívání termínu „happening“ do všech druhů experimentálních performance, Richard Kostelanetz navrhoval více všeobjímající výraz „divadlo smíšených prostředků“ a to i ve stejnojmenné knize z roku 1968. Performance tohoto typu, jak píše Kostelanetz v dalším shrnutí, „se liší od konvenčního dramatu nezdůrazňováním verbálního jazyka, pokud se slovům nevyhýbá úplně, dále uspořádáním napětí prezentovaných prostředků jako zvuku, světla, objektů a scénérie a nebo pohybem lidí a rekvizit, často i přidáním nových technologií nebo filmu, nahraných pásek, rozšířených systémů, rádia a uzavřených okruhů televize. **Kostelanetz rozděluje tyto aktivity do čtyř stylů**: čisté happeningy, připravené happeningy, kinetické environmenty, inscenované performance. **Čisté happeningy** jsou velice volně strukturované, podporují improvizaci, mají tendenci obklopovat publikum a zřídka se odehrávají v tradičních divadelních prostorech. Do této kategorie spadají i soukromé „eventy“ – styl zejména oblíbený dadaistickým hnutím Fluxus (zakladatele **George Maciunas** toto popsal jako Neo Dada), získal nejvíce pozornosti v Německu a ve Spojených státech. Fluxus byla volně sdružená skupina umělců, spisovatelů, performerů a dalších, jež studovali u **Johna Cage**. V roce 1963 vytvořili jednu z prvních

kolekci performance art, konceptualismu a také struktur a podobných materiálů, kterou jednoduše nazvali *An Anthology*, a tak významně přispěli do performance, instalací, video artu po zbytek století skrze práce umělců jakými byli **Joseph Beuys, Yoko Ono, Charlotte**

Moorman a Nam June Paik.

Kostelanetzovy „**inscenované happeningy**“ jsou více kontrolované události vyskytující se na stanoveném místě – často divadelním jevišti – například Cageovy a Cunninghamovy *Variations V.* (1965), s jevištěm plným vertikálních tyčí, jež generovaly elektronickou hudbu a tanečníky, kteří se k ní přibližují. Vynález „nového tance“ během 60. let, kreslení způsobem jako **Halprin, Cage, Cunningham, Kaprow a Fluxus** vytvořili jedny z nejpamátnejších prací tohoto typu. Ústřední pro tyto aktivity byly koncerty (představení) Judson Dance Group, kde začínající umělci jako **Yvonne Rainer, Simone Forti, Deborah Hay, Meredith Monk a Carolee Schneemann** experimentovaly s náhodnou kompozicí, netanečním pohybem a multimediálními spektakly. Tito perfoemeři živě mixující s filmem a diapozitivu (slides) připravili cestu pro větší rozpracování mixed media tvorby 80. a 90. let. „**Kinetické environmenty**“, podle Kostelanetze, tvoří „konstantní, jiskřivě nekonečné, neuzavřené pole multismyslových aktivit skrze diváky, kteří mohou zasahovat v jejich vlastním tempu. Závěrem „jevištní performance“ se podobají tradičnímu divadlu, ale s menším důrazem na promluvu a více na mixed media. Příklady tohoto mohou zahrnovat nedávné divadelní avantgardy: **Living theatre, Robert Wilson, Richard Forman, The Wooster Group** a moderní taneční divadlo – **Meredith Monk, Pina Bausch, Magdy Marin. Timothy Wales** – hledáním popisného termínu, který by charakterizoval tyto nedávné a netradiční aktivity – navrhl (označení) „performance theatre“ – tak jak chápe Kostelanetz – že tento druh divadelních událostí „nachází svůj význam a bytí v performance a ne v literárním zapouzdření“.

Během 60. let různé prameny od vizuálních umění – především malba a socha až po experimentální hudbu a tanec až po avantgardní divadlo stejně dobře jako vyvíjející se svět medií a moderní technologie – kombinují nabídku mimořádně různorodých mixů uměleckých aktivit; většina z nich byla centrována v New Yorku, kde se zdůrazňovala fyzická přítomnost – eventy a akce konstantně testovaly hranice umění a života a zamítaly jednotu a koherenci většiny tradičních umění jakožto i narativity, psychologismu a odkazování tradičního divadla. Ačkoli některé z těchto aktivit byly označovány jako performance, nebyl to termín, který by je prostě označoval; vskutku podle Kaprowa ho někteří experimentátoři zamítali zejména jakožto termín velice úzce spojen s tradičním divadlem. Označení performance a performance art se staly široce užívány po roce 1970 k popisu více experimentálních prací této nové dekády, která ačkoliv vyjadřovala nové znepokojení a přinášela nové směry, které kreslí více inspirativně a pracují s metodami od komplexních experimentálních mixů 60. let. Následující kapitola bude sledovat vývoj v této tradici po roce 1970.

Living history/ Živoucí historie

Cesta, kterou jsem vyznačil skrze rozličné experimenty v různorodých visuálních a perforačních uměních, jasně poskytuje přímou linii genealogie pro druh práce, která se později v 70. letech nazvala performance nebo performance art a která bude předmětem další kapitoly. Nicméně jistý vývoj mimo tuto tradici také výrazně přispěl k veřejné představě a narůstajícímu zájmu o performance jakožto lidské aktivitě pozdního 20. století. Jedním z nejdůležitějších byl mezi těmito kulturními fenomény znám v Americe pod označením „Living History“, ta se stala během 20. století hlavní turistickou aktivitou, zdrojem

rekreace/pobavení a pro mnoho hlavním způsobem pro performativní zkušenosti a kulturní paměť.

Jak už jsem zmínil Americké a Anglické přehlídky stejně jako spektakly Ruské revoluce v sobě zapojovaly re-enactmen/znovuuzákonění historických událostí a to především ty s vojenskou tematikou. Takové performance předkládají znovuzákonění občanských válek jež byly v 60. let v Americe předváděny a které obrátily inspirace bezpočtu bitevních rekonstrukcí napříč celou Amerikou a poté i v mnoha částech celého světa po zbytek století. Bitevní rekonstrukce v Americe mají pokrýt většinu celého obsahu národní historie a mají se pohybovat v šíři od výročního znovupřehraní otevření Druhé Seminolské války v Tampě ve státě Florida, zahrnující více osob než sama původní událost až po rekonstrukci v Texasu a to Japonského útoku na Pearl Harbor s Japonskými a Americkými letadly, která simulují bombardování amerického loďstva a velkého množství amerických pozemních sil překonávající v rozsahu i Evreinoffské památeční *Storming of the Winter Palace*.

Méně spektakulární, ale dodnes velice rozšířené byly v mnoha částech světa různé typy historických performancí pracujících (s tematikou domácího života) domácím životem. První hlavní manifestace tohoto druhu se uskutečnila ve Stockholmu v roce 1881 a byla to kreaace *Skansen* – jednalo se o venkovní museum, kde byly shromážděny historické struktury z celého Švédska a ty byly obkloповány odpovídající florou, faunou a bydlením předvádějící „domorodce“ (laponské pastevce sobů a venkovské švindlíře, Darkalinanské rolníky) a to vše více v tradici živoucích etnografických expozic, které se staly populárním rysem mezinárodních výstav velkého 19. století. Skansenovká idea se rozšířila po celé Evropě, ale představa muzeální vesnice s převlečenými „obyvateli“ se ukázala být populární především ve Spojených státech, kde to inspirovalo k bezpočtu imitací; nejslavnější z nich se staly dvě úplně obnovené komunity: **Koloniál Williamsburg ve Virginii a Plimoth Plantation v Massachusetts**. První převlečení obyvatele, tak jak tomu bylo ve Skansenu, byli jednoduše rodovými reprezentanty často předvádějící nějaké řemesla jako například kovář nebo tesař, ale na konci 60. a na začátku 70. let **James Deetz**, asistent režiséra Plimoth Plantation, představil postup tvorby obyvatele jakožto specifickou osobu s kompletní biografií, dobovým přízvukem a schopností konverzovat s návštěvníky do detailu o jejich imaginárním životě. V tomto zarážejícím případě konvergování performativního vědomí společenské vědy, turismu a živoucího musea Deetz v roce 1981 přirovnává návštěvníky Plimoth Plantation k „antropologickým terénním pracovníkům procházejícím zkušenostmi komunit, čímž tak získávají vše, co jde.“

Během poloviny 80. let bylo ve Spojených státech přes 650 živoucích historických domovů a komunit. Návštěvníci mohli potkat mnoho druhů historicky zdokumentovaných a zcela imaginárních osob s jejich domovy a pracovními místy napříč Amerikou. Mohli si dát čaj ve Vanderbiltském panském sídle vymyšleném v New Yorku s herečkami hrajícími společenské organizátorky Madeline Astor a Rosmond Vanderbilt, nebo také z konce společenského měřítko mohli potkat Lower Easy Side v Tenement Museu v New Yorku, kde herci hráli členy rodiny Confiniových, Italských přistěhovalců, kteří přijeli do této země v roce 1916. Jakékoliv pochybnosti nevěřících návštěvníků přinesly tyto setkání stejně samozřejmě si uvědomovali jejich vlastní performativní přirozenost. V tomto směru velké publikum – neseznámené s důležitostí tohoto konceptu hraní rolí v moderních společenských vědách nebo v performance studies – se střetává v první řadě s pamětihodným příkladem performativní přirozenosti lidské společnosti.

KAPITOLA 5: UMĚNÍ PERFORMANCE

Počátky performance art

Překlad: Veronika Zapletalová (str. 110-117)

To, čemu říkáme performance nebo performance art se objevilo někdy během 70. a 80. let jako hlavní kulturní aktivita ve Spojených státech, ale i v západní Evropě a Japonsku. V té době se v podstatě performance stalo všudypřítomným a populárním mezi veřejností i v médiích, vzniklo hodně jeho variací a kombinací, což značně zobtížnilo nějakou jeho definici. Tato kapitola je vlastně jakousi diskuzí o kritériích, mezích, znacích, rysech tohoto pole umění a také o jeho představitelích nebo, tedy lidech, kteří se performance prakticky zabývali.

Zcela na začátku 70. let termín performance a performance art přichází do módy v americké komunitě umělců a vůbec v uměleckém světě se o tento fenomén začínají zajímat teoretici divadla.

Jak se performance během 70. a 80. let vyvíjelo, vznikalo také různorodé množství jeho projevů, pohybovalo se, jestliže ne přímo v mainstreamu tehdejší kultury, tak jistě v celkovém vědomí veřejnosti. Mělo vztah k mnohým tradičním komikům, bavičům v populární kultuře, jako byli klauni, manipulátoři s fyzickými objekty, představitelé onemanshow, stand-up comedy. Nicméně zcela zpočátku bylo performance, podobně jako futuristické večery nebo výstavy dada, tvořeno pouze v rámci malé umělecké komunity. Kromě toho mělo performance s těmito uměleckými hnutími také společný zájem o vývoj expresivních vlastností těla, zejména v opozici k logické myšlence a k logickému projevu a také zájem o hledání oslavy formy a procesu nad obsahem či výsledkem.

Ačkoli především evropská avantgarda na počátku 20. století vytvořila vhodné prostředí pro prvopočátky performance, které se během 30. a 40. let dostaly také do spojených států, za hlavní základ a původ performance v New Yorku a Californii v 70. letech se nepovažuje experimentální divadlo, ale příchod nového vizuálního umění, jako byl environment, happening, konceptuální umění či experimentální tanec Anny Halprin, Simone Forti či Yvonne Rainer.

Konceptuální umění

Když se performance objevilo jako umělecký fenomén kolem roku 1970, mělo takový ambivaletní vztah ke konceptuálnímu umění. Název byl odvozen od definice Marcela Duchampa z roku 1913, umělce, který pojal zážitek a materiál jako estetickou hodnotu raději než tradiční tvarování z tradičních materiálů klasických v umění, to může přiblížit například jeho první výstava vytvořená pouze z již existujících objektů – tak zvaných ready made. Další estetickou hodnotu pak nalézá v činnostech reálného života. Všichni konceptuální umělci pracovali způsobem uzavřeným k tradičnímu výtvarnému prostředí, jako třeba Jasper Johns a jeho koláže nebo David Hockney a jeho fotomontáže. Ti při práci soustředili svoji pozornost na proces tvorby a percepce. Díla jako TABLEAUX (výjev) od Edwda Kienholze, abstrakce Judy Pfaff z oboru mixed media nebo znepokojivé asambláže ikon rasových stereotypů odhalených a prezentovaných Bettyí Saar se domáhají významného fyzického a duševního prostoru ve vnějším světě. Představitelé Land artu a site artu, jako jsou Robert Shmihson nebo Christo rozšířili konceptuální umění do rozsáhlých přírodních a lidských

prostředí, vytvořili sociální a politické výpovědi a pozměnili konvenční vnímání místa určeného pro tvorbu.

A nakonec umělec jako Kaprow ve spojených státech, Gilbert a George v Anglii a Joseph Beuys začali následovat Duchampa a rozšiřovali zájem o proces, percepci a o odhalení již existujících materiálů a činnosti lidského těla jako součást základu nalezeného nebo vykonstruovaného environmentu/prostředí. Tělo, většinou vlastní tělo umělce, bylo často zpracováno jako umělecký materiál. V polovině 60. let přestaly být takovéto práce pokládány jednoduše za typ konceptuální umění, ale vzniklo pro ně nové vlastní označení – body art a performance art.

Body art

Ve svých prvních manifestacích bylo performance obvykle specificky zainteresované v akcích spojených s tělem. V roce 1960 Yves Klein v Přízi prezentoval „Monotónní symfonii“ oblečený za dirigenta. Dirigoval skupinu muzikantů hrající jeden tón, zatímco tři nahé ženy se navzájem pokrývaly barvou a pak se otíraly o velký arch papíru. Brzy nato se v Itálii začal Piero Manzoni barvou podepisovat na lidské těla a ve stejné době britský tým Gilbert a George představil „living statues“ – žijící sochy a ve Vídni Hermann Nitsch a akcionisté Dionýsos, ristuály zcela zřetelně obsahující nahotu a krev.

Zájem o tato díla se rozvinul v New Yorku a v Californii v polovině 60. let, ale žádný běžně přijmaný název pro toto umění nebyl zatím používán. Californský magazín Avalanche ve svém úvodním článku, to bylo v roce 1970, zveřejnilo průzkum ve článku „Body Works:“ Rozmanitě pojmenované akce, události, performance, kusy, záležitosti, práce prezentující fyzickou aktivitu, také tělesné funkce a další běžné nebo méně běžné projevy fyzického těla. Tělo umělce se stalo subjektem i objektem díla.“ „V těchto dílech se sloveso a předmět staly jedním.“ „Zařízení pro pocity je automaticky to stejné jako zařízení pro tvorbu.“ Okolo roku 1970 se ale pro tento typ umění vžil pojem „body art“

Bruce Naumann, jeden z prvních videoartistů, vyšel svou prací z díla Marcela Duchampa z roku 1921, z aktu, během něhož si Duchamp vyholil vzadu na hlavě hvězdu.

V polovině 60. let začal Naumann nahrávat na video části svého těla a na audiopásky svůj hlas nebo svoje zvuky, se kterými pak manipuloval a skládal je do řady opakujících se gest. Později vytvořil performance, která vyžadovala účastníky, kteří následovali pečlivě kontrolovanou sadu akcí

Skoro každý typ nějaké činnosti těla nebo vlastně meze tady toho umění byly prozkoumány umělci v 70. letech. Někteří umělci vycházející svou prací z Kaprowa, přispěli příklady z „real time activity“ – činnosti v reálném čase – chůze, spánek, jezení a pití prezentovanými přímočaře nebo naopak výrazně hravě. To byla například první významná akce Toma Marioniho – beer party v muzeu v Oaklandu v roce 1969, která nesla dadaistický titulek „Akt popíjení piva s přáteli je nejvyšší forma umění.“ Další rok pak Marioni založil muzeum konceptuálního umění v San Franciscu, důležité centrum pro takové experimentování. Oblast v zálivu okolo SF se na dlouhý čas stala centrem „life art“ živého umění spojeného s každodenními intenzivními aktivitami. Umělci svá díla prezentovali na všemožných veřejných místech. Bonnie Shark udělal(a) akce jako „Sitting Still“ Stále sedící v roce 1970 nebo „public lunch“ veřejný oběd v roce 1971. Nebo díla Howarda Frieda, který je uskutečnil n basbelovém zápase, při hdojně golfu...

Chris Burden a Vito Acconci

Důležitá část raných performance ze 70. let, která také svou atraktivitu nejvíce připoutala pozornost médií i veřejnosti, se vydala za hranici každodenních aktivit k posunu těla k extrémům, vystavení těla nebezpečí a bolesti. Umělci nejvíce spojování s uměním toho typu jsou Chris Burden a Vito Acconci. Burdenova první významná performance „Five day locker piece“ z roku 1971 během které se uzavřel do malé skříňky v areálu galerie, bylo to vlastně takovou vzpomínkou na podobnou akci, kterou dělal Beuys v roce 1965 s Fluxem. Jeho jiná akce „shoot“ střelba z roku 1971 spočívala zase v tom, že se Burden nechal svým přítelem střelit do ramene, čímž fascinoval celonárodní média. Během dalších několika let si pohrával s „electrocution“ – poprava na elektrickém křesle, se zavěšením, s ohněm, s různými variacemi ostrých předmětů. Při rozhovorech o jeho práci se obvykle řeší dvě témata. Jedno z téma se týká toho, že Burden zkouší využívat extrémních tělesných situací k přivodění nebo vyvolání různých mentálních stavů. „Násilná část ve skutečnosti nebyla důležitá,“ řekl v roce 1978, „bylo to jádro ke zrodu všech mentálních stavů.“ To druhé téma se týká jeho aktů nebo činností, které se děly vskutku reálně, namísto „more mushy“ více rozbředle, v sentimentálním a iluzním světě divadla. Že to nepůsobilo nějak teatrálně, jako nějaký divadelní akt. Burden k tomu v roce 1973 řekl: „Zdá se, že špatné umění je divadlo. Dostat ránu, nechat se střelit je opravdové. Není tu žádný prostor pro předstírání nebo vytváření nějaké víry v ten akt.“ Po roce 1975 se Burden odchýlil od děl pracujících s jeho vlastním tělem, ale zájem o násilí a strukturu síly zachoval nadále ve svých dalších dílech, jako byl Samson 1985 v Seattle Art Gallery, kde byly vstupní turnikety napojené na masivní trám, který byl postavený mezi stěnami a v jeho polovině byl hever. Takže když nějaký návštěvník prošel těmi turnikety, trám se vždycky posunul o kousek směrem ke stěnám, takže hrozilo, že se budova nakonec zhroutí.

Acconciho práce, které vytvářel v New Yorku, zatímco Burden pracovala hlavně v Californii, byly ovlivňovány myšlenkou „power fields“ popsanou v knize *The Principle of Topological Psychology* „Princip topologické psychologie Kurta Lewina. Každá Acconciho práce se tudíž věnovala založení pole field, ve kterém bylo publikum, které se stalo součástí toho aktu, co prováděl. Stalo se součástí fyzického prostoru, ve kterém se umělec pohyboval. Stejně jako Burden, i Acconci vytvářel nebezpečná díla, která násilně odmítala tradiční iluzionismus divadla. Většina jeho děl ale nebyla tak působivých a množství z nich nebylo tak viditelně zaměřené na fyzické tělo. Jako příklad může posloužit notoricky známý Seedbed – Semeniště, záhon z roku 1971, ve kterém masturboval pod rampou, přes kterou chodili návštěvníci galerie. Acconci pracoval s videem, s instalacemi a s performance a jak vysvětluje v eseji z roku 1979, jeho primární zájem nebylo médium „ground“ země, hřiště, ale instrument, nástroj – jeho vlastní tělo. Jeho cílem byl on sám jako nástroj, který jednal nebo hrál na jakémkoli místě, které bylo k dispozici.

Performance art a divadlo

Jak se umělci a kritici snažili definovat vznikající nový žánr performance (a vykreslit hrnice skrz které jednotliví umělci, jak to bývá, různě proklouzávali), divadlo bylo pravděpodobně nejspolečnější „další, jiné“ umění, od kterého se definice performance mohla odrazit. Ve Washintonu v roce 1975 Kaprow vedl skupinu Performance and the Arts, ve které byli další členi jako Acconci, Yvonne Rainer, Joan Jonas, jejichž umělecká díla zahrnovala prvky ze Zuni and Hopi ceremonies (z obřadů původního obyvatelstva pacifického pobřeží). Při pokusech k definování performance si tato skupina všimla, že prostor upotřebený v performance „je časteji spíš něco jako work space (pracovní prostor) více než formální

divadelní prostředí“ a že se performátoři zpočátku vyhýbají divadelním, dramatickým strukturám, psychologické dynamice a vůbec principům uplatňovaným v tradičním divadle nebo tanci, spíše se zaměřují na přítomnost těla a pohybové aktivity. Nové možnosti nabídli multimediální performance, díky multimédiím vznikla otevřená a uzavřená struktura díla a performance mohla být vyzývavější. Když v roce 1995 Joan Jonas dávala rozhovor a ohlížela se za svou kariérou, tak říkala, že co ji zaujalo na performance byla možnost mixování zvuku, pohybu, vzhledu (image) a kombinace nejrůznějších jednotlivých elementů k vytvoření celkového komplexního díla.

Tato orientace, směr performance byl rozšířen na začátku 70. let díky vlivu Kaprowa, happeningu a vizuálnímu umění, kterému se věnovali jiní umělci a pro tento směr performance tak vytvořilo zázemí. Divadlo ale nebylo jen tak jednoduše zapřeno. Přítomnost publika sledujícího akci, které je ovšem neutrální, nezasahuje a také prezentování akce v jakémkoli netradičním prostředí nevyhnutelně vyvolávalo asociace spojené s divadlem. Kromě toho, jak se performance objevila jako značně odlišný směr na počátku 70. let

Divadlo rozmanitých prostředků

Během konce šedesátých let a na počátku 70. let se spektakly orientované na obraz staly reprezentantem v důležité oblasti avantgardních experimentů a daly vzniknout nejrůznějším nálepkám, štítkům, novým označením, ale performance mezi nimi nebylo. V roce 1968 Richard Kostelanz vytvořil název „the theatre of mixed means“ pro nová umělecká díla, která odmítala verbální a naratologický důraz typický pro tradiční divadlo. Správné je zdůrazňovat prostředky jakou jsou zvuk, světlo, objekty, kulisy, pohyb lidí a také novější technologie filmů, videozáznamy, systémy zesílení zvuku, rádio a televizní uzavřený okruh. V roce 1977 Bonnie Marranca vymyslela název „Theatre of Image“ k pospání v podstatě toho samého – umělecká díla, která odmítají tradiční zápetku, povahu, místo a především jazyk, naopak zdůrazňují proces, percepci, manipulaci s časem a prostorem, nové stádium jazyka, vizuální gramatiku psanou v sofistikovaných perceptuálních kódech.

Oba, Kostelanz i Marranca zjistili, že tradice tohoto nového vizuálního a sluchového divadla vychází z různorodého dědictví umělecké a divadelní avantgardy – jako je nový tanec – new dance, kino, Cagean aesthetics, populární kultura, experimentální malířství, happeningy a všechny –ismy z počátku 20. století. K tomuto eklektickému soupisu

Rané britské performance

Současně s vývojem happeningu a raného performance ve spojených státech se část skupin v Evropě dala do experimentování s performativními díly zdůrazňujícími vizuální obrazy více než tělo. Mnoho z nich se prezentovalo venku v přírodě a často se specifickým zájmem v neobvyklosti. Britští performeři získali náskok v typu těchto děl v polovině 60. let pod vlivem kombinací amerického happeningu, znovuobjevení dada a jiných avantgardních divadelních experimentů a také pod vlivem tradiční britské anarchistické komedie. The People Show založené Jaffem Nuttallem v roce 1965 a popsané dříve alternativní divadelní historičkou Sandy Craig je nejen nejstarší a stále nejvlivnější skupinou performerů v Británii, ale je to také postdadaismus britského divadla a nový typ otevřeného a svobodného experimentování nabízející koláž atmosféry, nálady a okouzlujících obrazů shlukujících se okolo centrálního tématu.

Umělecká skupina The Welfare State nebyla navzdory svému názvu alespoň ve svých prvních letech otevřeně politicky angažovaná, pracovala v duchu mnohem uzavřenějším ve srovnání s karnevalovým People Show. V roce 1972 sepsali Welfare state manifest, kde uvádějí své cíle: tvorba obrazů, vymyšlení rituálů, navrhování ceremonií, objektivizování nepředvídatelného, tvoření a pozvedávání atmosféry pro zvláštní a speciální místa, časy, situace a lidi, spojení umění, divadla a životního stylu, usilování o překonání zastaralých kategorií a definic.

Více formalistická byla skupina The Theatre of Mistakes založená v roce 1974 Anthonym Howellem, členem The Royal Ballet, který pod vlivem Artaud, Noh drama a experimentů v malbě a sochařství zorganizoval workshop „performance art“ k prozkoumání opomíjeného umění akce a umění, které dělají lidé.

Ve spojených státech a na evropském kontinentu první moderní performeři tíhli ke zdůrazňování svého uměleckého prostředí a k naopak k odmítání spojení s populární performance. Nicméně mnoho britských performerů zpočátku úmyslně zařadili do svých experimentů materiální podklady od pouličních mimů, podklady z klaunských představení, varieté, burlesek, někteří umělci se na takovéto materiály dokonce specializovali. S teoretickým nebo avantgardním uměním to pak dostalo nový kontext a orientaci. Představitelem britská svolnosti k promíchávání populární zábavy s uměleckým experimentováním je skupina „Worlds first pose band“ Světově první pozěři. založená v Londýně roku 1972.

Jerome Savary

V této době Britové přijali také spřízněnou experimentální skupinu performerů z Paříže Jerome Savarys Grand Magic Circus. Savary byl významný mezinárodní pionýr v oblasti mixování nejrůznějších druhů zábavy s fyzickým spektaklem a v oblasti site-specific. V rozhovoru v roce 1979 Savary uvedl: Věřím na magické věci, na stvoření atmosféry. K oživení věcí používáme opravdový oheň, kouř všech typů a barev, ohňostroje i zvířata v divadle. Někdy použijeme malý stromek nebo židli, ale posměšně. Intelektuální francouzská avantgarda Savaryho nikdy neuznávala. On se ale zaměřoval na širokou a všeobecnou veřejnost

Spectacle Performance

Překlad: Irena Becková Irena (str. 117-123)

Rozsáhlé venkovní podívané, často užívající ohňostroje, náročných kostýmů a samotných různorodých pozemků a prostředí, se během 70.let staly specialitou Britské společnosti Welfare State a během celé následující dekády se jednalo o primární zdroj experimentálních performance v Evropě i Americe. Warner von Wely, který pracoval pro Welfare State po dobu tří let, využil tuto zkušenost k založení Dogtroep, přední Holandské společnosti zasvěcené venkovnímu divadlu, která představovala inovativní performance/vystoupení jak v domovině, tak po Evropě i Americe. Využívány byly ohňostroje, bizarní mechanické konstrukce i sofistikované vizuální obrazy. Dle von Welyho bylo cílem „stvořit nejednoznačné uzavřené obrazy, kterým by bylo možné přisoudit význam, ale samy by vlastní význam neměly... dramaturgická struktura je záminkou pro výstavu těchto obrazů.“ Jiná, vizuálně orientovaná společnost vznikla taktéž díky Welfare State. Jednalo se o International Outlaw University, založenou roku 1976.

Během 80.let probíhal vývoj konkrétních umělců i skupin ze Spojených států, zaměřených na multimediální podívané vázané na prostředí s početnými účinkujícími i personálem. V Kalifornii dala Lin Hixson dohromady rozsáhlá prostředí, čítající sady filmů s „motorcades“ (kolona?) a hudebně-komickými zpěvy. Její „*Hey John, Did You Take the Camino Far?*“ z roku 1984 zaujímal místo na nákladním doku industriální budovy v centru Los Angeles, ale hudební a taneční čísla spolu s hnutím lokálních teenagerských gangů a jejich auty se rozlily do veřejných sousedních ulic bez jasné hranice mezi danou performance a životem okolního města. Jackie Apple dílo Lin Hixsonové popsal jako „kulturní autobiografii „bílého“ Američana televizní generace“. V roce 1985 Anne Hamburger založila organizaci En Grande Arts in New York, která produkovala působivý rozsah událostí/akcí vázaných na prostředí napříč celým městem. Nejambicióznějším projektem roku 1990 byl „*Father was a Peculiar Man*“ od Reza Abdoh, který byl v té době nově příchozím režisérem z Íránu do filmové scény Los Angeles. Stal se vizionářským režisérem kulturních eposů a netradičních míst, svým způsobem zpodobňující díla Hixsonové, ovšem s mnohem temnějším a sexuálnějším podtónem. Jeho jmenované dílo bylo sérií vizuálních a zvukových rozjímání nad Dostojevskyho Bratry Karamazovými a Americkou populární kulturou z 50. – 60.let. Tuto sérii provedlo šedesát herců a hudebníků napříč Newyorskou průmyslovou (meat-packing district?) oblastí čítající čtyři bloky ulic a skladišť. Úspěch této akce Abdoha posunul mezi přední experimentální umělce v Americe, bohužel do své smrti způsobené AIDS roku 1995 vytvořil už jen čtyři další díla.

Mnohá z vystoupení tzv. vázaných na konkrétní prostředí se často omezovala na prosté využití nekonvenčních prostor, ať už venkovních či vnitřních, s důrazem kladeným na fyzické charakteristiky onoho místa a čas od času i na sociální či historické asociace. Nicméně roku 1993 Britský umělecký tým Ewana Forstera a Chritophera Heighese se začal věnovat tvorbě představení vázaných na konkrétní prostředí z historického, sociálního a architektonického významu dané budovy či lokace, jako například Londýnská art deco usedlost zapojená roku 1997 do díla *Preliminary Hearing* nebo vrstvení architektury, krajiny a sociální historie v případě Froebel College z Roehamptonu v díle *Curriculum* z roku 1999. Tento kulturně orientovaný krok v žánru vystoupení vázaných na okolí zaměřil jejich aktivity blíže k všeobecnému posunu v mnohých performance dílech ke kulturním zájmům v konci století. Posunu, jemuž je věnována poslední kapitola této knihy.

V 70. letech bylo (performance art)umění vystoupení primárně časově založeným vizuálním uměním, kdy text pracoval pro potřeby obrazu, ovšem počátkem let 80. se základ performance art změnil na hnutí, kdy se umělec stal choreografem. Interdisciplinární spolupráce a „podívaná“ ovlivněná televizí a dalšími populárními modely zábavy, jako například v dílech Lin Hixsonové, udávaly směr vývoje nové dekády.

Mnohé z těchto podívaných, jak jsme mohli vidět, pokračovaly ve své protidivadelní orientaci prvotních performance v hledání mimo-divadelních prostor pro svůj vývoj, ovšem i přes značnou oblibu speciálních vystoupení vázaných na prostředí, zvláště v Evropě, byly technické požadavky takovýchto prací uskutečnitelné pouze v konvenčních prostorách divadel. Toto platilo i pro všechny tři umělce zmiňované v Marrancasově knize jako průkopníky „divadla obrazu“. Richard Foreman, Lee Breuer a Robert Wilson. Foremanovo Ontological-Hysterical Theatre (Ontologicko-hysterické divadlo) bylo z těchto tří nejvíce důsledné ve vývoji na poli malých experimentálních prostor pro vystoupení, nabízejíce přibližně jednu složitou produkci ročně od roku 1968 s dílem *Angelface*. Tyto produkce byly plně komplikovaného vizuálního a zvukového materiálu, který je pro Foremanovi práci charakteristický. Biblické výjevy, změt' neobvyklých objektů, nákresy a fragmenty slov nebo

vět, všemožné druhy rámovacích a rozdělovacích nástrojů – jako krabice, okna, rámy, provazy, nahrávky, dále podivné zvukové efekty atp. Všechno tohle přispívalo k bohatému rozsahu, který neustále vyvolával důraz na (konstruktivnost?) Foremanových děl a na jejich recepci. Breuer a divadelní společnost Mabou Mines pracovali s konvenčnější narací, ovšem prezentované v barvitém podání, vyzdvihujícím postoje, pohyb, vizuální hrátky a začlenění obrazových a zvukových odkazů na široký výběr z populární kultury. Většina Breuerových prací, stejně jako Foremanových, byla prezentována ve střídavém experimentální prostředí, ale jedna sekce jeho pokračujícího eposu *The Warrior Ant* byla roku 1988 provedena v Brooklyn Academy of Music alias centru rozsáhlých představení, kde naplno využil dostupného zázemí pro své početné hudebníky a etnické tanečníky, pouliční průvodce a malé i velké loutky.

(Robert Wilson) Brooklyn Academy byl taktéž obvyklým místem nejznámějšího tvůrce obrazové podívané, Roberta Wilsona, jehož první velké dílo *The Life and Times of Sigmund Freud* mělo premiéru právě zde roku 1969. Wilson začínal v 60. letech jako vystupující umělec, tanečník a designer a byl silně ovlivněn happeningy a prvotními performance (událostmi a představeními) tohoto období. Jeho *Sigmund Freud* byl okamžitě rozpoznán jako nový přístup k experimentálním vystoupením, zvláště pak s ním sympatizoval Richard Foreman, který ve svém díle *Village Voice* napsal:

„Wilson je jedním z mála umělců- mezi pokrokovými malíři, hudebníky, tanečníky a režiséry –, kteří zdá se užívají velmi odlišnou estetiku pro divadlo a to nemanipulativní estetiku, která chápe umění jako sféru, ve které divák může zkoumat sám sebe ve vztahu s „objevy“, které učinil umělec v daném médiu... Těla a osoby vyvstávají jako nedotknutelné objekty, jimiž skutečně jsou, namísto klasického mistrovského nástroje použitého k projekci číhací předurčených významů.“

Wilsonovy vizuální opery ze 70. let, zvláště pak *Deafman Glance* z roku 1970, 168-hodinová *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* představená na Shirat Festival v Íránu v roce 1972, *A Letter for Queen Victoria* ze 74 roku nebo *Einsten on the Beach* ze 76 jej ve světě zavedly jako jednoho z čelních experimentálních divadelních umělců jeho generace, pozice, ve které stále setrvává. Jeho hrátky s prostorem a časem, fúze vizuálního, zvukového a performance umění, utilizace nahodilých a kolážových technik během konstrukce, užití jazyka jako zvuku místo sdělování obsahu, to vše nese prvky počátkových experimentálních děl v divadle, hudbě, vizuálním umění a tanci. Ohledně *Einsten on the Beach* se Wilson vyjádřil takto: „Nemusíte přemýšlet o příběhu, protože tam žádný není. Nemusíte poslouchat slova, protože nic neznamenají. Prostě si jen užívejte scénérii, její architektonické uspořádání v čase a prostoru, hudbu, veškeré pocity, které evokuje. Naslouchejte obrazům.“

Mezi roky 1973 až 1980 Wilson vytvořil minimálně jeden projekt ročně ve spolupráci s Christopherem Knowlesem, teenagerem s poškozením mozku, jehož neobvyklý přístup k vnímání, řeči a performance představením se stal důležitým zdrojem inspirace pro Wilsona a jeho divadlo, zvláště očividně pak ve struktuře a užití jazyka v dílech *A Letter for Queen Victoria* a *The \$ Value of Man* z roku 1975.

Mixed/Kombinovaná média vycházející z divadla a představení podívané/spektáklu vystupovala v tomto období jako nejjasnější část experimentální scény performance vystoupení v mnoha divadlech mimo Spojené státy. Sám Wilson debutoval se svými rozměrnými díly v zahraničí, konkrétně v Německu a jeho práce se stala inspirací pro mnoho mladých umělců z Evropy a Japonska (části Wilsonova monumentálního mezinárodního

projektu *the CIVIL warS* z roku 1984 byli vyvíjeny ve Spojených Státech, Nizozemsku, Německu, Itálii a Japonsku). Typická díla Roberta Wilsona se staly natolik významnými, že ovlivnily vznik Italské experimentální scény jako nového žánru, tzv. *Nuova Spettacolarita*, nová spektakulárnost/podívaná popř. nazývané Media Theathre. Vizuální podívané Jana Fabre z Belgie, např. *The Power of Theatrical Madness* z roku 1986, dále Španělské divadelní uskupení Fura dels Baus, terorizující mezinárodní obecnstvo se svým dílem *Suz/o/Suz* (1990) nebo Francouzo-Kanaďan Robert Lepage v představeních jako např. *Needles and Opium* z roku 1992 rozšířili tento druh performance vystoupení nápaditě a v mezinárodním měřítku. Roku 1994 Lepage v Quebecu založil multidisciplinární společnost Ex Machina, s jejíž pomocí vytvořil ještě téhož roku jednu z nejznámějších multimediálních podívaných dané dekády, *The Seven Streams of the River Ota*. Italská společnost Societas Raffelle Sanzio, vedená Romeem Castellucci, si vybudovala významnou mezinárodní reputaci pomocí experimentálních vizuálních podívaných nesoucích se v duchu pozdních 90.let. *Giulio Cesare* 1997, *Genesi* 1999 a *Il Combattimento* 2000.

Několik vůdčích choreografů z let 70. A 80. Pracovalo s podobným cílem. Sám Wilson pracoval s předními tanečníky a choreografy (např. Lucinda Childs a Andrew deGruat v případě díla *Einstein on the Beach*). Jiní soudobí choreografové si vymysleli rozmanité kombinace tance, divadla a uměleckých představení. Například Američanka Martha Clarke, jejíž umělecké *Garden of Earthly Delights* a *Vienna: Lusthaus* z roku 1986 byly stěžejními tanečními a performance událostmi tohoto období a dále Francouz Maguy Marin, který se častokrát inspiroval Španělskými a surrealistickými zdroji stejně tak tvorbou Samuela Becketta v dílech jako třeba *May B* z roku 1981. Moderní taneční divadlo, tzv. Tanztheater, se stalo významným převážně v Německu, vedeno prací Philippiny Bausch, jejíž užití šoku a sexuálního násilí (např. v díle *Bluebeard* z roku 1984) přispělo k její asociaci s Německým expresionismem. Stejně tak měla s Robertem Wilsonem společné uchopení vizuálního vnímání, zvláště pak v její lásce k rozměrným dílům s hypnotickými sekvencemi a monumentálností v okolním prostředí, jako například scéna se zatopeným jevištěm s potulujícím se hrochem v díle *Arien* z roku 1984.

Nový cirkus

Od 80. let důležitá součást umění vystoupení/erformance artu zahrnovala právě takovou aktivitu, ukotvenou mimo své výchozí tradice ironickým a reflexivním chápáním procesu představení, těsně spjatou s tradicí cirkusů a klaunství. Stěžejní postavou v tomto hnutí byl Američan Hovey Burgess, který svou kariéru začal jako pouliční žonglér v ulicích evropských měst v polovině 60.let. V roce 1966 učil cirkusáctví na New York University a založil Circo dell'Arte, který po dobu dvou let předváděl v místních parcích představení inspirovaná komedií a cirkusem. Když se Circo rozpadl roku 1970, několik předních členů fascinovaných tvorbou San Franciské Mime Troup, kterou viděli v Central Parku, se k této společnosti přidali v Kalifornii, kde byl za přidání cirkusáctví k již prováděným komediálním a mime výstupům zodpovědný Larry Pisoni. Burgess mezitím pokračoval učením žonglování pro Ringling Bros a Barnum a Baileys Clown College. Jeho nejznámějším studentem je Bill Irwin, který se roku 1975 připojil k Larrymu Pisoni a ostatním, kteří opustili Mime Troupe a založili jeden z prvních tzv. nových Amerických cirkusů zvaný *the Pickle Family Circus*. Ten byl populární díky svým náročným žongléřským kouskům a klaunským vystoupením, stojících na práci tří lidí brzy patřících mezi špičku moderních klaunů: Bill Irwin, Geoff Hoyle a Larry Pisoni.

The Pickle Family Circus, který existoval do roku 1993, byl prvním ze skupiny nových cirkusů, které se od 70.let objevovaly v mnoha zemích, aby zrevitalizovaly a posílily tento tradiční druh organizací. V roce 1975 ředitel Paris Cultural Center, Silvia Monfort a příslušník odvěké cirkusácké rodiny Alexis Gruss mladší, spolu založily Cirque Gruss, cirkus, odstraňující mnoho ze současných specializací této formy představení a navracející se k původnímu, 200 let starému, modelu prvního Pařížského cirkusu Philipa Astleyho. Jednalo se o velký úspěch oživující jak zájem o cirkus v Evropě, tak inspirující množství mladých Američanů, včetně žongléra a absolventa San Francisco Mime Troupe Paula Bindera. Ten se vrátil do New Yorku založit roku 1977 druhý nejvýznamnější z nových Amerických cirkusů, tzv. Big Apple Circus. Ovšem v roce 1986 vznikl ještě další důležitý nový cirkus, Circus Flora, který založil performer Alexandre Pavlata a Ivor David Balding, dříve pracující jako producent pro Big Apple Circus počátkem 80.let. Balding současně pracoval jako generální ředitel jednoho z přeživších staromódních cirkusů, krytého Shrine, se kterým byl čím dál více nespokojen. V interview s Ernestem Albrechtem z roku 1992 se ke Shrine cirkusu vyjádřil jako „celé je to o podívané“ zatímco v protikladu přirovnal styl Big Apple Circus jako „o představení“. Z jejich konverzace Albrecht dále vyvodil, že „Balding rozpoznal centrální identifikační motiv nového Amerického cirkusu. Představení je nadřazeno podívané.“

Každopádně jeden z celosvětově nejznámějších nových cirkusů nepochází ze Spojených Států, ale z Kanadského Quebecu a je to Cirque du Soleil. Jeho vývoj není natolik spjatý s obdobnými podniky v Americe, ovšem biografie jeho zakladatele, Guye Laliberté, je velmi podobná. Ve svých 18 letech cestoval po Evropě jako pouliční bavič, obdobně jako Hovey Burgess nebo Paul Binder a posléze se vrátil do Quebecu, aby zde rozvíjel riskantní plány na založení nové formy cirkusu. Spojil se Guyem Caronem, který studoval na Hungarian State Circus School a měl rozsáhlé znalosti o Evropské cirkusové scéně. Společně vytvořili Cirque du Soleil za pomoci značných dotací od správy Quebecu a následně dosáhli enormního úspěchu u návštěvníků i kritiky, když roku 1987 zazářili na Art Festival v Los Angeles. Caron tak přidal žánru novému cirkusu vlastní otisk, vzešlý ze zkušeností z Evropy.

Tímto se spojily celé produkce speciálně navržených partitur, motivů a rozmělněné jednotné příběhy, do kterých všechna představení určitým způsobem přispěla. Nikdy neexistoval lineární příběh, ale spíše série prolínajících se aktů, jejichž inspirace pocházela nejenom z tradičního divadla a cirkusu, ale také z moderního prostředí MTV videa, s jeho sérií snových, abstraktních a surrealistických obrazů, které poskytovaly okouzující a nedefinovatelnou kontinuitu.

Solo work

Překlad: Štěpán Staňa (str. 123-128)

Noví Vaudevilané

Termín „noví Vaudevilané“ začal být používán v polovině 80. tých let 20. století k popisu skupiny performerů, kteří přímo sounaleželi, nebo se alespoň duchovně hlásili k odkazu mimů ze San Franciska. Ne všichni z takzvaných nových Vaudevillianů s tímto označením souhlasili, ani hlavní kronikář skupiny, Ron Jenkins, který studoval s několika členy skupiny na *RINGgling Clown College*. Z čeho vycházejí popsal Jenkins ve své souhrnné studii *Acrobats of the soul*, ve které preferuje termíny moderní klauni, nebo performeři komiky. Mezi tyto moderní klauny zahrnuje Jenkins I břichomluvce Paula Zalooma, zakládajícího člena *Bread and Puppet*, který přetvořil rozbité hračky, kuchyňské nástroje, komiksy s krabic od mléka a

automobilové součástky... v sociálně satirické divadlo veteše; Banjo performeru Stevena Wade klauna současných předních cirkusů jako Big Apple, the Cirque du Soleil a Pickle Family cirkus; Magické klauny Penna a Teller (Penn Jillette byl dalším z absolventů Clown College); Baviče Spaldinga Greaye; Létající bratry Karamazovy, jejichž specialitou bylo žonglování s téměř všemi myslitelnými objekty a dvou solo klaunů Billa Irwina a Avnera the Eccentric. Dáme-li stranou Spaldinga Greaye, jehož přítomnost v této skupině je trochu podivná, je Bill Irvin pravděpodobněji nejznámějším z nich a je zároveň pro mnohé ústřední osobou Nového Vaudevillu či moderní klaunské performance. Irvinova minulost zahrnuje trénink v moderním tanci, klaunskou performance v *Ringling Brothers*, současném cirkusu Pickle Family a v avantgardním divadle s ansámblem *KRAKEN* Herberta Blaua, tato různorodá směs předurčuje jeho více vrstevnaté performance. Irwinovo *The Regard of flight* z roku 1982 míchá tradiční klaunskou rutinu s nepřetržitě se kazícími pokusy o vytvoření nového avantgardního přístupu k divadlu doprovázené kritickým komentářem s publikem.

Koncem 80. let byli performance nejprominentnějších Nových Vaudevillianů zařazeny do mainstreamových divadel. V létě roku 1987 byli prezentováni Anver Ekcentrik, Létající Bratři Karamazovy a další experimentální performeři prezentováni v cirkusu podobné produkci komedie plná omylů v Lincolnové Centru a Bill Irwin vystoupil v celé řadě Broadwayských produkcí, mezi nejúspěšnější patří klaunská show *Fools moon* z roku 1993, kde vystupoval společně s Daviem Shinerem bývalým hlavním klaunem *Cirque Du soleil*.

Ještě více vědomý návrat k tradičnímu Vaudevillu se stejným ironickým přístupem v sebevědomém partnerství s moderním umění a performance, můžeme najít ve skupině žonglerů, kouzelníků a varietních umělců, která se objevila v New Yorku na začátku nového století. *The Bindlestiff Family Circus* nejnovější nový cirkus přinesl Vaudevill na 42. ulici poprvé za půl století, zatímco podobné varieté se objevovala v SoHo nebo Tribece. Todd Robins, ředitel show *Saturday Night*, záměrně propojil cirkusové tradice s moderní performance, které nazýval Novější Vaudeville.

Performance persony a promenády

Hlavním zájmem Britských a Amerických Vaudevillianů, zvláště těch blízko klaunské tradici a používající rozpoznatelné kostýmy, nebylo prezentovat jednotlivé charaktery v divadelním slova smyslu, ale prezentovat fyzickou aktivitu, obratnost, žonglování atd. Další performance pozdních 70. tých let a raných 80. zobrazují tělo v kostýmu, ale bez Vaudeviliánského důrazu na fyzickou dovednost.

Obecně platí, že tyto kostýmní performance se nesnažili o souvislé vyprávění v tradičním slova smyslu, ale o vytvoření silného obrazu, nebo se snažili ztělesnit nějakou historickou či současnou jednotlivost, nebo typ, který chtěl dotyčný umělec komentovat- a to často za účelem nalezení sociální či satirické pointy. Paul Best vytvořil *Octavii*, altetrnaci ženské persony, kterou Best oblékal a líčil tak, aby odhalil genderové stereotypy. Další improvizované veřejné performance odhalovali aspekty umělecké osobnosti a jejích snů. Eleanor Antin vytvořil celou sérii "personae- osobnost" založenou na sérii performancí, z nichž je nejznámější osobnost černé baleríny Eleanor Antinova, a jejího krále Solona Beach, který se čas od času zjevoval oblečen a nalíčen, aby pohovořil se svými osobnostmi.

Antinův Toulavý Král a Bestova *Octavia* mají blízký vztah s typem Evropských performačních aktivit, které Angličané nazývají "promenády" (walkabouts), ve kterých performeři v kostýmech dělají improvizované interakce s veřejností. Někteří se pokoušejí

splynout se svým okolím a způsobují tak zmatení (rozpačité pobavení). Trio *La compagnie Extremement Preretieuse*, sebe představuje jako nekompetentní a servilní číšníky ve svých performance ve francouzských kavárnách. *Theatre Decale* se vydává za detektivy typu Clouso a kontroluje tašky nakupujících, zastavují cyklisty a poté odcházejí s různými předměty. Jednou z nejznámějších skupin a nejpodvratnějších skupin jsou *Natural Theatre*, kteří na Expu přivítali Magret Thatchrevou, jako skupina chův tlačících kočárků, vystoupily jako hulící policisté na festivalu v Glastonbury, a parodovali protestní demonstrace, demonstrací proti cyklistům.

Existují další skupiny, které přitahují pozornost přejímáním zajímavých veřejných rolí. Skupina Německého *Scharlatan Theater*, předstírala, že je filmový štáb, který chystá točit. Herci španělského divadla *Trapu Zaharra Teatro Trapero*, oslovovali kolemjdoucí, jako zdánlivě neškodní a zmatení duševně nemocní lidé se zabandážovanou hlavou. Jiní promenádní performeři jsou ještě více výstřední.

Členové skupiny *Natural Theatre* vystoupily na veřejnosti jako "vejcohlaví" vetřelci z vesmíru a německé trio *The Crazy Idiots* se potloukalo po ulicích převlečení za tučňáky a konfrontovali a někdy i skoro napadali kolemjdoucí. Většina promenádních prací je předváděna jedním až třemi performery, ale *Natural Theatre* obvykle pracovali s více lidmi, stejně jako amstrdamská společnost *Tender*, která se stala důvěrně známou součástí lokální intelektuální krajiny a která byla do jisté míry obyvateli Amstrdamu, nakonec jim byli připisovány veškeré podivné události, které se děly v ulicích.

Autobiografická performance

Americké *promenády* mají tendenci být více zainteresované v průzkumu alternativních Já, více než paralelní evropská větev. Ve skutečnosti se hledání alternativních já, či odkrývání fantasií a psychické autobiografie, stalo hlavním cílem performance v Americe v polovině 70. let. Pro většinu veřejnosti se stalo toto hnutí nejznámějším a nejvíce přístupným. Antinova práce ukazuje dva rozdílné směry jakými se můžeme vydat. Jeden směr prezentuje alternativní já, jednou za performance, nebo několikrát v jedné sekvenci, zkoumajíc přitom podstatu performerovy psyché. Jako příklad slouží dramatické monology Whoopi Goldbergové, které zažily úspěch na Broadwaji během roku 1985, zachycují její marginální postavení hrající černošky a odkazují na tradici monologů Ruth Draperové a Beatrice Herforové. Současní populární umělci monologu Eric Bogosian a Anna Devereaux Smith, také pracují s touto tradicí, ale oba zároveň čerpají z materiálů a postojů moderního performačního umění. Bogosianova práce zahrnuje performační umění a nebývá charakterizován jako herec či spisovatel, ale spíše jako performer pohybující se na hraně *stand up comedy*. Bogosian svoji dvojnásobnou pozici komentuje slovy:

„Lidé od divadla přijdou a říkají, že to není divadlo; performeři říkají, že to není performační umění, Ale já se nezabývám tím jak tomu říkat, to není důležité. Co je důležité je efekt, který to přineslo.“

Bezpochyby je to vytvoření charakteru, které mnoho lidí zajímavější se o performační, odrazuje od použití štítku performance art na perforemry jako Whoopi Goldberg či Eric Bogosian. Mnohem jasnější v tradici performance je druhý typ současné práce s monologem. Ten využívá více individualizovaný narativ, který se vyhýbá alternativnímu já, které má tendenci krystalizovat do nových charakterů s výrazně divadelní atmosférou. Přesto, že privilegování jazyka není charakteristická pro rané performační umění, tento typ prací se zaměřuje na

specifika osobnosti performerera, zobrazuje nyní zároveň jak tělo tak i psyché. Známým příkladem tohoto přístupu je dílo Spalding Graya, který spřádal své sny, vzpomínky a úvahy do fascinujících sérií orální historie, kterou vyprávěl v sedě za stolem s notesem a sklenicí vody. Sólové performační umění a umění monologu byla asociována zvláště v pozdních 80. a raných 90. letech feministy a gay performery jako jsou Holly Huges, Karen Finley a Tim Miller, kterým se budeme věnovat v pozdějších kapitolách.

Laurie Anderson

Autobiografický materiál je také základem díla Laurie Anderson, jejíž dílo Spojené Státy představuje v mnoha ohledech klíčový okamžik v moderní performance. Poprvé přinesl koncept performačního umění široké veřejnosti a byl sledován vysokonákladovým periodikem, jakým byl Time, které tento pokus popsalo jako abiciózní a úspěšný příklad avantgardního hybridu známého jako performační umění. Deník People popsala Andersonovou jako odborníci podivného volného žánru nazývaného performance art a tím ji katapultoval mezi pop kulturu. United States spojili dva doposud rozdělované přístupy zdůraznění těla a mixed media – divadlo obrazů. kariéra Andersonové byla zřetelně ovlivněna halvními odborníky obou přístupů.

V raných 70. letech se začala zajímat o práci Vita Acconciho, který v roce 74. sponzoroval její ranou konceptuální práci O-Range. Poté zkoumala autobiografické téma presentované mixed media a s pomocí přístrojů jako například samohrající housle, připomínající dadaistické nástroje soudobých britských performerů jako jsou The People Show. V roce 1976 se zúčastnila představení Phillipa Glase Roberta Wilsona Einstein on the beach, které ji inspirovalo k vytvoření velké a komplexní multimedilní produkce. To ji přivedlo k vytvoření díla United States, sedmihodinovému performačnímu portrétu země, který kombinuje příběhy, hudbu, projekci, film a perkusní sólo na lebku.

Deníky People Weekly tehdy upozornil na populistické sklony v díle US, které se dají charakterizovat jako (whizbang) třeskutý techno vaudeville. Písně a příběhy vzešly ze snů a zkušenosti Andersonové a stejně jako minimalistická díla Spaldinga Graye (pro něž někdy Andersonová dělala hudbu) tyto osobní úvahy doznívají skrze silný cultural moment. Toho si je Andersonová dobře vědoma poznamenává:

„Nemyslím si, že bych zaujala lidi natolik, kdybych vyjadřovala pouze své vlastní přesvědčení. Snažím se vybírat věci, které by lidé sami řekli. Jen jsem myslel, že před pár dny jsem neřekl, že přesně takhle, ale já měl ten nápad“ (i was just thinking that a couple of days ago i didn't say it exactly like that but i had that idea)

Tento smysl pro společnou zkušenost zvuku a těla, je velice důležitý pro moderní performance, hlavně pro tu která vytvořila marginalizované a utlačené komunity.

Obrat k jazyku

Překlad: Jitka Žáková (str. 128-134)

Přes velkou různorodost v performance v sedmdesátých a osmdesátých letech je možné sledovat dva globální a související trendy. První trend bylo snížení původního rozmachu odporu performance k divadlu a druhým byl původní důraz na tělo a pohyb s celkovým odmítnutím diskurzivního jazyka. Díky těmto dvou cestám se performance vrací od „image-

centered“ k jazyku. Jackie Apple tvrdí, že „slovo“ se stalo dominantním faktorem do roku 1990. Toto dokazuje na příkladu umělců, básníků, rapperů a dalších, u kterých sloužil obraz textu. Tento posun je zřejmí téměř v každém aspektu moderní performance. I když sólo performance stále staví na fyzické stránce performerů, začala se více opírat o „slovo“. Toto platí v pracích vizuálního minimalisty Spalding Gray nebo Laurie Anderson. Platí to i akterů „nových estrád“, kteří jí využívali k intelektuální a politické sebereflexi, jako byl Bill Irvin nebo Paul Zaloom. Henry Louis Gates mladší pojmenoval tuto novou „scénu“ nebo „hnutí“ v performance jazyka jako „rap meets poetry“. Tento nový styl „mluvené“ performance stavějící na rýmech a rytmech hip hopu získal pozornost v devadesátých letech a to kvůli cirkulaci alb s touto tematikou a a též díky tomu, že se tito performeři osobně účastnili básnických soutěží. Tyto soutěže se nazývaly „poetry slams“. Tomuto stylu se začalo říkat „Defpoetry“ především kvůli vzrůstající popularitě nahrávací společnosti Def Jam.

Slovo a obraz

Takzvané „divadlo obrazu“ zejména v USA přijalo slovo jako důležitou součást svých aktivit. Toto platilo u Richarda Formana, Leea Breuera a též u Roberta Wilsona, který se přesunul od velkých multimediálních představení k sólo adaptaci Hamleta. Většina nových prominentních experimentálních skupin, které se objevily v Anglii a v USA v devadesátých letech, demonstrují toto nové míchání slova a obrazu. Názorným příkladem této změny je založení společnosti „Goat Island“ Lin Hixnovou, která se díky této společnosti přesula od spektakulárních a vizuálních prací k více intimním pracím koncentrovaných na kolektivní tvorbu.

Performance ve stylu Goat Island složena z měnících se sekvencí textového materiálu (od literárních zdrojů, přes média a historické nahrávky) nebo populární kultury s netanečními pohybovými sekvencemi se stala tak důvěrně známou v devadesátých letech, čímž se postupně prokázala jako vedoucí sub žánr americké a anglické performance. Použití nalezeného materiálu, textového, fyzického a často ne primárně divadelního nebo dramatického, je to skupinový nálezy a jeho kolektivní vývoj v průběhu zkušebního procesu může být nalezeno ve více experimentálních pracích na konci 20. století. Nejpravděpodobněji specifická inspirace pro cvičení a strukturu performance u skupin jako Goat Island, však je Wooster Group, nejprominentnější americká společnost konce dvacátého století. Peggy Phelan napsala předmluvu ke knize o vedoucí britské performance skupině Forced Entertainment od spisovatele a režiséra Tima Mitchelse, v této předmluvě autorka mluví o vlivu, ale poukazuje na, že zatímco Wooster Group „měla za účel dekonstrukci“ dramatických klasiků, nově vytvořené společnosti jako Forced Entertainment (FE) „se zajímaly o vytváření nových textů a pohybových performancí, které skrývají rozdíl mezi fakty a fikcí, pravdou a snem. Entcheles popisuje kreativní proces u FE v termínech, které lze použít u mnoha z evropských a amerických vedoucích mladých performance uskupení, která byla vytvořena na konci dvacátého století. Každý člen přináší do procesu kus syrového materiálu- „odpadový materiál nebo fragmenty textu, nápad nebo dva pro akci, kostým, představu o místě, náčrt hudby“ vše neukončené zřetelně nekompletní“- ze kterého se výsledný vzor textu a pohybu výrazně vyvíjí.

Politika a performance

Jeden z trendů, který povzbudil větší užití jazyka, jak v sólo, tak ve skupinové performance od osmdesátých let dále, zvláště pak v USA, byly politické a sociální otázky a ty se staly hlavními liniemi v aktivitách performance obzvláště v pracích zahrnujících jednotlivce nebo

skupiny, které neměli valné slovo nebo nezastávali aktivní roli v tehdejšímu systému. Důležitost politického a sociálního obsahu, těsně spojen s důležitostí jazyka v novějším performance art, nejen že změnila tvář současné performance, ale také změnila pohled na její historický vývoj. Historici performance rozpoznali, že od poloviny do konce šedesátých let mnoho z politických demonstrací zahrnovalo performativní elementy, ale nebyly spojovány s performance art v průběhu svého vzniku, kvůli svému původnímu důrazu na non diskurzivní aktivitu. Richard Schechner upoutal pozornost ke kvalitám performance art u politických akcí, skupin či jednotlivců, jako byly Provos, Abbie Hoffman a později Jerry Rubin. Ve stejné době formálnější skupiny jako America's Bread and Puppet Theatre, San Francisco Mime Troop a Teatro Campesino nebo anglický Cartoon Archetypical Slogan Theatre, také použily mnohé ze strategií moderní performance v politických a sociálních tématech, zdůrazňující vizuální ukázkou, znovuobjevující folk a populární elementy performance z estrád, představení klaunů a loutkoher a presentování jejich prací „outdoors“ nebo v nekonvenčních mimo divadelních prostorech. Françoise Kourilská v své knize o Bread and Puppet tvrdí, že americké experimentální divadlo této doby může být obecně rozděleno do dvou typů. Prvním typem, který hledal inspiraci v „orientálních rituálech a primitivních obřadech“ jako Living Theatre, Open Theatre a Performing Group a druhým typem orientovaným politicky jako Mime Troop, Bread and Puppet nebo Campesino, kteří brali inspiraci v „dřívějších formách Westernových podívaných, commedia, marionetách a v průvodech.“

Další inspirací pro politické performance art v sedmdesátých a osmdesátých letech byla Situationist International, složená z intelektuálů a umělců ovlivněných psaním Guye Deborda z Francie – zvláště pak jeho Society of Spectacle. Středem myšlenky Situationist bylo představení veřejných politicky nabitých „estetických akcí“, tak jako v případě multimediálních průzkumů veřejného prostoru a vnímání veřejnosti u Dana Grahama nebo v případě live action/video politické satiry Douga Halla. Teď když performance vstoupila do kulturního slovníku, takové akce jako Greenpeace plugging (ucpávání) nebo věšení ekologických banerů na sochu svobody či Mount Rushmore byla přezkoumávána v magazínu High Performance. Rozhodně je pravdou, že ekologické akce Greenpeace ať už vědomě či ne, se propojovaly s probíhajícími experimenty performance, které byly jasněji zakořeněné ve světě umění. Některé ekologické „performance“ navrhuje návrat k instalacím a jiným aspektům orientovaným na objekty v dřívějším performance, ale jako celek performance jak osobně tak i politicky zůstala především spojena s akty lidských těl.

Live art, liveliness(živost) a média

Live art

Rada pro umění Velké Británie ustanovila novou divizi „live art“ v roce 1994 a Helen Spackman, londýnská performance umělkyně a teoretička tvrdí, že vznik této nové oficiální terminologie zaznamenává významný přechod ve vnímání moderního umění performance od „veřejně vnímaného sebe požitkářství a častých technických nedostatků dřívějšího performance art“ k „vizuálně/performativní hybriditě“ novějších „instalací, akcí vázaných na místo a body artu.“ Obecněji vidí tento přechod od vysoce modernistického, základního a zjednodušujícího k více komplexnímu, úlomkovitému a nejednoznačnému a technicky inovovaným operacím.

Je vidět posun a obecná změna v performance art od sedmdesátých přes devadesátá léta, k úlomkovitým nejednoznačným a technicky orientovaným pracím, které Spackman charakterizuje jako postmodernu. Avšak užití pojmu „live art“ k popisu těchto pozdějších

prací vznáší otázku samu o sobě, protože samotná hodnota živosti (liveness) se stala jednou z oblastí postmoderní destabilizace. Spackmanovo tvrzení o esencialistickém upřednostňování těla jako zdroje autenticity a kulturního odporu byla silně rozporována pozdějšími teoretiky jako Johannesem Birringerem, který ji označil za selhání. Další a docela jinou výzvu live art dal Philip Auslander v jeho knize *Liveness*, ve které tvrdí, že v současné medializované kultuře liveness ztrácí nebo ztratila jakékoli prvenství, které mohla mít v kulturním povědomí, a že takzvané liveperformances se stále častěji stávají second-handovým obnovením sami sebe.

Live art a média

Auslander *Liveness* byla kontroverzní. Jen málo nesouhlasilo s důležitostí medializace na současné vědomí, ale i toto se v tak různých oblastech jako je sexuální politika, nekonvenční stravování a kontroverze klonování, až obsesivně zajímal o tělo. Ve speciálním programu „Bodyism“ pro britský Channel 4 v roce 1994 Erica Jongová tvrdí, že zaujetí tělem prostoupilo umění, myšlenku a kulturu pozdně kapitalistické západní společnosti. Spackmanovo rozlišení mezi dřívější esencialistické performance art, které upřednostňovali tělo a více komplexním a technicky inovativním uměním performance 90-tých let je zjednodušující, protože takové skupiny jako např. Fluxus, Judson Church Choreographers, Situationists, a i takoví vedoucí umělci bodyartu jako Burden a Acconci byli silnou součástí komplexní a technicky inovativní práce. Nicméně vzrůstající důmyslnost dostupné technologie, zvláště pak digitální, znamenala, že důležitost a rozmanitost takových prací v posledních letech dvacátého století vzrůstala. Multimediální techniky se staly středem malých experimentálních skupin jak u Wooster Group nebo Builders Project tak u hlavní avantgardních produkcí např. Roberta Wilsona a Roberta Lepageho, i k mainstreamovému divadlu a stadionových produkcí jako broadwayský muzikál *Tomy* a pozdějším využitím video projekcí na rockových koncertech, které se staly hlavním Auslanderovým příkladem současné medializace liveartu.

A ještě bližší vztah mezi tělem a technologií byl ve stejné době objevován u cyber – orientovaných umělců jako France Orlan nebo Australia Stelarc, kteří pouze nepořídili svá těla technologii, ale aktivně spojovali vytvářející performativní dialog mezi tělesností a kybernetikou. Orlan a Stelarc spolu s dalšími bodyart umělci obsaženi v programu festivalu *Totally Wired: Science, Technology and the Human Form*.

Performance a nová technologie

I když jsou tyto experimenty v míchání těla a současné technologie důležitou částí performance art konce dvacátého století, jsou jenom částí ve změně konceptu a praxe v performance v průběhu devadesátých let, které byly natolik zásadní, aby byly některými teoretiky, jako Kuhnian, charakterizovány jako „změna paradigmatu“. Toto je například postoj Johannise Birringera v jeho knize *Média a performance*. Od šedesátých let Birringer pozoruje posun v happeninzích, body artu, Fluxusu, konceptuálním umění a pop artu, celé paradigma vysokého umění se posunulo a rozostřené hranice mezi uměním, technologií a populárními médii rozšířilo spektrum performance art až do bodu, kdy akce, události, koncerty, instalace mohou obsahovat jakoukoli kombinaci médií či (ne)formálních prezentací.

Ještě důležitější než rozšíření konceptu v performance art, tvrdí Birringer, že je „nové změna paradigmatu“, která se objevila na konci dvacátého století, jmenovitě posun z nalogového spektra do digitální éry záznamu, přenosu a globální komunikace. Historie performance ve

dvacátém století byla poznamenána příchodem nových technologií representace, digitální revoluce v devadesátých letech nasvědčuje budoucnosti nových možností virtuální performance.

ČÁST III. PERFORMANCE A SOUČASNÁ TEORIE

KAPITOLA 6: PERFORMANCE A POSTMODERNA

Teoretici moderny a postmoderny

Překlad: Lenka Hermanová a Petr Kubesa (str. 134-142)

.....

Performance a tanec

Překlad: Jitka Žáková (str. 142–148)

Záporný tlak modernismu a postmodernismu v performance byl členitý nejvíce čistě v teorii tance, kde dva termíny staly skoro universální „měnou“ i když jejich přesný význam byl žhavě debatován. Byla zde také jaká si evoluce v asociacích tohoto termínu postmodernismu, která může být viděna v díle Sally Banes, teoretičkou která byla nejvíce spojena s užitím tohoto termínu v tanci. Banes zaměřila rozvoj postmoderního tance v šedesátých letech nejen v kostele v New Yorku ale i jiných kostelech na půdách a v jiných prostorách. Mezi avantgardními tanečníky, kteří připravili cestu pro postmoderní tanečníky, Banes citovala Merce Cunningham, Jamese Waringa, a Annu Halpring. Cage/Cunningham multimediální událost na Black Mountain College v roce 1952 a následující rozvoj happeningů a různých experimentů s mícháním uměleckých forem, využití reálného světa a náhodný materiál, nekonvenční prostory a různé časy, to vše přispělo k tanečním experimentům.

Přes tyto inovace Banes navrhovala po celou dobu 50 let, i v pracích Cunninghama, tradiční estetika moderního tance pořád vládne, estetika týkající se tance v termínech zvláštní expresivní funkce, provádí jistý vzor komponovaný zvláštními styly a materiály. Zlom z této tradiční expresivní tradice, která byla zahájena postmoderním tancem, lokalizovala Banes v divadle Judson Dance, vyvstalé z hodin choreografie Roberta Dunn. Dunn vzal speciální výzvu a to v přístupu vlivných učitelů jako byli Luis Horst a Doris Humphrey, kteří ukazovali tanec jako expresivní pocity skrz naturální jazyk těla a rytmus životní ozvěny v základech choreografické formy. Dunn se díval na různé zdroje moderní akce jako tanec, hudbu, kresbu, sochy, happeningy a literaturu. Eklekticismus vedl přirozeně k širokému rozsahu experimentů, ačkoli někteří argumentovali, že Judson Dance není zas až tak změna od moderního tance jako změna tradiční myšlenky celkového složení tance.

Reakce na Banes

Ostatní teoretici a komentátoři na současnou taneční scénu namítali, Banes argumentovala že tato postmoderní práce měla neblíže paralely s moderní prací v ostatním umění. „Často to bylo přesně v oblasti postmoderního tance, že vznikla problematika modernismu“ v ostatních

uměních“. Tedy v mnoha respektch je postmoderní tanec, že funkce „moderního“ umění. V opozici k tomuto, Nick Kayne v jeho studiích o postmoderní performance, argumentuje, že postmoderní tanec je daleko více různorodý a komplexní fenomén na to aby byl charakterizován tímto způsobem a že v jakémkoliv případě performativní umění jako je tanec, jedno jestli moderní nebo postmoderní, nemůže nikdy dosáhnout moderní formy. „Redukce“ tance do „moderní legitimace“ pohybu je vysoce problematický manévr, který by vyloučil z moderního projektu nejen to, co Fried nazývá „divadlo“, také tanec ale v podstatě jakoukoliv performance.

Susan Manning argumentuje, že i moderní i postmoderní přístup k tanci je zkreslený, protože sjednocujeme jejich estetický koncern. Jestliže, jak Banes zastává, je postmodernismus založený na potvrzení „medium’s“ materiálu, formální části, abstrakce formy, a eliminace referencí na ostatní subjekty, pak to koresponduje blízce nejen s moderními projekty v ostatních uměních, ale také s, jak Manning argumentuje, projekty moderního tance samotného, jak bylo popsáno tanečními historiky, jako byli Lincoln Kirstein a Johna Martina v 30tých letech.

Nesporně mnoho teoretiků a performerů v světě tance souhlasí, minimálně v obecné rovině, s konceptem postmoderního tance. Postmoderní tanec, navrhovaný Kirbym, přestane přemýšlet v pohybu v termínech hudby, nejsou zapojeny s „takovými věcmi jako jsou význam, charakterizace, nálada nebo atmosféra“ a používá osvětlení a kostýmy jenom ve formálním a funkčním směru. Šest zástupců této nové orientace popsal jejich současnou práci pro tento speciální problém: Joan Jonas, Laurie Dean, Trisha Bron, Lucina Childs, Simone Forti, Steven Paxton a David Gordon. Síla esenciálního paradigmatu je jasná, když se jeden domnívá jak kupodivu nevhodný je navrhnout, že „čistý pohyb je vše“ v tomto nebo v dalších Irwinových produkcích, které jsou plné ironického obsahu. Více k bezprostřednímu bodu jakkoli je otázka co dělá toto „dobrou postmoderní“ práci, když pojem jako je „čistý pohyb“ je samozřejmě modernistický? Čistě tyto předpoklady jsou v linii s argumentací Banes v *Terpsichore in Sneakers*, že postmodernismus v tanci by měl být nazýván modernismus kdekoli stejně jako kdekoli jinde. Když byla tato kritika napsána, na počátku osmdesátých let, zdá se, že vyvinuli obecný souhlas, že postmoderní tanec, ačkoli odkazoval na odlišný orgán experimentování, bylo špatné označení od doby kdy tato práce byla opravdu více modernistická, v základu stejný bod, který Metha udělal v stejném čase o stejně pojmenovaném „postmoderní“ performance umění. Více soudobé, jakkoli, odpovídající zvyšující komplexitě experimentu tance a možná také takovým kritikám Manninga a Kaye, Banes předložila více komplexní model postmoderního tance. Banes navrhuje, že modernistický „analytický postmoderní tanec“, na který se zaměřila v její knize z roku 1987 na jinou periodu experimentu. Podle jejího názoru byl experimentální tanec v raných šedesátých letech veden v duchu „demokraticém pluralismu“ v rozmezí minimalismu k směsí multimédií. Minimalismus se stal dominantní v další generaci. Na konci osmdesátých let a devadesátých let druhá generace postmoderních choreografů stejně jako mezinárodních a média ovlivnila ještě jednou podporovala stylistickou rozmanitost a práci která byla blíže spřízněna s postmodernismem, který byl definován na poli ostatních umění.

Strategie postmodernismu

Charles Jencks a Linda Hutcheon

Není překvapením, že když Banes začala hledat nové modely, tak se její pozornost obrátila k architektuře, ve které tento pojem zpopularizoval Charles Jencks v roce 1975. Středem

Jencksovy formulace byl koncept „dvojitého kódování“. Podle Jencksova, moderní architektura se odvolává na dvojí obecnost stávající se z expertů a veřejnosti, spojením elementů modernismu a klasicismu v hravém sebevědomém dekorativním mixu. Pravděpodobně nejrozvinutějším teoretickým prohlášením tohoto přístupu k postmoderně je „Poetics of Postmodernism“ z roku 1988 od Lindy Hutcheon věnovaný primárně literatuře, což naznačuje, že analogická práce může být nalezena v malbě, sochařství, filmu, videu, tanci, televizi a hudbě. Hutcheonová sledovala podobný fenomén jako je Jencksovo „dvojité kódování“ v paradoxní fikci, která ironicky a sebevědomě užívá a zneužívá, instaluje a rozkládá samotný koncept této výzvy. Umberto Eco navrhoval podobné dvojí kódování v postmoderní literatuře, která míchala moderní experimenty s ironickým sebevědomým využitím tradičních forem, díky tomu oslovil obojí obecnost. John Barth také zdůraznil potenciální odvolání postmodernismu obojí i „více pro veřejnost a vysokou kulturu“ a zvýraznění performativní kvality postmoderní práce, práce, která je více a více sama o sobě, a procesy méně a méně o objektivní realitě a životě na světě“. Tento přístup k postmodernismu se zaměřuje na tendenci modernistický projekt ve všech uměních se stal spíše uměním pro umělce samé a pro kritiky, vysoko abstraktní a technický, a pokud o obnovení umění pro širší publikum bez obětování estetické bohatosti a komplexity.

Druhá generace postmoderních choreografií produkovala práce, které by mohly být považovány za „canon postmodernismu“ definováno Jencksem. Ve zkratce, Banes navrhuje, že postmoderní tanec „započal jako postmodernistické hnutí“ prošel modernistickou mezihrou, a pustil se do druhého postmodernistického projektu. Tedy alespoň pro tuto novou generaci koncept postmodernismu v tanci a v architektuře se sbíhá.

Dvojité kódování a parodie

Obecná popularita postmodernismu jako kritický termín garantovala její časté objevování v literatuře na poli divadla a umění performance, ale ani jedno z těchto odvětví nevyprodukovalo tak specifické teoretiky jako byl Jencksov v architektuře a Banes v tanci, kteří byli ohnisko, jakkoli sporné. Tedy postmodernismus nebyl nikdy postaven jako definovaný zvláštní přístup v divadle. Jisté práce možná můžeme charakterizovat jako postmodernismus, ale termín je velmi často používán k odvolání na a popsání určitých tendencí a prací které byly charakterizovány a analyzovány v ostatních uměleckých odvětvích. Tedy koncept dvojitého kódování s postmoderní výrazem, jistě ovlivnily některé kritické posouzení obou performance umění a nedávného experimentálního divadla. Representanti nové estrády jako byl Bil Irwin často používaly termín postmodernismus jako analogii Jencksova modelu a ne pro „pure movement“. Podobnost v Hutcheon charakteristice postmoderní praxi se stala virtuální ochranou známkou pro Wooster Group.

Parodie, pastiš a ironické citace jsou jistě zahrnuty v pracích mnoha umělců, kteří byli charakterizováni jako postmoderní, ale operace dvojitého kódování jistě poskytují jenom částečnou perspektivu. Je jasně čitelné, že i skupiny jako je Wooster Group, které byly více zapojeny do kulturní citace, nemohou být primárně charakterizovány jako experiment s dvojitým kódováním, a více seriózně, též mnoho performerů, kteří byli pojmenováni také jako postmoderní, nelze zařadit do skupiny využívající dvojí kódování.

Hal Foster a „neo-konzervativní“ postmodernismus

Neadekvátnost pokusů o přímé spojení s Jencksovým přístupem je zvláště vyzýváno teoretikem umění Halem Fosterem v jeho eseji „(Post) Modern Polemics“ z roku 1984, která

říká, že současná americká kulturní politika je složena ze dvou poloh postmodernismu. První z nich považoval za souběžnou s neo-konzervativní politikou a druhou ve spojení s post-strukturální teorií. Ačkoli Foster nezmínil přímo Jencksovo jméno, je jasné, že jeho přístup k postmodernismu charakterizuje Foster jako neo-konzervativní program vytvořený ke kompenzaci roztržení modernismu a obnovení kontinuity s historickými formami. Tedy přinejmenším rétorický, neo-konzervativní postmodernismus hledá pohyb mimo abstraktní sterilitu modernismu balancovanou proti této abstrakci návratem k reprezentaci, k obrazům a významům z dřívějších období. Post-strukturální postmodernismus, na druhou stranu, je založen na kritice reprezentace. Udělajíc tento rozdíl však Foster pokračuje v jeho problematizování, což naznačuje, že neo-konzervativní zdánlivý návrat k historii a stylu je v podstatě jen oslavou pastiš, která eroduje jak styl, tak historii v hysterické historické reprezentaci, ve které je historie rozčleněna a subjekt rozptýlený v jeho vlastních reprezentacích. Ve zkratce, tyto dvě pozice ve kterých začal Foster kolabují epistemologicky v jednu, ve kterých je subjekt odstředěný, reprezentace je odepřena, a význam historie a referent zamítnut.

V této formulaci se Foster zdá být čistě ovlivněn kulturní kritikou Fredrica Jamesona, kterou souhlasně citoval v definici „moderního paradigmatu“ jako shrnující „zhodnocení mýtu a symbolu, církevních statků, organických forem a konkrétního univerzália, identity subjektu a kontinuity lingvistického výrazu“ a opozice k postmodernímu paradigmatu, která zvýrazní „nesouvislost alegorie, mezeru mezi signifikantem a signifikovaným, lapse ve smyslu, syncope ve zkušenosti subjektu. Údajný hravý pluralismus postmoderního umění Jameson odvozuje jako často více než zálibu pro pastiš a „plochý“ multiplikace stylu, v kontrastu „hlubokého“ výrazu v modernismu. Postmoderní výraz, tradiční unifikovaná práce v umění vyjadřuje sjednocené osobnost dává průchod „schizofrennímu“ umění reflektující rozbitou a fragmentovanou kulturu.

Postmodernismus, poststrukturalismus a teatrálnost

Překlad: Kristýna Supíková (str. 148-155)

Postmodernismus a poststrukturalismus

Pomocí Jencksova konceptu dvojitého kódování a souvisejících teoretických výrazů jsme vysledovali něco o původu něčeho, co Foster charakterizuje jako 'neokonzervativní' postmodernismus. Pojdme se nyní přesunout k jeho druhému proudu, který se v poslední době stal v textech o divadle a performance tím více důležitým. Jedná se o postmoderní výraz sám o sobě související s poststrukturalismem. Fenomenologický přístup k performance, jenž klade důraz na přítomnost (navzdory Friedovým varováním), se stal s příchodem poststrukturalistické teorie mnohem více problematickým, jelikož ta zpochybnila jak smysl pocitu naplnění, tak i osvobození od vnějších hodnot, a domněnky prohlašované fenomenologickým přístupem. Zpochybnění vznesené poststrukturalismem ve vztahu k estetice přítomnosti napadlo také modernistický a základní nárok performance na její odlišnost od ostatních umění obecně a divadla zvláště – nárok postavený na přítomnosti performujícího těla. Přestože tento modernistický pohled na performance slábnul, byl postupně nahrazen postmodernistickým pohledem na performance, tím, který neopustil používání výrazů přítomnosti a absence, nebo divadla a performance, ale který s těmito termíny a jejich vztahy zacházel radikálně odlišným způsobem.

Henry Sayre se domníval, že se performance, pod vlivem poststrukturalismu přesunula od „neoddělitelné estetiky prezence“, která usiluje o překročení historie a uniknutí časovosti, k „estetice absence“, která v rámci umění akceptuje srážku napředvídané události a každodennosti. Podle Sayra čerpá moderní pojem absence předně z textů jedné z hlavních postav poststrukturalismu, Jacquese Derrida, který je v důležitém slova smyslu „pro literární oblast to, čímž je performance a konceptuální umění pro muzeum: odhaluje slabiny Systému, poukazuje na jeho strategické elipsy a podkopává jeho autoritu – pokud použijeme jeho slova, *dekonstruuje* ho.“ Jednoduše nahradit estetiku prezence estetikou absence, by nicméně pouze změnilo tradiční strukturu, ne ji zavrhl, a Derrida ustavičně varuje před pokusem pouhého přepsání binárního systému skrz prohození jeho termínů. Cílem Derridova projektu je spíše navrhnout stálé pole souhry mezi těmito dvěma pojmy, mezi přítomností prosycenou absencí, místo, které by bylo v trvalém procesu, prostředníkem, který je tak jako tak mezi absencí a přítomností. Takovéto umění „odmítá formu, kterou představuje nepohyblivost, a místo toho si volí diskontinuitu a pokles.“

Mnoho Derridových textů odkazuje na obavy, které zmínil Sayre, ale dvě eseje z roku 1968 mají ústřední význam ve vztahu k obavám týkajícím se divadla, performance a absence. Jak „Divadlo krutosti a uzavření zpodobnění“ („The Theater of Cruelty and the Closure of Representation“), tak i „La Parole Soufflée“ prozkoumávají otázky vznesené projektem 'Divadlo Krutosti' Antonina Artauda. Derrida odmítá možnost Artaudova vizionářského divadla v rámci diskuze, která může být rozšířena na odmítnutí nejen Friedových pokusů očistit umění od „teatrálního“, ale spíše také od fenomenologického privilegování přítomnosti v happeninzích a raného performačního umění a teorie. Všechny tyto tradice jsou protkány tématy jazyka, ale diskurzivního, a vskutku tradiční symbolický systém obecně jako struktury opakování čerpající svou sílu a autoritu nakonec z nějaké původní podstaty nebo události, ale zbaveny moci dané podstaty. Různé strategie požadovaly po moderním umění, performance nebo Divadlu krutosti, aby přivodily události nezamožené touto odvozeností, sekundární vlastností. Nicméně Derrida zastává názor, že útek od repetitivnosti (a tudíž od divadla) je nemožný, to vědomí samotné je už vždy v opakování zahrnuto. Toto odstranění centra, neměnného centra původního významu, přivádí všechny diskuze, události a všechny performance do nepřetržité hry označení, kde se znaky odlišují jeden od druhého, ale konečný, autentický význam jakéhokoli znaku je vždy podřízený (kombinující odlišení a podřizování, Derrida vytváří jeden ze svých nejznámějších neologismů, hovoří o hře „différance“).

Po Derridovi si teoretikové a performeři obeznámeni s jeho poststrukturalistickou myšlenkou (nebo s ní související) již nemohli snadno osvojit cíl ryzí přítomnosti, jenž je pro modernismus tak atraktivní. Ve velmi Derridovském duchu odmítá specificky Herbert Blau v „Univerzáliích performance“ („Universals of Performance“) (1983) pokus modernistů vytvořit zážitek nemediální přítomnosti skrz odstranění „divadla“ z „performance“. Ve skutečnosti totiž, prohlašuje Blau, divadlo, které zahrnuje jak meditaci, tak opakování, „pronásleduje všechny performance“, a vnucuje poznání, že v přírodě existuje něco *jako* divadlo, tak i performance, které „v sobě neunesou žádný první čas, původ, ale pouze opakování a reprodukci.“

Josette Féral: performance a teatralnost

Poststrukturalistické odmítnutí "čisté" přítomnosti modernismu (a raného performance art) však neinspiroval postmoderní odmítnutí v toto ať přítomnosti nebo performance, ale spíše reinterpretaci obou těchto konceptů. Dvě klíčové eseje v rámci této reinterpretace se

dohromady objevily ve zvláštním vydání *Modern Drama* v roce 1982 věnovanému teorii dramatu a performance. Jednalo se o "Performance a teatralnost: Demystifikovaný předmět" („Performance and Theatricality: The Subject Demystified“) od Josette Féral a "Oko nenašlo žádné místo, na kterém by si odpočinulo..." od Chantal Pontbriand. Pontbriand věnuje velkou část svého eseje pojetí přítomnosti, ale rozlišuje mezi "klasickou přítomností" a "postmoderní přítomností." Obě využívají performance, ale ta předchozí je hluboce zapojený v meditaci a opakování. Jejím úkolem je v aktuálním čase přivést k životu dříve stanovené pravdy, obnovit a znovu aktualizovat přítomnost takového materiálu. Pontbriand nestaví "moderní přítomnost" do zvláštní kategorie, protože její předpoklady se vyrovnají těm z "klasického přítomnosti" – performance se používá v přítomnosti k realizování skrytých a universálních pravd, které ve skutečnosti leží mimo čas a prostor. Navzdory značnějšímu fenomenologickému využití "moderního" přístupu ale sdílí s "klasickou" tento předpoklad primární, autentické pravdy jinde, a proto je nutně zapojena do reprezentování, spíše než do přítomného. Zatímco minimalistické dílo se stále snažil ztělesňovat, aby kodifikovalo nějaký význam, postmoderní performance nabízí "rodící se rozpad", a "kontinuální změnu, nahrazování, nebo přesunování." Nick Kaye použila velmi podobné termíny, navrhuje, že postmoderní "může být nejlépe pochopen jako něco, co se *děje*," a že toto dění zahrnuje "osvobození se od specifických forem a postav. Důvodem, proč je performance zvláště vhodná pro postmoderní zážitek je, že s postmodernismem sdílí odmítnutí být umístěny, váhání mezi přítomností a nepřítomností, mezi nahrazením a znovuzavedením." Právě v tom váhání je umístěno to odmítnutí a zde můžeme opět vidět použitou Derridovu "play of *différance*."

Féral využila Friedovo odmítnutí divadla jako výchozího bodu v její diskuzi o rozdílech mezi divadlem a performance, ale posunula tuto diskusi do zcela jiného směru, pryč od kontextu modernistické a minimalistické teorie umění a mnohem více směrem k práci francouzských postmodernistů a poststrukturalistů, čerpající koncepty a linie sporu nejen od Derrida, ale také od poststrukturalistických psychoanalytických teoretiků jakými jsou Jacques Lacan a Julia Kristeva. A tudíž se mnohem méně zajímá o takové věci jako přítomnost a trvání (přínejméně tak, jak k nim přistupuje Fried) než s pojmy reprezentace, the Lacanian imaginary, a budování objektu. Nezačíná s minimalistickým cílem snížit všechna umění k jejich "esencím" (cíl v jakémkoli případě neslučitelný s postmoderním relativismem a rozpouštěním hranic), ale s poststrukturalistickou strategií problematických strukturalistických předpokladů a hledáním spojů a rozdílů v místech, kde jsou sjednány struktury. Divadelnost vidí jako oddanou zastoupení, narativitě, uzavření a budování předmětů ve fyzickém a psychickém prostoru, jako oblast kodifikovaných struktur a toho, co Kristeva nazývá symbolickým.

Féral je přímo proti performance ve vztahu k činnosti tohoto druhu; obrací vniveč, nebo dekonstruuje kompetence, kódy, a struktury teatralního. Ačkoli performance začíná s materiály divadla – kódy, těla vnímána jako subjekty, akce a objekty zapojené do významu a do reprezentace – rozebere tyto významy a reprezentační vztahy, aby umožnila volný pohyb zkušenosti a touze. Narativita je odepřena, s výjimkou ironického citování s určitým vyřazením, tak aby bylo možno odhalit vnitřní fungování vyprávění nebo jeho rozdíly. Je tam "nic k pochopení, projekt, introjekce, s výjimkou toků, sítí a systému. Všechno se objevuje a mizí jako galaxie 'přechodných objektů' představujících pouze selhání reprezentace." Performance "se snaží neříkat (jako divadlo), ale spíše provokovat synestetické (neviditelné) vztahy mezi subjekty."

Performance jako zkušenost

V některých textech, pozornost věnovaná uměleckému dílu kritiky jako je Fried přesouvá pozornost k umění zážitku, posun nepřímo vyjádřený v samém konceptu performance, ale, jako ke konceptu přítomnosti, k němu poststrukturalističtí a postmoderní teoretikové přistupují úplně jiným způsobem. Velmi vlivná *The Postmodern Condition (Postmoderní podmínka)* (1984) od Jeana Françoise Lyotarda se údajně týkala současné vědy a problému poznání, ale, jak Fredric Jameson poznamenal ve své Předmluvě k Anglické edici, Lyotardovy spekulace měly také hluboké důsledky "v oblastech estetiky a ekonomiky." V estetice, Lyotardovo zaměření na event a na "performativnost" jako pracovní princip poznání, oboje hluboce ovlivněno postmoderní myšlenkou o performance. Postmoderní podmínka, tvrdí Lyotard, vzniká ze současné eroze víry v tyto formy, které nazývá "metanarace", které dříve poskytlo legitimitu pro širokou škálu kulturních norem, postupů a přesvědčení. "Moderní" období charakterizuje jako oddané poznání, jenž legitimuje sebe samu "s odkazem na metadiskurz ... vytváření explicitního odvolání se k nějakému velkému vyprávění, jako jsou dialektiky Ducha, Hermeneutiky smyslu, emancipace racionálního nebo pracovního předmětu, nebo vytváření Bohatství. "Zjednodušení do extrému," Lyotard definuje postmodernismus" jako nedůvěru vůči metanaracím." Ztráta podpory metavyprávění, jenž připoutaly vědecký objev k absolutní svobodě a vědění, rozdělila moderní vědu na mnoho specializací, z nichž se každá řídí svými vlastními postupy nebo jazykovou hrou, neschopná harmonizace s ostatními pomocí jakékoliv žádosti směrem k celkové pravdě nebo autoritě. Jazykové hry, které podporují to, co nazýváme znalosti jsou složeny, říká Lyotard, ze dvou aspektů, *diskursu* a *figur* (velmi analogické k *paroli* a *langue* klasických lingvistů). *Diskurs* je obecný proces a struktura, jejíž prostřednictvím vyprávění dává smysl, zatímco *figura* je specifická událost daného vyprávění. Moderní vyzdvihuje *diskurz* jako kontrolní a omezující alternativnost *figury*, podrobující ji té stejné předpokládané všeobecnosti. Postmoderní trvají na síle *figury*, aby dokázali její vlastní rušivý prostor, ne více či méně "univerzální" než ostatní. Lyotard říká: "ani jediný případ vyprávění nemůže prokázat tvrzení, že dominuje vyprávěním tak, že by stálo mimo ně." Toto zaměření, jako to Bachtinovo performativní "projev" nebo de Certeausovy „taktiky," přesouvá pozornost od obecných intelektuálních nebo kulturních struktur k jednotlivým událostem, a od stanovení obecné pravdy nebo obecné operační strategie k zájmu o "performativnost," činnost, která umožňuje uskutečnění improvizacího experimentování na základě vnímaných potřeb a pociťovaných tužeb unikátní situace. Test skutečnosti v tomto novém zaměření není to, co může být prokázáno, že je obecně "pravdivé", ale prostě to, co může být prokázáno. Prostřednictvím Lyotardovy "performativnosti" a privilegování událostí se stává vázán na "postmodernismus" a, stejně jako postmodernismus, začíná být aplikován na širokou škálu současných kulturních fenoménů. Vynikající přehled těchto vztahů je poskytnut Davidem Georgem v jeho knize "O dvojjazyčnosti: Směrem k post-moderní teorii performance" z roku 1989. George tvrdí, že postmoderní důraz na pojmy jako hrát, hra, rozpor, průběh a performance naznačuje, že:

„můžeme vstupovat do doby, ve které jsou pouze média (semiosis, předpoklady, paradigmatata, modely) a žádná ontologie, pouze zkušenosti (a žádné Já s výjimkou jednoho, čímž je herecká kariéra poskládaná z částí, které sami hrajeme a přepisujeme), svět, v němž je rozdílnost původní (žádný My-celek), a čas je nekonečný.“

V takové době, George uzavírá, "je performance ideálním médiem a modelem.

Role publika

Mezi účinky tohoto nového zaměření patří posun směrem od zaměření rané performance na performující tělo k obecnější situaci performance, samozřejmě včetně publika, publika, které se Fried pokusil vyloučit právě proto, protože do umění přivedlo zážitek z vnímání alternativnosti, času a situace. Když teoretici mluví o performativní kvalitě umění jako o jeho největším postmoderním aspektu, často se zabývají právě alternativností, kterou daná práce musí projít, když je zapojena do procesu recepce. Joel Weinsheimer, komentující práci na téma recepce teoretika Hanse Georga Gadamera, zdůrazňuje vdůležitost a důsledky performance v rámci rozložení myšlenky o základním hraní textu:

Performance není něco vedlejšího, náhodného, nebo nadbytečného, co by šlo úplně oddělit od hry. Hra samotná existuje jako první a pouze tehdy, když je hrána. Performance přináší hru do bytí, a hraní hry je hra sama o sobě... Nachází se v reprezentaci a ve všech aspektech alternativnosti a specifčnosti příležitostí jejího provedení. Pro Gadamera bylo nicméně divadlo obzvláště jasným, ale v žádném případě ne jedinečným příkladem tohoto fenoménu. Všechny druhy umění (nejen tzv. performing arts), "performují" tímto způsobem, existující pouze ve chvílích jejich recepce v různých kontextech, a tak se mění, zatímco se pohybují v čase a prostoru. Pouze popřením dynamiky recepce a performativnosti všech umění mohou Fried a minimalisté usilovat o vytvoření neměnných "esenciálních" prací. Dokonce i nejranější pokusy s performance art se pohybovaly tímto směrem, a koncem prvního desetiletí své existence byla změna orientace všeobecně přijata a uznána. Analýza a teorie recepce následně hrála důležitou roli v době, kdy se pozornost přesunula od uměleckého díla k umění události. Tato změna se jasně odráží v reakcích skupiny performance umělců dotázaných na začátku roku 1980 *Artforem*, který se jich zeptal: "Jaký posun přivodí v zaměření, estetice, nebo v něčem jiném nestálost a specifčnost projektu a umění performance?" Vito Acconci si všimnul, že zvolením si galerie "jako místa, kde se 'umění' skutečně objevilo" přesunul pozornost od "dělání umění" k "zažívání umění." Toto zahrnovalo, jak si většina umělců všimla, nový postoj k publiku a jeho aktivní kolaboraci. Jak Eve Sonneman poznamenala, publiku bylo dáno "mnoho možností" a bylo povzbuzeno k tomu, aby si "vybudovalo svůj vlastní syntax estetického potěšení nebo duševní práce." Budování této syntax, však nutně zůstává provizorní, částečné jako probíhající proces, událost, jak prohlašovali Féral a Pontbriand, trvající tok energií a jednání. Postmodernismus, poznamenává Barbara Freedman ve své psychoanalytické studii Shakespearovské komedie, využívá metaforu divadla ze stejného důvodu jako ji používala moderní psychoanalýza (a ze stejného důvodu, ze kterého ji Fried odmítl): protože popírá "možnost objektivního pozorovatele, statického objektu, nebo stabilního procesu sledování." Jak postmodernismus, tak psychoanalýza "využívají divadelní zařízení k rozvrácení divákova stabilního postavení, a tím k vytvoření nepřetržité hry dílčích hledisek -- žádné z nich stabilní, bezpečné, nebo úplné."

Jon Erickson poukázal na to, jak citlivost k roli publika problematizuje mnoho tradičních předpokladů o tom, jak politické divadlo funguje. Příliš často teoretici tohoto divadla "předpokládají, že publikum je prostě projekce sebe sama, a tak, protože touží po tom, aby určitá divadelní strategie fungovala (obvykle pro ilustraci již předpokládané teorie), to skutečně funguje pro každého." Ve skutečnosti, tvrdí Erickson, diváci, kteří se nepodílejí na programu konkrétního teoretika nebo umělce, práci předpokládané subverze či odporu nemusí vůbec prožít tímto způsobem. "Ve skutečnosti, čím více sofistikované se tyto strategie stanou ve smyslu využívání ironie, například, tím je pravděpodobněji, že dojde k předpokládání a posílení opačného pochopení významu, nikoli že bude oslaben. K tomuto bodu se vrátíme v naší diskusi o feministické performance a divadlu.

Postmoderní performance a politika

Zdá se, že důraz na jedinečnou událost, sílu pozorovatele a test performativnosti na úkor obecné pravdy posunul postmodernistickou performance od smysluplného zapojení se s jakýmikoli politickými, sociálními nebo kulturními zájmy. Bez metavyprávění, bez ověřených znalostí a tedy bez žádné zjevné základny pro událost nebo dokonce pro smysluplné sociální pozorování, poskytuje postmodernismus performance jen hra energií a relativního pozicování. Toto je určitě výtka, kterou někteří politicky orientovaní teoretici vznesli. Od konce pozdních 80. let 20.století, nicméně, řada teoretiků konkrétně řešila otázku umístění vážné kritické funkce alespoň do některých aspektů postmoderní performance.

Performance jako politický akt z roku 1990 od Randyho Martina tvrdí, že performující tělo je ze své podstaty zapojeno do odporu k tomu, co nazývá "symbolickým," pokus autority o prosazení v umění nebo v politice jednotné a monolitické struktury jako protipólu ke kvalitě "přetékajícího" pohybu, herectví a toužebného těla. Na obou jak osobní, tak společenské úrovni omezují symbolické pokusy význam činnosti a tělo směřuje toky touhy, ale takováto omezení jsou nevyhnutelně v rozporu se symbolickým vzdorováním karnevalového potenciálu performujícího těla. Napětí, emocionalita, průtok touhy a kinetický oběh performance může, říká Martin, "podněcovat napětí v sociálním těle", které narušuje hladkou strukturu úřadu a jednotlivé výkony tvořené "zásahy, trhlinami v podmínkách reprodukce dominance." V rámci performance se subjekt a objekt přeorganizují tak, aby nahradili "osamělý orgán" symbolického "polyfonního oběhu lidských citů."

Philip Auslander, v sérii esejů ze své knihy z roku 1994 *Přítomnost a odpor*, propojil spisy řady postmoderních teoretiků s analýzou takových současných umělců jako je např. Laurie Anderson, skupinou Wooster a současné stand-up komedie, aby našel potenciál pro politickou práci. Poznámává, že si u Jamesona a Fostera všimnul návrhu, že by mohlo být možné v rámci postmodernismu rozvíjet odolné a kritické operace; samozřejmě Foster formuje svůj více liberální postmodernismus z "odporu." Nicméně, pokračuje Auslander, odpor postmoderního umění není spojen s žádnou konkrétní politickou praxí (typ odporu zastoupený víceméně politickým typem performance 60.let 20.stol.), ale *spíše se jedná o odpor pro reprezentaci obecně, více abstraktní a složité strategie*. V této souvislosti cituje Lyotarda:

Pro uchopení významu uměleckého díla na základě jeho následného politického účinku je důležité ho nebrat vážně, považovat ho za nástroj, užitečný pro něco jiného, považovat ho za *zpodobnění* něčeho, co přijde; toto je důležité proto, abychom zachovali pořádek zpodobnění, v rámci teologické či teleologické perspektivy. Je to důležité pro umístění uměleckého díla, i v případě, že pracujeme s ne- nebo proti-zpodobňujícími pracemi, v rámci (sociálního, politického) prostoru zpodobnění. Toto ponechává politiku jako zpodobnění nekritizovanou.

Poslední věta ukazuje cestu směrem k politicky angažované postmoderní performance. Místo poskytování odolného politického "poselství", nebo zpodobnění, stejně jako to dělaly politické performance 60.let minulého století, postmoderní performance poskytuje odolnost právě ne tím, že nabízí "poselství," pozitivní nebo negativní, které hladce pasují do oblíbených zpodobnění politických myšlenek, ale tím, že vyzývá procesy reprezentace tak jak jsou, přestože musí i provádět tento projekt prostřednictvím zpodobnění. Nezbytný je, říká Auslander, "nepolapitelný a křehký diskurs, který je vždy nucen chodit na visutém laně mezi spoluvinou a kritikou."

Podobně, Alan Read navrhl, že divadlo není v konečném důsledku oddáno zpodobnění, "odrazu 'existujícího' tvrzení, jako by to bylo fakt", ale že je spíše oddáno prezentaci "exemplárních a radikálních" alternativ a možností. Postmodernismus obrátil pozornost k této

eticky zainteresované, performativní straně divadla z důvodu společného zájmu o "narušení norem, rozpuštění jistot." Read srovnává operace performance s těmi etickými, vždy se spojenými nejen s normativním chováním, ale i s negací a vzdorem vůči normám. De Certeauv popis etiky, navrhuje, se rovněž vztahuje na možné světy divadla a performance: "Etika je vyjádřena prostřednictvím účinných operací a definuje propast mezi tím, co je a co by mělo být. Tato propast určuje prostor, kde máme něco udělat. "

Po postmodernismu

Překlad: Petra Lustigová (str. 155-162)

Během následujících dvou kapitol se budeme zabývat řadou performancí a performančních praktik v době postmodernismu. Nejdříve těmi, které se týkají individuální identity a dále těmi, které představují obecnější kulturní postupy. Většina z nich může být klasifikována jako politické, vyzývající rozličná pohlaví, etnické či další kulturní domněnky a praktiky společnosti. Dohromady tvoří značný průkazný materiál pro tvrzení, že přinejmenším v oblasti umění performance, postmoderní uvědomění není vinné v obžalobě, která je proti němu často vznášena: že je to především politický konzervativní teoretický systém, který se nezajímá a neúčastní se ve specifických sociálních problémech. Tak, jak dvacáté století špelo ke svému závěru, mnoho prominentních kulturních teoretiků si naříkalo, že zatímco postmodernismus si vskutku připravoval cestu pro nové, více politicky osvícené a efektivnější kulturní praktiky, ve skutečnosti si neuvědomoval svůj potenciál.

Barbara Adamsová a Stuart Allen shrnuli prakticky tato znepokojení v úvodu ke své sbírce z roku 1995 *Theorizing Culture* (Teoretizující kultura), jež začínala otázkou: „Jsme v současnosti svědky soumraku postmoderní kulturní teorie?“, na kterou editoři (a jejich spolupracovníci) odpovídali „obezřetným nadějným ANO“. (poznámka 54)

Důvodem, proč je toto „ano“ plné naděje, je fakt, že tito sociální teoretikové cítí, že „radikální potenciál“ postmodernistického ataku na „imperialismus sjednocujících konceptuálních plánů reprezentovaných „mistrovským“ vyprávěním“, a následně zdůrazňování „tekuté nejasnosti a nejistoty provizorních „lokálních“ příběhů a záznamů“, vedlo z velké části pouze v oslavu pluralismu a textové hry. Nicméně „bohatá rozmanitost kulturních forem, praktik a identit“ byla oslavována (poznámka 55)

na úkor kritické analýzy jejich dopadů v denní obnově škodlivé logiky či klasifikace, sexismu, rasismu, homofobie, věkové diskriminace a nacionalismu, velice svědčících o „postmoderní“ společnosti.

S tímto znepokojením editoři a jejich spolupracovníci v tomto svazku usilovali o to, jak se přesunout mimo tuto opoziční logiku (argumentu), která stále tíží diskurs modernismu/postmodernismu (a fundamentalismu/relativismu), a jak usilovat o politicky uvědomělé a odpovědné kulturní teoretizování „po postmodernismu“. To s sebou nese komplexnější a podrobnější pohled na záležitosti jako jsou (například) mocenské vztahy, jejichž regulace subjektů, institucí a komunit - téměř neustále nahlíženy negativně v postmoderní myšlence, jsou viděny jak represivní, tak produktivní. Nese to s sebou také nahrazení pohledu „odnikud“ (no-where), tak typickým pro postmoderní kulturní teoretizování, za pohled „odsud“ (now-here), který je „nevyhnutelně lokální, dílčí a útržkovitý, a přesto kontextuální, provázaný a globalizující“. (poznámka 56) Jak Adamsová

argumentuje ve svém příspěvku k této sbírce, nová globalizovaná kultura požaduje rozsáhlejší a otevřenější teoretickou strategii než je binární opozice postmodernismu: (poznámka 57)

Namísto implicitního binárního kódu vlastního předponě „post“, potřebujeme kombinace kódů, jejich syntézu a přístup ani jedno, ani druhé. Potřebujeme si osvojit budoucnost - náhodnou, nejednoznačnou, nejasnou, multiplikovanou - a používat časově otevřené koncepty, které nás znovu neusazují do koncepčního způsobu výběru - buď, a nebo. (poznámka 57)

Posun v kulturním teoretizování „po postmodernismu“, jež tvoří ústřední bod významné sbírky Adamsové a Allena, uvidíme rovněž reflektovaný v mnoha kulturních performancích té doby. Těm bude věnovaná kapitola 8.

KAPITOLA 7: PERFORMANCE A IDENTITA

Předcházející kapitoly usilovaly o to, aby názorně ukázaly, jak se vyvíjely moderní koncepty performance a umění performance - nejprve ve vztahu k modernistickým a minimalistickým hnutím v umění a dále ve vztahu k postmodernismu. Když se podíváme zpět na vývoj performance od začátku minulého století, jeden z nejvýraznějších rysů aktivit moderní performance a teorie performance byl stále se zvyšující zájem o sociální a politické funkce performance, což bylo v rozporu s tendencí modernismu i postmodernismu - nezdůrazňovat nebo dokonce odmítat takto specifické sociální či politické aktivity. Předcházející kapitola, o moderním umění performance, poskytla stručný přehled tohoto nedávného vývoje, jehož začátek byl výrazný zejména v druhé polovině 80. let 20. století. Aspekt sociálně angažované performance, který byl ústřední pro teorii a praxi performance v pozdních 80. letech a raných 90. letech, se stal charakteristický pro umění performance všeobecně. Byla to performance spojená především s budováním či prozkoumáváním vlastní identity, a právě takováto díla budou předmětem této kapitoly.

Rané feministické performance

Nejpropracovaněji rozvinutá oblast performance identity, v teorii i praxi, byla performance žen, ačkoliv během následujících let během dvacátého století hodně otázek probádaných ženami performerkami a teoretiky performance v 70. a 80. let, byly dále rozvíjeny ve vztahu k performance týkajících se gayů a členů různých etnických minorit.

Tento rapidní vývoj feministického myšlení a aktivit v 70. a 80. letech přinesl obrovskou rozmanitost odlišných přístupů jak k feministickým performancím, tak feministickým teoriím (a nakonec, v pozdních 80. letech také vzájemné působení teorie a performance). Již v polovině 80. let se vyvinuly odlišné druhy feminismu, ale většina teoretiků, ačkoliv používali trochu odlišné termíny a charakteristiky, směřovali ke kategorizaci na tři základní skupiny. Jill Dolan, jedna z prvních teoretiček feministické performance, zpracovala ve svém díle *The Feminist Spectator as Critic* (1988) kategorie z díla Alison Jaggar *Feminist Politics and Human Nature* (1983) - a to feminismus liberální, kulturní (nebo radikální) a materialistický. (poznámka 1) Toto dělení může být zhruba přirovnáno k rozdělení ve studii britských feministických performance od Michelene Wandor *Carry On, Understudies* (1986) - buržoazní feminismus, radikální feminismus a socialistický feminismus. (poznámka 2)

Liberální a kulturní (radikální) feminismus

Liberální feminismus byl úzce spjat s různými typy politické akční performance 60. let - performance, které měly sklony upozornit na nespravedlnost a pohlavní nerovnost v různých oblastech tehdejší společnosti, domáhaly se podpory rovnoprávného uvažování, práv, a ochrany (zákon na ochranu lidských práv a svobod) bez ohledu na pohlaví. Kulturní či radikální feministky, zabývající se v tzv. „univerzálností“ liberálního feminismu velmi ochotně akceptovaly muži vytvořené standardy pro tuto „univerzálnost“, místo toho, aby usilovaly o definování a podporu myšlenky ženské kultury, oddělené a odlišné od kultury mužů. Linda Walsh Jenkins, která v roce 1984 psala do (nedávno založeného) žurnálu *Women and Performance*, vyzývala k „původně ženské“ performanci (performance autentického ženství) „plnou ženských symbolů“ a založené na biogramatice odvozené ze „zkušeností, kterých si je tělo vědomo na základě pohlaví.“ (poznámka 3) Stejně tak Rosemary K. Curb vyzývala k „teatrálnímu jazyku schopného dorozumívat se ženskými

vjemy, kterých byly zbaveny svými otci, a tudíž se jeví jako neexistující pro dominantní kulturu.“ (poznámka 4)

Materialistický feminismus

Ačkoliv materialistický feminismus sdílí společné názory s liberálním i kulturním feminismem, pokouší se vyvarovat tendenci liberálního feminismu „absorbovat ženy do mužského univerza“ stejně tak jako tendenci kulturního feminismu „svrhnout rovnováhu sil ve prospěch ženské nadvlády“. (poznámka 5) Namísto liberálního univerzalizmu a kulturního esencialismu, materialistický feminismus nahlíží na pohlaví jako na něco kulturně vykonstruovaného uvnitř souboru mocenských vztahů. Slovy Sue-Ellen Case, jedné v předních teoretiček feministických performance, materialistický postoj „zdůrazňuje roli klasifikace a historie ve vytváření útlaku žen“ spíše než že by předpokládal, „že zkušenosti žen jsou vyvolané genderovým útlakem ze strany mužů nebo že osvobození může být způsobené na základě ženské jedinečné genderové síly.“ (poznámka 6)

Každá z těchto rozličných typů feministických teorií může být úzce spojována s konkrétní feministickou performance, poskytující impuls pro inovativní performance - což se týkalo především USA 80. letech. Ačkoliv na konci tohoto desetiletí, hodně předních teoretiků performance cítilo, že bylo dosaženo jakési kritické patové situace, což Case charakterizuje jako „kritický výpadek (crucial stall)“ plynoucí z problému vypořádání s působivým vztahem mezi materialistickými a esencialistickými polohami, zejména v rámci přetrvávajícího a pravděpodobně vzrůstajícího konzervatismu a posilování tradičních pozic ve společnosti jako celku.

Ačkoliv materialisté nedůvěřovali vylučujícím předpokladům esencialistů, záviděli jim je jako to, co poskytuje základní průpravy pro efektivní politický odpor vůči silám dominantní kultury. Hlavní politický a teoretický plán feministické teorie a performance v posledních letech bylo hledání strategií, jak se pohnout kupředu z tohoto koutu (crucial stall) - plán, jemuž byla dána větší naléhavost díky rozvoji konkurenčních moderních gay a etnických performancí. Ti, se ve snaze dát hlas a zastoupení dalším utlačovaným skupinám, setkali s podobnými praktickými i teoretickými obtížemi.

Performance žen 60. let 20. století

Jak jsme viděli, ženské umělkyně se od začátku 60. let 20. století zapojovaly do moderní performance. Na východním pobřeží USA to byly Yvonne Rainer, Simone Forti, Carolee Schneemann, dále to byly performerky spojené s Judson Dance (Deborah Hay, Elaine Summers, Trisha Brown a Lucinda Childs) a další, spojené s Fluxem (Alison Knowles, Yoko Ono and Charlotte Moorman). Na západním pobřeží byli hlavními průkopníky performance Anna Halprin v oblasti tance a Pauline Oliveros v hudbě, a ty byly brzy následovány také Barbarou Smith, Bonnie Sherk a dalšími. Nicméně velmi málo z těchto performancí přímo vyvolávalo sociální nebo genderové otázky. Některé umělkyně, mimo jiné Yvonne Rainer, Carolee Schneemann a Yoko Ono, vytvářely díla, která se zřetelně posouvala tímto směrem, nicméně přes značný odpor. V interview z roku 1972 Yvonne Rainer vzpomíná, že byla kritizována svými vrstevníky v Judson na počátku 60. let za zabývání se myšlenkou „ženské projekce“. (poznámka 7)

Imitovala jsem ženy v metru. Měla jsem záchvaty křiku. Byla jsem sexy. Na pódiu jsem vždy byla někým jiným ... Vzala jsem věci z všedního života a přenesla je do dramatické formy.

V minimalisticky orientované atmosféře Judson Dance, byl tento zájem v ženu jako osobnost považován za příliš osobní, příliš blízký divadlu, aby si získal více podpory.

Počáteční zájem v genderové otázce vzbuzoval stejně tak velký odpor ve světě umění performance. Ženské umělkyně, jak naznačuje Lucy Lippard, našly jen nepatrné zalíbení v hlavní linii body artu pozdních 60. let. - „když se třel Bruce Naumann „mezi stehny“, Vito Acconci masturboval, Dennis Oppenheim se opaloval a Barry Le Va narážel do zdi,“ (poznámka 8) Yoko Ono možná došla nejbližší k těmto dílům ve svých performancích jako je Wall Piece for Orchestra (1962), ve kterém klečela na pódiu a tloukla hlavou o zem, či následující Cut Piece (1964), ve kterém pasivně seděla, zatímco publikum rozstříhávalo její oblečení a ona se dívala na jakési vlastní zneuctění a násilí, a to ve velmi odlišném a výrazně feminističtější způsobu na rozdíl od mužských body artistů. Ve skutečnosti tato díla z počátku 60. let mohou být považována za připravování cesty pro její kinematografické studium diskriminace, které můžeme sledovat v jejím díle Rape (z roku 1969).

Carolee Schneemann popisuje sebe a Yoko Ono jako (umělkyně) pracující v zásadě samotné navzdory převážně mužské představě performance na počátku 60. letech:

V roce 1963, použití vlastního těla jako extenze mých malířských konstrukcí, vyzývalo a ohrožovalo psychické teritoriální silové hranice, kterými ženy byly přijaty do Art Stud Club, a to jen pokud se chovaly dostatečně jako muži, dělaly práci čistě v rámci tradic a stezek vymezenými muži (Jediný umělec, o kterém vím, že se věnoval body artu před tímto obdobím, byla Yoko Ono.)

Průkopníci performance žen

V počátcích 70. let, vzestup hnutí žen poskytoval mnohem příznivější podnebí pro performance tvořené ženami a zabývající se jejich osobními a veřejnými zkušenostmi jako ženy. Feministické umělecké programy ve školách v jižní Kalifornii byly vedoucími představiteli těchto děl a během 70. let značná část performancí v Kalifornii se týkala právě feministických otázek. „Naprosto věřím tomu, že feministické hnutí v jižní Kalifornii ovlivnilo zbytek uměleckého světa jižní Kalifornie,“ řekla Eleanor Antin v interview v roce 1978. „Skutečně si myslím, že ženy prakticky vynalezly performance v jižní Kalifornii.“ (poznámka 10)

Samozřejmě tady byla blízká vazba mezi touto prací a rozvojem moderního umění performance všeobecně. Jacki Apple argumentovala, že „na rozdíl od New Yorku, s jeho uměleckou komunitou soustředěnou v centru Manhattanu, byla síť univerzit a uměleckých škol táhnoucích se jižní Kalifornií onou plodnou oblastí pro aktivity umění performance 70. let.“ (poznámka 11)

Průkopnicí těchto aktivit byla Judy Chicago, která zahájila program na univerzitě Fresno State v roce 1970. Poté se s několika svými studentkami, včetně Faith Wilding a Suzanne Lacy, přemístily do CalArts, aby zde v roce 1971 vytvořili obdobný program. Zde Chicago, Wilding a Lacy přispěly především jako odborníci a teoretici performance žen. Performance byla považována za ústřední bod pro oba tyto programy. Jak vysvětluje Chicago: „Performance

může být podněcována zuřivostí takovým způsobem, kterým malířství a sochařství nemůže. Ženy ve Fresno vytvářely performance s téměř zanedbatelnou zručností, ale byly to mocné performance, protože vycházely z autentických pocitů.“ (poznámka 12)

Performance přitahovaly ženy také proto, že jim umožňovaly jakousi osobní kontrolu. Na rozdíl od tradičních herců, ony tvořily vlastní projekty - byly autory, producenty, režiséry, designéry, herci a často také tesaři či kostyméry. (poznámka 13)

V raných feministických performancích byly osobní a psychologické výpovědi často úzce spjaty se specifickou a opakovanou tělesnou akcí, jako například v dobře známém *Waiting* (1971) od Faith Wilding, ve kterém se monotónně kolébá sem a tam recitující litanii zkušenosti ženy čekající od narození až po smrt. Ve „*Womanhouse*“, což byl rozpadající dům transformovaný programem Cal Arts Feminist Art Program v roce 1972 v centru pro ženské environmenty a performance, v něm Sandra Orgel a Chris Rush opakovaně až posedle prováděly tak konvenční ženské aktivity jako je žehlení či drhnutí špíny - aktivity, které podle performerky Marthy Rosler, byly koncipovány tak, aby demonstrovaly „posedlost vnučovanou ženám“ a projevovaly „značně negativní vnitřní reakci, kterou v nich vyvolávaly“. (poznámka 14)

Další performance tolik neusilovaly o zobrazení břemen vnučovaných a nenaplňujících aktivit uvalených na ženy, ale věnovaly novou pozornost jejich aktivitám jako ženám, naplňujících i nenaplňujících. *Home Endurance* (1973) Lindy Montano „orámoval“ sekce jejího každodenního života. Během týdne setrvala doma, zvala přátele na návštěvu, pečlivě dokumentovala všechny myšlenky, snědené jídlo, návštěvy i telefonní hovory. (poznámka 15) Většina takových performance, přímo či nepřímo, usilovala o emocionální identifikaci se zkušeností žen divaček. Během *Ordinary Life* (1977) Barbara Smith se otočila, aby se vyptávala publika, „aby viděla, jestli jejich zkušenost ji může poučit a prolomit izolaci její zkušenosti,“ používala performance k odhalení běžných dilemat. (poznámka 16)

Mytické bádání

V studii umění ženské performance z roku 1970 *The Amazing Decade* Moira Roth rozeznává, navzdory určitému překrývání, tři hlavní orientace - performance vztahující se k ženské osobní zkušenosti, ženské kolektivní minulosti, a prozkoumávání strategií specifického feministického aktivismu. První dvě se jasně vztahují blíže zájmům této kapitoly, na popud ženského hnutí performance začaly být uplatňovány k lepšímu porozumění situaci žen ve společnosti a v historii. Kulturní feminismus měl největší dopad na performance v 70. letech, kdy performerši čerpali z rostoucího výzkumu středověkého čarodějnictví, prehistorických a nezápadních bohyně, figur plodnosti a starověkých matriarchálních kultur. Donna Henes se zapojila od 70. let do performancí týkajících se amerických indiánských mýtů. Zejména jihozápadní pavoučnice (*Southwest Spiderwoman*) Henes viděla jako ztělesnění velké evropské bohyně v očích amerických Indiánů. Mary Beth Edelson čerpala přímo z uctívání evropské bohyně, nabízela „obraz svého těla jako zástupce této bohyně“ a odcestovala do neolitických jeskyň bohyně v Jugoslávii v roce 1977, aby tam předvedla svůj soukromý rituál. (poznámka 17)

Další performance hledaly souvislosti mytického materiálu a osobní zkušenosti jako v *Education of the Girlchild* (1972) od Meredith Monk, ke které Saly Banes poznamenala: „tento podivný kmen žen může být bohyněmi, hrdinkami, obyčejnými lidmi nebo různými aspekty v jediné osobě.“ (poznámka 18) Vlivná díla byla vytvořena také v pozdních 70. letech

performery, kteří uvedli autobiografický materiál v ritualizované formě, která naznačovala všeobecné a univerzální, téměř mytické záležitosti. Dvě takové, pravděpodobně nejvíce známé performance byly Mitchell's Death z roku 1978 od Lindy Montano, ve které byla performance použita jako exorcismus jejího osobního žalu nad ztrátou exmanžela a kamaráda Mitchella Payne, a druhým bylo významné dílo vytvořené další rok Barbarou T. Smith The Vigil (1978), zabývající se jejími pocity a postřehy po smrti její matky. (poznámka 19)

Autobiografická performance

Překlad: Žáková (str. 162-168)

Ritualizovaný a s mýtem související performance byla méně obvyklá od sedmdesátých let, zatímco vztahující se k autobiografii a dalším osobním zkušenostem zůstala nejvíce obvyklá, pro mnoho, ale nejtypičtěji orientované ve feministické performanci. Moira Roth dala této performance název „osobní zmatek a vytrvalost pocitů“ což je citované z památného okamžiku v moderní performance art. V *Interior Scroll* (1975) nahá Carolee Schneemann extrahovala text z její vagíny, který četla nahlas. Ten líčí, jak muž „strukturalistický filmař“ vysvětluje, proč navzdory k jeho náklonnosti k Schneemann se nemůže dívat na její film, citující jejich „osobní zmatek...vytrvalost pocitů“ citlivý na dotek ruky...neomezování se v psaní deníku... {a}primitivní techniky“. Starost o sebe sama, vlastní obrázek, a sociálně samostatný jasně získal malé sympatie od strukturalistů a modernistů, jejichž hlasy dominovaly experimentální performance, stejně jako experimentálnímu filmu, na začátku sedmdesátých let, ale oni měli zájem o vznikající ženská hnutí stejného období, a toto hnutí našlo v performanci důležité pole pro jejich uměleckou interpretaci. Jak Eleanor Antin popsala tento jev, feministická performance „byla více sociální, politická a psychologická věc, která se zabývala tím jaké je to být ženou ve společnosti, partikulární ženou, umělkyní... za co jsou doopravdy politicky považovány.

Jako jeden z prvních manifestů feministické performancea stále jako důležitý přístup, využíval specifický autobiografický materiál, a jak Antin tvrdí, skoro pořád s vědomím politické a sociální dimenze tohoto materiálu. V *The Story of My Life* (1973), Linda Montano šla do kopce na běžícím páse tři hodiny a u toho recitovala její autobiografii v rozšířeném systému. Yvonne Rainer spojovala dohromady autobiografický a fiktivní materiál v její *This is the Story of a Woman Who...* (1973), který se později stal hlavním feministickým filmem.

Autobiografická performance a formalistická teorie

Je důležité zdůraznit popularitu a všudypřítomnost autobiografie a „jiného osobního zmatku“ využívanou performance již od začátku moderní performance art, od doby kdy nejen strukturalistický filmař, kamarád od Schneemann, ale také strukturalističtí a modernističtí teoretici a historici performance, kteří se pokusili napsat práci mimo historický záznam. Vzhledem k blízkému vztahu mezi dřívější performance a mezi vysokým uměním modernistů je možno pochopit pokračující asociace mezi dvěma veřejnými názory, ale dokonce sofistikovaní teoretici performance art mají občas monolitický pohled na tyto aktivity založené na formálních a modernistických principech. Například Josette Féral, když se podíváme zpět na vývoj moderní performance v článku z roku 1992, argumentoval, že ačkoliv termín performance „trvá a je institucionální“ performance jako byla praktikována v sedmdesátých letech byla docela jiná, byla okupována myšlenkou „jedné a té stejné funkce: soutěž estetického řádu té doby a průzkum umělcovo spojení s uměním“. Týkající se

formalistů, jak Féral tvrdí, charakterizuje performance do poloviny osmdesátých let, „opravdová“ performance art mizí. Byla nahrazena jinou myšlenkou, ne jen jako aktivitou ve které jsou zapojeny pouze zkušenosti s uměním, ale jako styl, který se může obrátit k jakému koli znepokojení, tento obrat je označován jako „zpráva a označení“. Féral argumentuje, že tyto více sémiotické záměry jsou nepřátelské k originálu, esteticky orientované cíle performance.

Jistě je pravda, že se v osmdesátých letech více a více performance prací zapojilo se sociálními a politickými zájmy (tímto se budu zabývat v poslední kapitole) a je také pravda, nesouvisející s tímto vývojem, se jazyk stal důležitější na performance scéně. Nic méně „zpráva a označení“ byly důležité části performance art od jejího úplného začátku, ale nejvíce nápadné jsou ve feministické performance art, ve které oboje, i autobiografické i sociální performance byly cokoliv, ale jen formalistické v jejich orientaci.

Persóna performance

Patrně ještě méně kompatibilní s přístupem formalistických teoretiků jako Féral, kteří se snažili separovat „performance“ od „divadla“ kvůli absenci pantomimy a rolí zakladatelů, to je jiná sorta sebe-průzkumné performance, také postavená v sedmdesátých letech. Toto se občas pojmenovává jako „persona“ nebo též charakter performance, nikdy nečelil zkušenosti autobiografie nebo „reálnému světu“, ale s průzkumem přes alternativní performance, představitost, i mýtus sám o sobě. Fotografie Marthy Wilson *Posturing: Drag* zkoumají tvoření obrazů jako tvoření identity, a když začala pracovat s Jackie Apple na vytváření složené vlastní fantazie, Claudia, sebe následně „hrála“ také od ostatních. Apple, trénovaná jako fashion designér, se koncentrovala na měnění rolí s ostatními a více četnými rolemi, které byly definované vnímáním ostatních. Ještě více detailní a promyšlená persona „Roberta Breitmore“ hraná mezi 1975 a 1978 LynnHershman. Roberta s jejím vlastním řídičským průkazem, terapeutkou a fiktivní minulostí, žila skrz mnoho problémů a osobních konfliktů jako žena sedmdesátých let předtím než byla slavnostně pohřbena do hrobu v Itálii.

Jedna z nejlepších person umělkyní je EleanorAntin , která sama sebe nazývala „post-konceptuální umělkyní“ znepokojená s povahou lidské reality, obzvláště s transformační povahou jí samé. Její práce na ní samé na počátku sedmdesátých let, ačkoliv se vztahovala k současnému „mužskému“ body artu, byla také zřetelně feministická v orientaci jejího zájmu. V roce 1972 uspořádala výstavu, ve které tvrdila, že „redefinuje staré termíny“ dějiny umění a metodologii, primárně použitím jejího vlastního těla a zkušenosti, jako je syrový materiál. Její první video, *RepresentationalPainting*, ukázala, jak si nanáší make up s kamerou jako zrcadlem, zatímco společná práce, nazvaná *Sculpture*, ukázala každodenní nahé fotografie foceně po dobu jednoho měsíce, kdy zhubla osm liber, čímž přesjejí měnicí se tělo presentovala jinou „jí“ světu.

Po specifické transformaci jejího těla díky tradičním ženským strategiím jako je kosmetika a zhubnutím, se Antin začala zajímat o více komplexní otázku „definování limitů mě samé, nad, pod mimo hranici méosoby. Obvyklí prostředek k sebe definování – pohlaví, věk, talent, čas a prostor – jsou pouze tyranské limity na moji svobodnou volbu“ Exotické a imaginární alternativní verze její vlastní osoby, které Antin objevila obsahovali Krále, balerínu, filmovou hvězdu a zdravotní sestru, která se například objevila jako Florence Nightingale a která se se dostala ven z komplexní série vztahů s charaktery v jejím vlastním fantastním životě, presentované papírovými panenkami. Králova postava byla vytvořena tak, že se aktérka

pohybovala v make – upu a kostýmu mezi jejími „věcmi“ na pláži Solana a ptala se, jak se mají věci v její „říši“.

Je důležité pamatovat, jedno jestli byla persona byla předváděna Antin, Apple nebo Wilson, že to nejsou „charaktery“ v jejich tradičním jevištním smyslu – role jsou jejich, ale scénář je napsán jinými. V roce 1976 v Los Angeles výstavu představující Antininu práci a sedmi dalších „sebe-transformovaných“ umělců schopně nazvaných „Autobiografické fantazie“. To je přesně to, co spojuje hodně feministických performance, naléhání na osobní a specifické, ale také to poskytuje toco je hlavní nárok na sociální a politickou účinnost. Catherine Elwes, ona jako performance umělkyně stanovila, že „ Když žena mluví v performance tradici, ona se chápe, jako že dopravuje její vlastní percepce, její vlastní fantazie a její vlastní analýzy.“ Žena“ kombinuje aktivní autorství a prchlivé médium k uplatňování nezvratnému nepřátelskému prostředí (patriarchát).

Mužská performance

Tato politická dimenze vztahu mezi performance art a identitou je docela jiný když se zamíříme na mužské performance. Protože divadlo je tradičně servíruje jako pódium pro projevy týkající se mužů, performance osobního vnímání nebo autobiografické fantazie prováděna muži, umělci, jako je Spaulding Gray, nemůže ze své podstaty zahrnout socio-politickou dimenzi. Gray může a sice nevyžaduje sociální a politické obavy, ale jednoduše prosazováním jeho „aktivního autorství“ a „nevyvratitelné přítomnosti“ se nemůže postavit výzvě patriarchální tradici, představované jakoukoliv ženskou performance umělkyní, jedno jestli jeho práce mluví přímo k politické situaci nebo ne.

Záležitosti se stávají více komplikované, když se obrátíme na mužské homosexuální performance umělce a jejich vztah k výrazu nebo objevování identity (nápadný příklad z nedávné doby je tvrzení Roye Cohna v Tonyho Kushnera *Angels in America*, že i přesto že on sám má sex s jinými muži, jeho identita není homosexuální). Erving Goffman *Stigma* (1963) recenze a posléze aktuální psychologická a sociologická práce na situaci, individuálně kdo má rád homosexuály, je z toho nebo onoho důvodu umístěn mimo říši „plného sociálního přijetí.“ Goffman probral rozsah „managementu“ alternativy možnosti pro ty, kteří spadly do říše „rozmažené identity“ a dvě z těchto alternativ mají zvláštní závažnost k identitě a k performanci. Tyto pokusy o odklonění pozornosti od jejich stigma může „ prezentovat příznaky jejich stigmatizovaných nedostatků jako příznaky dalšího atributu, ten, který je méně signifikantní stigma“ nebo stigmatizace individuální „může začít cítit sám sebe a když se vezme jaký je a začne akceptovat a respektovat sám sebe, nebude cítit potřebu zakrývat jeho vlastní chyby.“

První strategie může být použitý řazením performance identity ze stigma samo osobě (homosexualita) to co Esther Newton, s jeho nedávné knize o ženském ztělesnění, nazval „halloeffect“ – zneuctění kultury standardizované „canons“ gender – kódy „canons“ , chování a projev normálně signalizuje sexuální orientaci. Pro muže může obsahovat zženštilost příliš citlivý projev a, estetická orientace, zájem o dekorativní a bizarní kostýmy a tak dále.

Performance tohoto typu se vyhýbá prohlašování stigma homosexuality ale „spravuje“ ji na bázi prohlašování identity postavené na sekundárních znacích. Na konci devatenáctého století se styl „světák“ (dandy) ukázal na Oscaru Wildovi, o kterém lze říci, že využíval solo performance, což používal na sebe ukázání a sebe definici stejně jako Goffmanesque „management“ stigma homosexuality. V současné performance se paralely slučují na úvar

managementu a identity, který se objevil v performance jako *An Evening with Quentin Crisp*, sestávající se z autobiografického monologu a části věnované otázkám a odpovědím. Crisp svojí dotěrnou zženštilostí a vysokým stylem vyvolal jasné ozvěny na Wilda, a jeden může jednoduše slyšet ozvěnu Wilda v Crispově opatrném pozorování: „Jsem někdo, kdo byl nucen životem být sebevědomí a teď zkouší udělat z toho sebe-vědomí cestu, jak žít život.“

Camp performance

Blízce asociovaný s mužskou strategií sociálního managementu je koncept Campu, termín, který přinesla do moderní kultury Susan Sontag diskuzí v jejím „Notes on 'Camp'“ z roku 1964. Mezi funkcemi campu byl jeho blízký vztah k dandy-ismu stejně jako pohled na „být jako hrát roli“ nejdelší prodloužení, v citlivosti, jako metafora života jako divadlo, kde „postava je pochopena jako stav kontinuálního žhnutí – osoba je jedna intenzivní věc.“ V její knize z roku 1972 o ženských imitátorech, Esther Newton vypracovává na Sontagové práci, navrhovala, že camp byla teatrální nejen v zdůrazňování hraní role, ale také ve zdůrazňování performance a stylu, jak něco (obsahující samu sebe) vypadá a jak je to udělané.

Vztah mezi camp a zkázy tradičního rozdělení gender rolí bylo stimulované velkým zájmem mezi teoretiky a performance umělci objevující resistantní možnosti performance, a to zvážíme v naší další kapitole. Tady jakkoliv náš zájem není o rozklad performance, ale s možností performance poskytování podkladů pro identitu nebo pro projev (výraz). Pro Wilda nebo Crispiho, performance jasně poskytuje strategii sociální konstrukce identity, která povoluje integraci různých možností ženských charakteristik v mužské osobě. Obvyčejněji je camp performance asociovaná ve veřejném mínění se skutečným performance umělcem hrající ženskou postavu mužem v tradici „odporu.“

Cross-dressing

Dlouhá a komplexní historie muže hrajícího ženu a ženu hrající muže v klasickém divadle leží mimo náš zájem a je v některých případech méně problematická než klasické cross-dressing performance, od doby kdy linka mezi hercem a postavou v klasickém divadle je historicky jasněji vypracována. V tradici populární performance jako je estráda, cirkus a minstresly (potulný zpěvák) se muž obléká za ženu pro komický nebo groteskní efekt je častý fenomén, ale více „solidární“ cross dressing bylo též dlouho částí této tradice, a není pochyb, že mnoho představitelů cross-dressingsi vytvořilo alternativní personae, jako to bylo u postavy Krále u Eleanory Antin, kde bylo jiné pohlaví částí její identity. Například nejvíce detailní a nejvíce známý crossdressing umělec je Barry Humphries Dame Edna, milovaná kultovní postava z Anglie, která hostovala populární TV talk show v hlavním vysílacím čase, otevřela každoroční Harrods Sale a rozsvítila vánoční světla na Regent Street, objevila se též v soap operách, a je zvěčněna jako postava v panoptiku Madame Tussaud. Tím jak se stala postava velkou hvězdou, zastínila jejího tvůrce mužského pohlaví.

Jako v mnoho dalších performance, kde je zahrnuta identita a sociální display, výkony tohoto projevu jsou vždycky silně podmíněny okolnostmi performance. V roce 1990 Mark Gevisser, té doby studující homosexuální performance, tvrdil, že drag performance v Downtownu v NY v tanečních klubech méně často zapojený se sociálním zobrazením „representované na jevišti často misogyniích nápadů, kdo jsou ženy.“ Ačkoli Laurence Senelick sledoval objevování moderního drag performance a ženského ztělesnění do nově zřetelné homosexuální subkultury a v zájmu o genderového objevování ve společnosti ve velkém v pozdním devatenáctém století, v kontextu masové kultury tradiční burleska a estrády, drag performance se často stala

jen o trochu víc než chyták (sundání paruky na po zmatení diváků) nebo zdrojem neomalených karikatur ženských typů mimo normální společenské standardy (jako tradiční komická „služka“ v minstrel show). Daleko od používání jejich „ztělesnění“ k navržení nepřekonatelnosti gendrových rolí nebo k vyjádření alternativní osobnosti, většina velkých ženských představelek klasické burlesky a estrády separovaly „reálné já“ od postav vyzdvižením maskulinity jejich vlastního já. Podle historika estrády Joea Laurie mladšího, Julian Eltinge nejbožňovanějších představitelů zdůrazňoval svůj um v boxu (tehdy považováno za známku „pravého muže“) tehdy dokonce zahrál salónní potyčku ve které vyhodil některé „silné“ postavy, které komentovaly ženské představitelky s tím že jsou příliš „zženštilé“ a tím zdánlivě vzrostla jeho popularita. Je zjevné, že tento více solidární přístup drag a camp performance v tak úspěšných produkcích na Broadway jako byly La Cage aux folles and M. Butterfly, které stále běží, předvídatelný, protože odpovídal požadavkům mainstreamové zábavy a kulturním předpokladům. Stejně tak jako byla černá kultura prezentována „bílému“ mainstreamu jako minstrel show, jak sleduje Gevisers respektive takové atrakce, kultura homosexuálů je prezentována heterosexuálnímu americkému mainstreamu jak drag show. Nicméně není pochyb, že performance je více a více využíváná tomu, aby zvýšila politickou a sociální viditelnost, drag pro mnoho představitelů, i pro některé diváky, může být viděna jak osobně tak politicky aktivující. Esej „Gay Activist Drag Queen?“ (1991) předvedena performerem Davidem Drakeem vyjadřuje toto napětí. „Nošení oblečení na scéně je část gay estetiky“ argumentuje Drake „je to jak se vyjadřujeme divadelněv homosexuální společnosti“

Paul Best se objevuje jako „Octavia“, v ženském kostýmu a make-upu, sociální situace tvoří, co Best nazval „radikální feministický“ bod. Best argumentuje, že představení Octavie odkrývá „sociální a politické důsledky mužského versus ženského oblékání, a jak jsou lidé utlačováni stereotypy a občas čekající na sociální souhlas na to, co si oblékají.“ Jakkoliv, Alisa Soloman a ostatní (zvláště ženy) vyjádřily určitou skepsi o mužské schopnosti přetahovat a destabilizovat pohlaví, domněnka: Přesně protože „muž“ je předložen jako universální a „žena“ se vyšňoří, přetažená změny významu záleží na tom, kdo ho nosí. Protože v tomto smyslu „ženskost je vždy Drag“, muži oblečení jako ženy jsou součástí parodie na pohlaví, ženy v performanci toho žánru. Tento pohled, že „ženskost je drag“ je střed teorie a performance maškarády a k tomu se vrátím v kapitole 8.

Kontroverze 90. Let

Performance a etnicita

Překlad: Lenka Hermanová a Pavel Kubesa (str. 168-178)

.....

KAPITOLA 8: KULTURNÍ PERFORMANCE

Překlad: Daniel Koreň (str. 179-180)

Performance vlastnej identity, častokrát s použitím autentického autobiografického materiálu, sa stáva od 70tych rokov jednou z najbežnejších foriem umenia performance. 70te roky poskytli priestor na vyjadrenie sa aj jedincom a skupinám v, ktorých kultúrne, či sociálne aktivity boli predtým umlčané. Pozvoľne v tom čase vznikalo v kultúrnom priestore nové,

politicky angažované performance, aj keď spočiatku toho nemalo so špecifickým termínom „performance“ veľa spoločné. Oproti individuálnemu zameraniu a skúmaniu samého seba tieto akcie operovali viac s kultúrnym a sociálnym priestorom, v ktorom sa jedinec nachádza. Ku koncu storočia, keď postkolonializmus, multi a kroskulturalizmus stále viac rezonovali v našej spoločnosti, sa záujem performance o kultúrny a sociálny priestor stal ťažiskovým, a ako tvrdí Phillip Zarilli, táto forma kultúrneho prejavu nie je len obyčajnou reflexiou esencionalizovanej, statickej a monolitickej kultúry. Je viac arénou neustáleho procesu vyjednávania za pomoci skúseností a významov, ktoré ustanovujú kultúru.

Táto kapitola sa bude zaoberať orientovaním sa performance a jeho teórie a všeobecné kultúrne konvencie a smery. Je nutno podotknúť, že vymedziť niečo vo veľkom celku je najmä záležitosťou dôrazu. Väčšina vymedzení, ktoré môžeme pri rozprávaní o performance urobiť je porózných, pretože identita jednotlivca sa vyvinula a operuje v špecifickom kultúrnom kontexte. Dôležitou súčasťou nasledujúcej kapitoly aj súčasnej teórie performance je odpoveď na otázku, či je správne hovoriť o individualite ako o kultúrnej danosti.

Guerrilla a pouličný performance

Zatiaľ čo sa môžeme dopátrať značnej časti pôvodu moderného umenia performance, ako bolo vyššie uvedené, začneme experimentami conceptualistov a bodyartistov počas 60tych rokov, keď sa však pozrieme bližšie na modernú performance s dôraznejšou sociálnou a politickou orientáciou, objavíme vskutku zaujímavú genealógiu. Takú, ktorá nielenže leží mimo dianie moderného umenia, ale aj takú, ktorá v početných prípadoch je v jeho opozícii, podobne ako keď sa časť ranného performance definovala v opozícii k divadlu. Kronikári rannej histórie performance v svojich úvahách väčšinou prehliadali rozšírené a častokrát vysoko teatrálne pouličné demonštrácie 60tych rokov, pretože performance bolo v tom čase spájané s umeleckou komunitou a s intuitívnymi (nondiscursive) aktivitami. Už v roku 1970 Richard Schechner tvrdil, že mnoho z toho čo sa v tej dobe považovalo za „guerrillové divadlo“ mohlo byť taktiež charakterizované ako performance.

Za termín „guerrillové divadlo“ vďačíme R.G.Davisovi, členovi San Francisco Mime Troupe, ktorý ním koncom 60tych rokov označoval v tej dobe populárne performances nesúcich politické odkazy, ktoré sa odohrávali na nedivadelných verejných miestach. Zatiaľ čo väčšina z nich bola namierená proti vojne vo Vietname, objavovali sa aj vystúpenia s tematikou nerovnosti, nespravodlivosti, ktorými trpeli rôzne menšiny v spoločnosti. V prípade nasledujúcich dvoch skupín, obe s blízkym vzťahom ku následnej politickej performance, to nebola nespravodlivosť zo strany vládnych či spoločenských praktík, ale nespravodlivosť pretrvávajúcich diskriminačných praktík v svete umenia. Inštitucionálny bias namierený na umelcov – bielych mužov inšpiroval prvé performančné aktivity oboch, Guerrilla Girls in New York aj Chicano ASCO group in Los Angeles.

Feminist guerrilla theatre and the Guerrilla Girls

Překlad: Tereza Málková (str. 180-188)

V době kdy moderní ženské hnutí započaly své aktivity, existovaly v docela rozdílném světě z formální apolitičnosti, galerijně orientované performance v témž období. V té samé době radikální feministky přitahoval symbolický význam a strategie performance radikálních guerrila a pouliční divadlo v té době. Feministické guerrila theatre se začalo objevovat v množství výrazně a dobře publikovaných demonstrací jako např. 1968 přerušení Miss America soutěže krásy v Atlantic City, kdy došlo ke korunování živé ovce, vydražení figuríny Miss America a hozením hadru, tampónu, podpatku a podprsenky do Freedom Trash Can. Později v témž roce ženy v NY organizovaly WICH (ženské mezinárodní teroristická conspirace z pekla) a v den Halloweenového večera se objevily převlečené a maskované jako šamanky, faraónské královny, matriarchální staré čarodějnice a guerrila čarodějnice, aby stanuly v tváři v tvář a začarovaly starousedlíky oblasti Wall Street. WITCH slet čarodějnic se objevil po celé Americe zabývající se podobnými guerrilla teatračními aktivitami, zaklínající Pat Nixon a Boston Transit Authority a společnost ?hláskovaná jako? United Fruit Company. Robin Morgan, jedna z pionýrek takových aktivit, později zpozorovala, že účastníci těchto demonstrací rozeznávaly politickou s konfrontačními taktikami mužskou Levici a stylisticky klaunský proto-anarchismus takových skupin jako Yippies, ale nezvedaly naše vlastní vědomí ujetých zápasnických bot, nevěděli jsme, co děláme, nebo proč.

Později zvýšením vědomí přeměrovalo tuto „proto-anarchistickou“ energii do přímějších politických a sociálních aktivit, ale tradice feministického guerrila divadla žila dál, například v přetrvávajících a vysoce viditelných aktivitách Guerrila Girls, jejíž plakáty performance demonstrací (v gorilích maskách) upozorňují, že přetrvává nadvláda mužů v NY uměleckém světě. Původně organizované v NY, Guerrila Girls uveřejnily své aktivity napříč Amerikou a Evropou. V roce 2001 vytvořily rozruch na ceremonii Academy Awards distribuováním nálepek se statistikou nedostatků nominací ženských režisérek na Oskarovi, projekt který je v dnešní době každoročně formální.

ASCO

Jako NY Guerrilla Girls, LA založené Chicano skupina ASCO (ve španělštině žaludeční nevolnost) přerostly v politické pouliční divadlo pozdních 60. let 20. st, v tomto případě studentské demonstrace proti ponižující oddělené výchově. Čtyři umělci zapojené v těchto aktivitách, Harry Gamboa Jr, Patssi Valdez, Willie Heron a GRONK, se spojily skrze své malby protestovaly proti zbytku Chicano zastoupení v místních kulturních institucích, právě jako se Guerrila Girls sjednotily aby protestovaly vůči zastoupení ženských umělkyně. První akce ASCO bylo namalování jmen jejich členů napříč průčelím LA okresního muzea umění v roce 1972. V době, kdy Chicano politické umění bylo především spojené s vizuálním uměním, plakáty a nástěnnými malbami, ASCO se specializovala v pouličních performance, snad nejvíce je známá jejich „No-movies“ v nichž více méně ve stylu *ASCO*, následně pak mnohem více v pozdějších evropské „walkabout“ společnosti jako German Scharlatan Theatre, vytvořila pouliční akce maskující jako přestřelku imaginárních filmů. ASCO stále vyrůstala během 1970s, a v roce 1979 získali jednoho z nejvíce prominentních členů, Daniela J. Martineze. Martineze říká na jeho prvním setkání s Harrym Gamboa: „Začali jsme mluvit o identitě, politikách, a mluvili jsme o nových re-interpretovaných verzích konceptuálního umění“. Gamboa a Martinez společně vedli skupinu až do jejího zániku v roce 1989. Pod vlivem Martineze, který se zajímal především o média, „No-movies“ rozvinulo konceptuální neúspěch pro skupiny, které by vytvořily fingované zpravodajství, usilující o nalákání skutečných recenzentů, kteří by v obratu oznámili události a dali jim druh virtuální reality.“ Mezi zaujaté pozorovatele ASCO performancí byla nejvíce významná performance umělců 90. let 20. století, Guillerma Gómez-Peña. ASCO také sloužil jako model pro ostatní

románské umělce usilující o zpochybnění pevného a vylučujícího systému, jako kubánská ARTECALLE skupina, založená v roce 1987, která zorganizovala neočekávané guerrila aktivity ve veřejné události, aby protestovala vůči umělecké cenzuře.

Ačkoli D.J. Martinez byl především znám během 90. let množstvím významných a často kontroverzních veřejných uměleckých děl, pokračoval vytvořením příležitostných pouličních performancí jako např. *How to Con a Capitalist* (1995), kdy v klaunském obleku nabízel na prodej po ulicích Belfastu, severním Irsku, mexické brambory a dřevěné zbraně inspirované Zapatista. K jeho práci, Coco Fusco prohlašovala „lze ji nejlépe porozumět jako intervenci jako posunutí hranic přípustnosti veřejného prostoru“ a míst konfrontace.

Social concerns in early feminist performance

Guerrilla nebo pouliční divadlo jak v Evropě tak v Americe uplatňovalo zvýšení morálního povědomí v konkrétních skupinách více než upozornění na veškeré potencionální diváky v rozhodujících a často ignorovaných problémech v okolní společnosti. Tento způsob také pravdivý když obavy feministického guerrilla divadla se začaly objevovat později v 70. letech na ženské performance art scéně. Suzanne Lacy a její spolupracovnice Leslie Labowitz, například nabízející vlivné serie prací v Kalifornii domáhající se pozdvihnout sounáležitost svědomí o znásilnění (*Three Weeks in May*, 1977), komerční obrázky násilí vůči ženám (*Record Companies Drag Their Feet*, 1977), a obecně ponižující sexistické obrazy.

Rok mezi WICH demonstracemi z let 1968s a sociálními aktivitami performancí z pozdější dekády byly také ty vznikající z moderního ženského hnutí a rapidně rozvíjející jako také politická debata v rámci tohoto hnutí. Jako důsledek, pozdější performance směřovaly k tomu aby se znepokojovaly nejenom s děláním specifického politického vyjádření, ale také a obnažením skryté sociálních kulturních, a estetických postupů a předpokladů, že podpořili a potvrdili specifický fenomén být znázorněn. Lacy a Labowitz *Three Weeks in May*, po sériích akčních malby na specifické materiály v galeriích kde čtyři nahé ženy, natřené načerveno se přikrčily mlčky na římse. Jeanie Forte prohlašuje že „nudně nápadná podobnost k nesčetným nahým ženám visící na zdech západních museích, a tak poskytla kritiku „kulturních postupů kdy je z ženy učiněn objekt, kategorie, znak a navrhuje „jak takový přesun ženy do znaků (nebo reprezentace ženskosti), ohrožuje životy současných žen.“

Zřejmě, ve výrazu různých podkategorií požadovala moderní feminismus tyto pozdější obavy (jako kulturní performance obecně) odpovídající nejužší s materialisty, zabývající kromě druhu individuálních případových studií které se projednávaly v předešlých kapitolách konkrétní sociální apriory nebo kulturní postup, že je zapříčinily a jak se tento aparát přiklání určitý sociální zájmy raději než jiné. Koncem 80. let zde byl velmi rozšířený zájem mezi feministickými performers a teoretiky v dotazování, odhalování a snad dokonce rozebírání těchto kulturních a sociálních konstrukcí a předpokladů, které řídí tradiční gender role, uspořádání těla, a gender performance, jak na pódiu tak v každodenním životě.

German and English perspectives

Během 70. let němečtí teoretici a performeři Ulricke Rosenbach (ten kdo pracoval především s videem a uměním instalace) a Valie Export (více orientovaná k živému tělu) rozvinuli přístup k performance, který připomínal Vídeňský akcionalismus, nazývaly „feministická rovnice hmoty = těla = přírody tak že tělo = sociální konstrukt ztotožnil přírodu.“ Dle Export: „Znázornění ženského těla jako vstřípení historií v obrazech naší falocentrické

kultury, požadovalo, že stádia těla byly definovány cizí ideologií přizváním otázky a odbouráním jako okupace těla silami cizími znaky.

Toto pátrání, zahrnuje důraz na sociální konstrukci těla, těla jako prostředku symbolů, a spolu s tím sociální konstrukce subjektu v performanci“. Ve výrazném užití tělesného umění k popředí kulturních zájmů raději než personální nebo dokonce zakořeněná orientace většiny amerických umění tělesnosti, Export nechala tetovat svou levou nohu, ztvárňující sponku podvazkového pásu, která naznačovala jak ji „historická antika“ připomínala zastaralou definici ženství.

Obdobná trajektorie v politické performance od guerrilla theatre skrz více liberální divadlo politické debaty až k materialistickým průzřum politiků ale samo se objevilo moderní feministická performance v Anglii, dle historie Michelene Wandor, z tohoto hnutí, Carry on, Understudies. Wandor zpětně zjišťuje tři stádia takových performance. Barvitá vizuální imaginace raných pouličních performancí, s jejich spontánností a útokem na stereotypní „feministickou imaginaci“ podleli v polovině 70s „divadlu argumentu“ pokoušející se dostat zpět zážitek žen a gayů z konvenčních předností mužských heterosexuálních zážitků, obsahující svůj třídní náhled. Konečně, ve třetí fázi, některé rané spontánnosti se vrátili ale v rozdílném kontextu: „místo užití nastrojování a vizuální imaginace vyzývající předpoklady obecnstva o útlaku reálného života, nová spontánnost okolo šetření cesty teatrálních forem reprezentující sexualitu.“

The search for subjectivity

Tento rostoucí zájem v kulturní dynamice v performance a v teatrální vlastní reprezentaci byla především podněcována materialistickým zájmem odhalit zásah síly a útlaku ve společnosti, ale teoreticky psaní bylo nejméně tak vlivné současnými psychoanalytickými teoriemi jako politickými, sociálními nebo ekonomickými. Vlastní model psychoanalýzy objeven Freudem a rozšířený jeho francouzským následovníkem, Jacques Lacanem, vyvinuly zejména silný vliv v moderních kulturních studiích, a feministických studiích v konkrétním nalezení ve Freudovi a Lacanovi zcela vyvinul model pro ustanovení dominantního mužského subjektu v patriarchálním kulturním systému. Druhá kapitola této studie považovala důležitost této tradice totožné formace tak jako v rozvoji vlastní psychoanalýzy a zacházení takových psychických projevů jako je hysterie a melancholie. Snad mnohem více hlavní k moderní teorii performance a postupů byl tento systémová diskuze z dynamik reprezentace.

Lacan, následovník Freuda a samozřejmě tradiční západní systém reprezentace, umísťuje mužství v předmět pozice. Tento subjekt vstupuje sebeuvědoměním a jazykem se smyslem separace a neúplnosti, trvajícím touhou po objektivním Other a také slibu a ztráty jednoty. Tradiční divadlo a vizuální umění je založeno na tomto systému, předpokládající mužského diváka a nabízející ženy jako Ostaní, objekt tužebného mužského zírání. Jako Sue-Ellen Case zaznamenala, v rámci patriarchálního systému symbolů a reprezentace „ženy nemají kulturní mechanismus smyslu vybudovat sebe jako subjekt raději než objekt performance.“ Tradiční publikum předpokládá více mužský subjekt, a ženu na pódiu „druh kulturní kurtizány“ objektivizované dějiště uspokojení touhy. Upevnění je tak řízeno mezi tímto symbolem ženy jako kurtizány, a skutečné ženy“ naznačuje odcizení ve velké účasti ženy v systému teatrální reprezentace.“

The female performer, subjectivity, and the gaze

Vyrovnaní se s tímto dlouho ustanoveným systémem reprezentace, centrální zájem ženského umění performance 80s a raných 90s bylo ustanovení ženských performerek jako hovořícího subjektu- fenomén popírající tento systém. Britská performance umělkyně Catherina Elwes prohlašovala že živá performance, ve které tradiční mužské zírání diváky vrací nebo při nejmenším zpochybňuje nebo problematizuje, nabízí možnosti narušení konvenčního systému diváctví, které jsou nemožné v reprezentaci nabízející trvale neměnné a objektivizované obrazy žen, např kino, malba nebo socha. Žijící ženská performerka, navrhovala , můžu odhalit (mužské) diváka „k obávající se blízkosti performerera a nebezpečném důsledku jeho vlastní touhy. Jeho rouška neviditelnosti byla svlečena a jeho diváctví se stalo otázkou v rámci díla“.

Význam přinejmenším přivolává pozornosti, pokud neúspěšné rozvrácené, síla vztahů vyžadovala, tradiční diváctví vedlo mnoho performerů v jedné cestě nebo jiné „otočit střed zájmu“na(mužského) diváka a vyzývá jeho neviditelnost. Někteří tak činili doslova, jako Sonie Knox, která zavalila sebe a své publikum tím samým neústupným světlem..Mezi mnoho performerů, kteří vyzývali k voyerismu performance v množství způsobu, výrazným případem je Karen Finley, která mísila nestále pozice genderu, scatalogy, a zvrhlou sexualitu v jejich monolozích, směšná vizuální spotřeba jejich aktů nebo téměř nahého těla natřeného rozmanitostí většiny požitelných materiálů. Spíše než nabízet sebe jako pasivní objekt, Finley, v Dolanově slovech: „přinutila muže aby byli pasivní v tváři její zlosti, ona znesvětila sebe jako objekt jejich touhy, čímž se vysmívá jejich sexualitě. Její odmítnutí hrát hry opustilo mužské diváky někde ve vztahu k její performance. Nemůže dále udržovat pozici sexuálního subjektu který posuzoval performance. Podobná přímá výzva k mužskému zírání se spojovala s prací pornostar Annie Sprinkle, která byla objevena jako performance umělkyně Richardem Schechnerem. Schechner ohlásil, že byl první kdo se zajímal o práci Sprinkle a „její vlastní sofistikované hraní se zíráním mužů“. Sprinkle těžce vyzývá diváky k nošení jejich zájmu o její nahé tělo na pódiu, prozkoumávající její genitálie s baterkou, dokonce civění do její otevřené dělohy. Avšak, dokonce performance tak rušivé a kontroverzní jako ty z Finleyho a Sprinkler, v přinejmenším s některým obecenstvem, neutralizování silou recepce průběhu usilující o výzvu. Sprinkle pokračuje úmyslně k pošpinění linie mezi pornografií a parodií, zatímco Finley se objevuje ve více konvenčním a komerčním dění jako výsledek její zvýšené viditelnosti po NEA skandálu, zjištěno-založeno, jako Forte oznamuje že dokonce její nejvíce šokující práce má sklon se stát „přepsáním ve fetišistickém procesu spojením striptízem nebo živým sexem, a vůbec feministické nebo subverzivní strategii které teorie může pojmout“

The female body in performance

Některé feministické teoretičky a performerky především ty kteří se zajímaly o usilování feministickém způsobu expresivity, následovaly vedení francouzské teoretičky Luce Irigaray a Julia Kristev, týkající se tradičního jazyka jako vlastní mužské konstrukce vévodící operacemi logiky a abstrakce a zrcadlení zájmů patriarchátu. Z tohoto hlediska ,fyzické performance navrhovaly jako poskytnutí možností ženám uniknout jak Kristeva nazývá „symbolický“ logický a rozvláčený jazyk otců pro „sémiotické“ poetické a fyzický jazyk matek.“ Využití těla v performanci tak může poskytnout alternativu k symbolickému typu jazyka , které mnoho feministických teoretiček prohlašuje za zajišťující neotevření reprezentace.?

Marcia Moen, pracující s modely vědění Charlese Pierce navrhovala jak prozkoumat poznání založené na citění a tělesném smyslu „správnosti! Mohou zapojit tělo v aktivní roli, ,

například, odolnost vůči vlivům debatě cílevědomostí. Ostatní se dostali dále, dohadující se že tělo v performance může poskytnout nejalternativnější cestu poznání ale také současný subverzivní dominantní symbolický druh jazyka. Jeanie Forte, například, poukázala že potencionální narušení je mnohem větší v fyzické performance než v oboru psaní od ženského těla v performanci vyžadují nejen diskurzy jazyka, ale „fyzickou přítomnost, realtime, a skutečné ženy v nesouladu s jejich reprezentací, hroící patriarchální struktura s revolučním textem jejich nynějšího těla.“

Sally Porter rozvíjí podobné argumenty v roce 1980 v katalogu zasvěující se ženským performance v Londýně. Předpokládá že živé performance vždy ovládají rozvratné a hrozivé kvality, dokonce když performance vyžaduje nejvíce tradiční a vysoce kodifikované role- jako ladná balerína nebo ostrá komediantka- která vypadala že navrhuje nejen „upevnit stereotypy a obšťastnění mužské touhy“ Balerínina fyzická síla a energie komunikuje navzdory scénáři, fraška královniny „výstižné a vtípné poznámky přeměňuje význam, co ona dělá a odhaluje co je ten akt. Dosud ještě někteří teoretici kteří podporují tuto strategii vyjadřovali také některé obavy o tom. Rachel Bowly, například, varovala proti příliš připraveném souhlasu tělesnosti „diskurzu“ jako nejvíce efektivní cesty pro ženy „mluvit“. Setrvává aby byl ukázán, varuje Bowly, „že ženské tělo je vlastní produktivní charakteristickým způsobem stylu.

Visibility a representation

Dokonce více závažný je problém směřující k oběma ladné baleríně a konfrontační performance jako Finleya Sprinkle a to je že ženské tělo samo o sobě je již hluboce věnováno jako objekt v reprezentačním systému nové performance, jakýkoli jejich záměr, má sklon přepisovat v tom samém systému. Performanční prostory jsou gendrovány, kritika jako Jill Dolan poukazuje, na to že „prostoru ženských těl“ se stává se zodpovědným k mužským zřetelným standartům pro přijatelný projev. „Jak Derrida varuje“ opakováním je nepřímo vyjádřený v ustanovujících konceptech...užitím proti stavbě nástrojů nebo kamenů dostupných v době...jeden riskuje nepřetržitě upevnění, posilování které jedna údajně kriticky rozebírá.“ výstraha shrnuje výstižně (a tak více nezapomenutelně) v Audre Lorde často uváděná „odbornikova pomůcka nikdy nerozebere odborníkův dům“

Rozmanitost performativních a teoretických reakcí rozvinula oslovovat toto dilema. Peggy Phelan, v *Unmarked* (1993), napomenul že zásah viditelnosti potřebuje podlehnout více kritickému zjišťování. V důrazných performančních schopnostech dělat viditelným, navrhuje, feministky nepovažovali sílu viditelnosti, ani neposkrvrněnou kvalitu performance, která začala skrze zmizení. „Bez usilování zachovat sebe skrze stabilizovanou kopii“ hned „do viditelnosti šíleně napjaté přítomnosti- a zmizelo v paměti, v oblasti neviditelnosti a nevědomí kde se vyhýbá předpisům a kontrole“ Phelan uvádí performance práci Angelika Festy, jako práci, ve které se ona objevuje aby zmizela- vypadající jako nehybná figurína nosící zrcadlo jako masku (*You are obsessive, Eat Something*, 1984) nebo zavěšené hodiny z nakloněného sloupu, její oči zakryté a její tělo zabalené do kokonu jako prostěradla (*Untitled dance (with fish and others)*, 1987). tradiční reprezentace vyčleněná aby se podobala a reprodukovala, se pokouší ustanovit a kontrolovat Other jako Same. Toto je strategie voyerismu, fetisismu a stálost, ideologie viditelný. Pokud může být performance představována jako reprezentace bez reprodukce, to může narušit pokoušení totalizovat zírání a tak otevřít a více se odlišit i včetně popisných podmínek. Jak Elwes poznamenal, ženská performance by neměly „setrvávat tak dlouhá aby byly pojmenovány a fetisovány“.

Překlad: Lenka Hermanová a Pavel Kubesa (188-194)

.....

Současná politická performance

Překlad: Tereza Fousková (194-204)

Performance a komunita

S koncem vietnamské války kvetoucí politické pouliční divadlo mizí, ale ne úplně. V roce 1980 se objevuje znovu, poháněné materialismem, zdánlivou lhostejností k vyděděncům a k prostředí a podezřením na levičáctví a dekadentní prvky v umění, což byly rysy Reaganovy éry v USA a divadelní éry v Anglii. Sólová performance pokračuje, ale vyvíjí se hlavně komunitě založené drama – umělci převedli zájmy a dovednosti z předešlých desetiletí, aby zareagovali na zájmy znevýhodněných komunit a zapojili členy těchto komunit do performance samotných.

Cesta byla připravena z předešlých let politicky angažovanými režiséry v Evropě a Latinskéamerice během 60. a 70. let, jako byla Joan Littlewood a její divadelní workshop v Anglii, Armand Gatti a jeho divadlo pro francouzské pracující a Gino Zampieri a divadlo pracujícího kolektivu v Curichu. A hlavně Augusto Boal a jeho divadlo formy a divadlo utlačovaných, které se vyvíjelo během 70. let v Argentině.

V roce 1980 se zvyšuje povědomí o performance. Jsou to politicky orientované veřejné akce, které by dřív v 60. letech byly nazývány pravděpodobně guerillové divadlo nebo pouliční divadlo, později v 70. letech spíše divadlo pracujících, divadelní workshopy nebo populistické divadlo. V současnosti se mnohem více mluví o performance, která je více spojena se sociální a politickou nespokojeností a zájmy, se vztahem k publiku a s manipulací širokého spektra médií.

Toto můžeme vidět v prohlášení zvané Záměry (Intentions), sepsané skupinou Welfare State v roce 1982. Jednalo se o vedoucí politickou skupinu zabývající se performance v Anglii v 80. letech – inspirovali se nespokojeností a zájmy komunit. Cíle této skupiny: (umělecké i sociální)

- splynutí hranic mezi malířstvím, sochařstvím, divadlem, hudbou a eventy
- analýza vztahu mezi estetickými vstupy a sociálními kontexty
- prozkoumání nenaturalistických a vizuálních stylů performance

Nejznámější práce této skupiny: The burning of Houses of Parliament – upozorňuje na sociální zájmy pomocí velkolepých ohnivých soch a figur představujících politické představitele a ikony.

V roce 1985 založil John Malpede – performer Los Angeles Poverty Department (LAPD), tato zkratka ironizuje známou Los Angeles Police Department, LAPD byl kolektiv performerů z LA, kteří se snažili představit právě problémy komunit společnosti pro zlepšení jejich podmínek. Byla to jakási performance - formou kolektivní sociální terapie a

zplnomocnění, návrat zpět k aktivismu 60. let, ovlivněný filosofií a praxí politicky angažovaných umělců v 70. letech, jako Augusto Boal. Například Rhodessa Jones v San Franciscu vytvořila Medea projekt v roce 1992 – performance workshop pro posílení sebeúcty a sebevědomí žen ve věznicích na základě jejich osobní historie.

Politická performance na konci století

Josette Féral v článku z roku 1992 zvaném Discourse mluví o hlavním rozdílu meziperformance v 90. letech a performance dvě desetiletí předtím. Zatímco performance v 70. letech odmítá reprezentaci reálného, performance v 90. letech se vzdala hry iluzí a vrací se k reálnému. Tento model je jistě reduktivní, hlavně v konkrétním případě performerky, o které Féral píše – Rachel Rosenthal. Její silné autobiografické performance ze 70. let, které se zabývají jejím dětstvím, jejími vztahy se sestrou a osobními obavami a obsesemi, představují abstraktní instinktivní tělo, ale také průzkum specifického já v historickém kontextu. Podle Una Chaudhuriho je prezentace Rosenthalové více ironická než nostalgická, více se zabývá ohlednutím zpět než samotným vyjádřením. Nicméně Féral správně zdůrazňuje zájem o politické dimenze performance od 80. let.

Blízké spojení performance a politiky v 90. letech představují dva autoři: Tim Miller a Holly Hughes. Miller ve svých šesti produkcích od Sex/Love/Stories po Glory Box pracuje i s osobními a rodinnými vzpomínkami, ale více staví na jeho zkušenostech gaye v době AIDS a na politických a kulturních sváry doby. V Glory box se propojuje stránka osobní a politická, zajímá se zde o problémy imigrantů.

Rostoucí uvědomění sociální a kulturní dynamiky performance během 80. let vedlo mnoho umělců a teoretiků k tomu aby se pohnuli od přímé performance identity (ze 70. let) k průzkumu procesu reprezentace samotné. Toto mělo kulturní i politické následky.

Postkoloniální perspektivy

Postkoloniální teorie otevírá nové perspektivy a kulturní a politické dimenze performance. Homi Bhabha a jeho sbírka The Location of Culture je nejvlivnější ve vývoji postkoloniálních perspektiv. Jeho debata o kolonialistech užívá stereotypy a mimikry. Zvláště později užívá podobný termín, jaký byl vyvinut teoretikem performance Diamondem v jeho esejí Of Mimicry and Man z roku 1984.

Podle Bhabhy jsou mimikry kolonialistickou strategií, která požaduje po kolonizovaných, aby napodobovaly modely chování kolonizátorů – tím dochází k jejich pocitu méněcennosti. Nicméně Bhabha objevuje jakýsi “komický obrat”, kdy kolonialistické představováním jiných jako nekompletních a nevyvinutých může působit opačně, tedy proti dominanci kolonizátorů. Mimikry mají tedy schopnost podvracet činnost kolonialismu zvnitřku – objevuje se v postkoloniální teorii a ve feminismu.

Příklad uvádí Frank Gilroy, který představuje model ztělesněné subjektivity nalezené v černošské hudbě, ukazuje alternativy ke klasickým modelům koloniální dominance. Navrhuje tak klást pozornost na produkci a přijímání mimesis, gest, kineze a kostýmů a takových kulturních vyjádření jako antifonie, montáž a dramaturgie. Tento přístup k performance jako ke ztělesněné subjektivitě se později vyvíjí ve feministické teorii.

Mimikry a counter mimikry

Vliv Diamonda a Bhabhy je jasně vidět v analýze Rebecy Schneider z roku 1993. Analyzujete produkci indiánských performerek zvaných Spiderwoman. Ty využívají ničivou kritickousílu mimiker. Jejich práce jsou podle Schneider komické, využívající podvrtné mimikry. Pohybují se v prostoru mezi potřebou autentické národní identity indiánů a jejich uvědoměním si historické komodifikace znaků této autenticity. Jejich materiál spadá do oblasti, kde se jejich autobiografie setkávají s představou dnešního amerického indiána. Performance tohoto druhu tedy sklouzává zpět mezi pevné ustanovení identity a parodii nasociální kliše, která skrývá tuto identitu. V jejím „komickém obratu“ Schneider podotýká, že Spiderwoman využívají něco, co ona nazývá opačné mimikry (countermimikry).

Některé etnické performance využívají mimikry nebo protimimikry jako strategie pro vyrovnání se s procesem kulturního oddělení nebo reprezentace etnicity. Například práce Jamese Lunny The Artifact Piece z roku 1987, poskytuje ironický komentář jeho vlastního etnografického okolí a jeho kulturního fungování. Luna jako exponát vystavil sám sebe s popisky jizev z opileckých bitek. Dále vystavil svůj diplom z VŠ, fotky dětí, trestní rejstřík a rozvodové papíry zároveň s předměty užívanými pro indiánské obřady. Vysvětlující panely popisovaly s etnografickou objektivitou moderní indiánský život, kde setkání anonymních alkoholiků nahrazuje tradiční rituály.

Klíčový příklad kulturní performance je Two undiscovered amerindians visit autorů Guillermo Gómez-Peña a Coco Fusco. Jedná se o nejnámější performance 90. let – dotýká se spousty hlavních znepokojujících jevů kolem performance jako diváctví a zobrazování, dále kolonialismu, rasismu, dynamiky kulturních vztahů. Je dílem dvou nevlivnějších performerů té doby. Autoři se vystavili na tři dny ve zlaté kleci, předváděli „tradiční“ záležitosti jako šití voodoo panenek, koukání na TV, byli krmeni sandwichy a ovocem na mytí je vodili stážci. K překvapení autorů většina diváků brala jejich klamavé představení indiánské kultury vážně. Začalo to jako ironický komentář vhodnosti, reprezentace a koloniálních představ pomocí hravé rekonstrukce a stalo se to mnohem komplikovanějším fenoménem.

Kulturní performance od 90. se dost lišily a neexistuje jasný příklad tohoto druhu performance, který by se dal citovat, ale toto dílo je jedním z nejpřesnějších příkladů. Představuje jeden z hlavních zájmů kulturní performance. Moderní performer musí rozeznat a reagovat s řadou diváckých komunit, lišících se třídou, rasou a ideologií.

Latinsko americká performance a Coco Fusco

Fusco je nezávislá spisovatelka a kurátorka v NY. Má Kubánské předky, a proto se zajímá o postkoloniální performance a umění - převážně o zkušenosti žen v zemích latinské Ameriky. Rozšíření kontroly ženských těl a jejich uvěznění a popravy jí vnuknuly téma smrti ve většině jejich děl. V Better Yet When Death (1997) byla vystavena nehnutě v rakvi. Podobně jako v dalších jejích dílech. Reprezentovala zapomenuté a utlačované tak, že psala dopisy naděje pohřbena ve vertikální poloze.

Další důležitý příspěvek rostoucímu mezinárodnímu zájmu v latinskoamerické performance je práce Diany Taylor. Spolu s Juanem Vilegasem vydala kolekci esejí Negotiating performance (1994), důležitou nejen pro její geografický rozsah (od Argentiny po Severní ameriku) ale také pro rozsah aktivit, které spadají pod performance: veřejné umění, billboardy, živé instalace, domorodé performance jako rituály Májů, karnevaly, demonstrace politické síly a podobně.

Guillermo Gómez-Peña

Gomez-Peña nevěděl, že dělá performance, když jako student simuloval útok v metru, když vyrušoval veřejná setkání absurdními otázkami nebo se vystavoval nahý na veřejných místech. Ale jednoznačně rozpoznal sílu takových aktivit a jejich výzvu existujícím strukturám. V LA v roce 1981 objevil skupinu performerů Poyesis Genética, kterými se nechal ovlivnit. Ti se později vyvinuli v Border Art Workshop, jejich performance se zaměřovaly na kulturní hranice mezi Mexikem a USA. Později začal pracovat sám jako Border Bruho. Cestoval po severní Americe a Evropě, aby prozkoumal překračování hranic mezi kulturami, komunitami, institucemi a oblastmi myšlenek a jednání.

Mezi léty 1990 a 1995 spolupracoval s Coco Fusco na sérii projektů. Dále také s Robertem Sifuentesem a dalšími. Později se vrhl na projekty kombinující dřívější zájem o etnografii a veřejné kulturní obrazy s digitální technologií. Vytvořil sérii etno-kyborgů, kteří se objevili ve videích a filmech a byli zkoumání teoretičkou performance Lisou Wolford pro knihu *EtnoTechno Art*, což měl být nový způsob psaní o performance. Gomez Peña a jeho spolupracovníci poskytli nový způsob tvoření performance kombinováním digitálního a živého, překročili tak další hranici performance pro nové století.

Mezikulturní performance v globálním kontextu

Rostoucí zájem o mezikulturní performance mezi severní a jižní Amerikou je pouze částí rostoucí pozornosti kolem performativních hranic po celém světě. Hlavní oblastí je jihovýchodní Asie, kde spojení a míchání kultur je částečně překvapivé a komplexní. První Konference Performance Studií se uskutečnila na Novém Zélandu a v Singapuru. Informace o rozsahu moderních interkulturních studií jsou obsaženy v knize *Women's intercultural Performance*, napsané dvěma australskými vědci. Společně s tímto objevíme podobné performance v Japonsku, Číně, Iránu, Korei nebo Japonsku.

Jak se 20. století chýlilo ke konci, jisté kulturní a teoretické termíny spojené s moderními koncepty performance jako postmodernismus nebo poststrukturalismus se zdáli být zastaralé, ale performance pokračovala a obnovovala se, přizpůsobila se novým zájmům jako kulturní studia a postkolonialismus. Rozšířila se ze Spojených Států a Evropy do dalších kultur, kde se setkala s významnými oblastmi kulturních studií v mnohohlasém současném světě.

SHRNUTÍ: CO JE PERFORMANCE

Překlad: Tereza Foustková (205 – 216)

Termín performance se stal extrémně populárním v nedávných letech v širokém rozsahu aktivit v umění, literatuře a společenských vědách. Jak její popularita a využívanost rostla, tak rostl komplexní souhrn děl o performance, pokoušející se analyzovat a porozumět tomu, o jaký druh lidské aktivity se jedná. Pro člověka se zájmem o studium performance, se může tenhle soubor analýz a komentářů zdát více jako překážka než jako cíl. Tolik toho bylo expert napsáno, v tak širokém rozsahu disciplín, a tak komplexní síť specializované kritické slovní zásoby byla vyvinuta v průběhu této analýzy, že nový příchozí, který hledá způsob diskuze, se může cítit zmatený a ohromený.

Schylování se k závěru

Rozostření hranic

Pozorný čtenář si může všimnout, že výše napsaná slova otevírala úvod této studie. Mezi napsáním těchto slov a jejich „znovunapsáním“ jsem zkompletoval většinu materiálu pro tuhle studii. A domnívám se, že mezi přečtením a „znovupřečtením“ čtenář vezme v úvahu většinu, když ne všechny tento materiál. Tato zkušenost mě přiměla a možná přiměla i čtenáře, uvažovat o tom, jaký druh performance byl zahrnut v tomto procesu psaní o performance. Během této studie jsem pocíťoval jisté složitosti ve snaze zachytit v popisných a historických termínech tak komplexní, konfliktní a proměnlivý fenomén jako je performance. A problém byl víc než ve většině statí s materiálem z jedné samostatné kapitoly, která neustále sklouzávala k materiálnům v ostatních kapitolách. Pomocí sítě stylistických ukazatelů jako: „jak jsme viděli“, „jak můžeme vidět v pozdější kapitole“ to bude později rozvinuto ve více detailech a tak dále. Jsou udržovány spíše propustnější hranice v zájmu série méně či více vnitřně koherentních mapování proměnné oblasti performance. I když provádím tento projekt, nicméně, poznávám, že podstatným způsobem se pohybuje opačně k povaze subjektu. Trinh T. Minh-ha vietnamo-američan, který psal pohyblivě o hledání moderního exilu a o hledání identity jako uprchlík odhaluje klíčový vhled do performance a do postmodernismu: navzdory naší zoufalé, věčné snaze se oddělit, rovnat se a zahojit se, třídy vždy prosakují (se prolínají).

Tak jako Geertzova klasická esej „Blurred Genres“ (rozostřené žánry) naznačovala, tradiční antropologické zájmy s pokračujícími tradicemi, jednotnými a stabilními kulturami, koherentními strukturami a stabilními identitami byly velkou měrou nahrazeny koncepty identity a kultury konstruované, vztahové a ve stálém toku s řídkými nebo popřeny hranicemi nahrazujícími centra jako středy zájmu, protože to znamená na těchto hranicích, že význam je nepřetržitě vytvářen a vyjednáván. Tento koncept jasně reflektuje posunování reality postkoloniálního světa, s jeho novými vzory globální komunikace, mnohonárodnostními korporacemi a pokračujícím hnutím a vysídlováním lidí. Kulturní analytik Renato Rosaldo napsal: „My všichni obýváme vzájemně závislý svět minulého 20. století značený půjčováním a vypůjčováním si naskrz slabými národními a kulturními hranicemi, které jsou nasyceny nerovností, mocí a dominancí.“ Klasické normy společenských analýz jsou neadekvátní k jednání o otázkách konfliktu, změny a nerovnosti, charakteristických pro tento nový společenský svět. Jako výsledek společenská analytici už déle nehledají harmonii a konsenzus k vyloučení rozdílů a nekonzistence a kulturní pomezí se pohnula od okrajových do centrálních míst. Vzdávající pohyblivost a pórovatost společenských a kulturních struktur je reflektována více a více na osobní úrovni, dává růst novému smyslu sebe, což Robert Jay Lifton nazval „proměnlivé já“, odrážející tok postmoderního světa. Tento nový druh já může udržet „zájem stability“, ale je primárně zaneprázdněný pokračujícím průzkumem a osobním experimentem. Lifton ve skutečnosti cituje umění performance jako jeden z nástrojů takového experimentování.

Jeden čtenář dřívějšího návrhu této studie si stěžoval, že jsem neujasněl, zda považuji performance za novou disciplínu, nebo za mezidisciplinární oblast. Viděl jsem reakce na tuto

otázku od ředitelů dvou vedoucích programů performance studií v Americe, Josepha Roache na NY univerzitě a Dwitha Conquergooda na severozápadní, a shledal jsem jejich odpovědi téměř identické – což ani nebyly. „Je to samozřejmě antidiscipína“, říká Roach, „a my se chystáme dokázat její ustavení na světové první antidisciplinární konferenci.“ V úvodním proslovu této konference Conquergood mluvil v téměř shodných termínech, šprýmaři jej nazývají „guru“ této nové antidisciplíny.

Odporující závěry

Nyní přichází ta část studie, kde je očekáván jakýsi závěr. Cítím zde nový problém. Performance svou povahou odmítá závěry, stejně tak jako odmítá druhy definicí, hranice a omezení tak užitečné pro tradiční akademické psaní a akademické struktury. Může to být užitečné, považovat tato pozorování za druh antizávěru ke studiu této antidisciplíny, zahrávané v režimu sebereflexivity – režimu, který charakterizuje mnohem modernější (nebo postmoderní) performativní vědomí, zda se mluví o divadelní performance, společenské performance, etnografické nebo antropologické performance, lingvistické performance nebo jako v současném případě performance psaní a vědeckých studií. James Clifford v *Predicament of Culture* (dilema kultury) mluví o etnograficky rostoucím uvědomění si, že pole je od začátku do konce zapleteno v psaní a že psaní jako forma reprezentace není nikdy nevinné, ale je vždy zahrnuto ve specifických historických vztazích dominance a diaogu. V jeho studii Julie Kristevy, se John Lechte věnuje zajímavé části Felmanovy analýzy Austinovy *How to do things with words*, poukazuje na Austinův humor a vědomí dvojznačnosti a nazývá jeho stať příkladem jak dělat filozofii, která je tak performativní jako je „konstativní“. Lechte dává analýze možnost uvažování, který druh performance je prováděn ve Felmanově díle, v jeho využití francouzského analytického režimu s jeho strukturálními/poststrukturálními zájmy a důrazy.

Když se podíváme zpátky s tak reflexivním vědomím k úvodnímu odstavci obou těchto studií a na jejich závěry a uvážíme, který druh performance se zdá, že je zde prováděn, vidím pohyb a jasnou a známou performativní strategii – ustanovení zprostředkovatelského autorského stejně jako autoritativního hlasu, pózující jako užitečný překladatel mezi experty v širokém spektru disciplín a jejich komplexní sítí specializované kritické slovní zásoby a zmatený a ohromený nově příchozí do této oblasti (což je nebo částečně je čtenář), který získá pomocí tak informované interpretace budoucím zájem o studium performance. Žádání o zahrnutí ilokučních a performativních operací mých vlastních statí ukazuje, jak operace tohoto druhu vědeckých diskursů jsou podobné tradičním operacím ostatních vědeckých diskursů, kde to, co je požadováno za akademickou objektivitu a neutralitu se stává něčím velmi rozdílným, pokud je to požadováno performativními kulturními kritiky jako je Clifford Geertz nebo Conquergood. Z jeho perspektivy, takový diskurs se zdá být zásadně veden méně objektivní realitou než rétorickou strategií. Jak Geertz pozoroval: kapacita přesvědčit čtenáře, že to, co čtou, je autentická úvaha někoho obeznámeného s tím, jak život funguje na některých místech, v některém čase, mezi některými skupinami, je základ toho, co všechno etnografie hledá, konečně odpočívá.

Toto poznání, že performance vědeckého výzkumu a statí není nevinný nebo transparentní proces se může zdát že nevede k etnografům opouštějícím takové aktivity, ani mě nechrání od napsání této knihy, ale co se stalo je výstraha jim i mně před ilokučními a perlokučními důsledky jejich diskurzu, aby uvážili, jak je tvořena znalost, jak je sdílána a legitimizována, jak jsou tvořeny oblasti studia, jak vyvíjeny a jak jsou chráněny jejich hranice, jak je společenská, kulturní a osobní identita zahrnuta v každém druhu performativního chování. Úvod k nedávne sbírce esejí *Creative Anthropology*, poukazuje na přijetí jedné z vlastních rolí v produkování etnografických děl, jako objekty analýzy se také stávají analyzujícími subjekty a naopak. Performance se tady stává nejen předmětem studia, ale taky interpretativní sítí záležící na procesu studia samotném a na téměř každém druhu lidské aktivity, kolektivní i individuální. Jak Stephen Tyler pozoroval v jeho analýze *Postmoderní Etnografie*, cílem jeho výzkumu není podporovat růst znalostí, ale rekonstruovat zkušenosti a jejich vědecké statě požadují neodhalovat účely, ale umožňovat účely – což znamená demonstrovat jak interpretativní strategie a performativní praktiky se sami provádějí. Takže současné studium performance, které jsem začal (a které čtenář může začít) jako projekt věnovaný růstu znalostí, pravděpodobně posloužil účelu představení moderní performance, pokud také rekonstruoval zkušenost a vnímání a vzrostlo uvědomění toho, jak performance funguje, k umožnění účelu.

Některé přehledy

Conquergoodův výzkum oblasti

Začal jsem tuhle studii diskuzí o tom, jak tato záležitost s performance změnila oblast antropologie a etnografie a zdálo se vhodné, že tyto shrnující poznámky také začaly zde, vzhledem k tomu, že teoretikové s pozadím v těchto oblastech pokračují v poskytování nejvíce stimulujících a vnímavých analýz toho, jak performance funguje v aktivitách jednotlivců, společností a kultur. Nevím o lepším hlavním shrnutí současných témat v této úrodné oblasti než Conquergoodův výzkumný článek *Rethinking ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*. Conquergood tvrdí, že radikální přemýšlení o etnografii je vskutku v proudu, vyvíjející se ze čtyř křížících se zájmů, které mohou být rozvinuty také jako centrální zájmy současné performativní teorie. Většina z toho, co už jsem řekl v této části o psaní a performance, je založeno na dvou z těchto zájmů – uvědomění si budovatelnosti většiny lidských aktivit a jeho účast na rétorických a v společenských a kulturních kódováních a částečně v zájmu o prahové oblasti - hranice. Bakhtin pozoroval, že: většina intenzivního a produktivního života kultury se odehrává na hranicích.

Třetí zájem diskutovaný Conquergoodem odkazuje mnohem příměji k jednomu ze základních zájmů moderní performance: navrácení se k tělu. Conquergood oponuje etnografii, „ztělesněná zkušenost“, která upřednostňuje tělo jako místo vědění před více akademickými disciplínami, které následují hierarchii mysl/tělo favorizující abstrakci a racionální myšlení nad citovou zkušeností. Po ustavení se jako respektovaná akademická disciplína následováním racionálního modelu, se moderní etnografie nakonec otáčí k jejímu pravému zájmu s citovou zkušeností kultury. Postmoderní etnografický text, říká Tyler, bude text fyzického, mluveného a performovaného.

V jeho výzkumu současných otázek v etnografii z roku 1989 *Paths Toward a Clearing*, Michael Jackson obhájí návrat Williama Jamese nazvaný radikální empiricismus, který odmítá hranice mezi pozorovatelem a pozorovaným tradičního empiricismu ve snaze obohatit pocit okamžitého, aktivního, ambiciózního přetlaku existence, která se netýká identity a blízkosti ale mezihry a interakce a zvláštního zdvojení, kterého si někde všímáme v teorii performance a performativního vědomí, které zahrnuje oboje - hněv a pořádek a impulsu, který nás řídí aby zmátl nebo spletl pevný pořádek věcí, který uspokojuje naše posunuté vnímání nás jako subjektů a objektů, jako hra na svět, žítí s a bez jistoty, o přináležitosti a odcizení.

Nejvýznamněji pro účely této studie, Conquergoodův čtvrtý zájem současné etnografie je „vzrůst performance“, zahrnující posun od pohledu „svět jako text“ k „svět jako performance“. Tento posun, říká Conquergood, otevírá nové oblasti dotazování, který spojuje do pěti titulků. První dva částečně zapadají do etnografického výzkumu a jsou to ve skutečnosti dva nejbližší tradičním zájmům této oblasti. První přináší otázku kulturního procesu: jaké jsou následky přemýšlení o kultuře jako o rozvíjejícím se performativním vynálezu namísto jako o „reified“ systému? Druhá je otázka výzkumu praxe: jaké jsou důsledky pohledu na oblast práce jako na zmocňovací fikci mezi pozorovatelem a pozorovaným?

Ostatní tři oblasti, doposud spisovateli méně vyvinuté, Conquergood cituje, jsou také oblasti více obecného performativního zájmu, kde bylo uděláno více práce v teorii a praxi lidmi nezahrnutými a vskutku ne nutně seznámenými s performativním důrazem moderních společenských věd, jak je representováno Conquergoodovými příklady. Tyto další tři oblasti se týkají hermeneutiky (jaké druhy znalostí jsou upřednostňovány nebo nahrazovány pokud se performovaná zkušenost stane způsobem poznání, metodou kritického bádání, režimem porozumění?), vědeckou reprezentací (jaké jsou rétorické nebo institucionální problematiky performance jako doplňkové nebo alternativní formy publikujícího výzkumu?) a politiky (jak performance reprodukuje, umožňuje, udržuje, vyzývá, podvrací, kritizuje a přizpůsobuje ideologii?)

Nevím o dalším shrnutí orientací, zájmů a výzev současných performance studií tak komplexně a přímo zaměřeném, jako je Conquergoodova esej, a to se zdá vhodné, poněvadž sblížení zájmů a rétorických a na divadlo orientovaných a kulturně orientovaných teoretiků jako Turner bylo částečně důležité ve vývoji moderních performance studií a antropologické a hlavně etnografické statě zůstávají vysoce vlivné v této oblasti.

Mezinárodní Studia Performance

V mém závěru první edice této knihy, napsaném na jaře 1995, jsem sledoval první výroční konferenci o performance studiích, konanou v březnu toho roku na NY univerzitě pod názvem Budoucnost oblasti, pro náznak, jaká tato nedávno vystavěná oblast byla potom byla v současnosti přetvářena a vyjednávána. Konference spojila představitele z celé Ameriky (myšleno převážně z NY, Chicaga a Kalifornie) stejně jako z Anglie, Kanady, Francie, Izraele, Srbska a Slovinska. Pouze hrstka statí na této konferenci se týkala materiálů, které byly jasně antropologické nebo etnografické ve své povaze (vskutku, jedna z kritik, která

zazněla na závěr setkání, byla, že takový výzkum byl pod-reprezentovaný). Co může být považováno za více tradiční divadlo a/nebo taneční subjekty byly zřetelně obvyklejší (Brecht, Grotowski, Beijing Opera, experimentální divadlo, básnické představení, klasická opera, tanec), ačkoliv tyto byly přirozeně orientované na performance aspekty takové práce. Conquergoodovy tři otázky týkající se hermeneutiky, vědecké reprezentace a politiky byly značně na této konferenci reprezentovány, spolu s politikou genderu, tříd, kultury, byly výrazně nápadné. Dvě setkání statí obsahujících důsledky performance objevujícího se světa kybertechnologie.

Tak jsem napsal tento nový závěr, na začátku roku 2003, výroční konference performance studií vede k devátému roku, a její posouvající se zájmy a místa během této doby poskytují jeden z nejjasnějších náznaků rostoucí důležitosti a rozmanitosti oblasti. První čtyři konference nové organizace se konaly ve Spojených státech, tři z nich hlavní konference následovali model zahajovací konference a čtvrtá menší konference se zaměřila více specificky na smrt a performance. V roce 1999 se studia performance reorganizovala na Mezinárodní performance studia, která měla svou první konferenci mimo Spojené státy v centru pro výzkum performance v Aberyswyth ve Walesu.

Aberyswythská konference s názvem Here be Dragons, se zaměřovala na rozšiřující se hranice performance studií, zkoumající její vnitřní vztah s tak příbuzným polem, jako jsou kulturní studia, lidská geografie, historie, archeologie, antropologie a divadelní studia. Po návratu do Spojených států v roce 2000 na konferenci „tělesný a virtuální“ na univerzitě v Arizoně, se organizace setkala v Mainzu v Německu v roce 2001. Pro tuto první konferenci mimo anglofonní svět, cíl směřoval vhodně na téma jazyka a kulturní změny, věnovala se chování performance v takových oblastech jako mezikulturalismus, mnohojazyčnost a překlad (ačkoliv zde bylo velice málo anglických statí). Po návratu do NY na univerzitu – první lokace pro konferenci v roce 2002, mezinárodní studia performance pokračovala s vývojem své globální sítě plánováním konferencí v roce 2003 na Novém Zélandu a v roce 2004 v Singapooru. Jak se organizace rozšiřovala mezinárodně, bylo vidět také nové způsoby porozumění a diskuze o performance ve vztahu k výsledným produktům konvenční náplně konference a reprezentace. Novozélandská konference to plánuje demonstrovat jasně, poskytnutím tří dnů práce v oblasti pomocí výzkumných týmů namísto konvenčních prezentací, se závěrečnými dvěma dny promluv a performancí vzniklých z tohoto pokusu v této oblasti.

Rozšíření studií performance

Ačkoliv mezinárodní performance studia a jejich konference jsou největší a nejvíc ambiciózní setkání v této oblasti, performance se stala tak atraktivní oblastí studia, že jsou zde nespočetně menší konference se stejným subjektem. Téměř zároveň s Novozélandskou konferencí, kolumbijská univerzita hostí konferenci s tématem „Bodies in space: Performance in the Middle Ages“ Předběžný zájem o texty představuje vynikající ukázka současného rozsahu možných výzkumů performance.

„Očekáváme návrhy textů zkoumajících performance, v jejím nejširším smyslu, ve středověku. Texty mohou hovořit o performance v dramatickém, literárním, politickém, církevním, dvorském, domáckém a městském prostoru; reprezentace těl a prostoru v rukopisných ilustracích, hagiografii, dramatických produkcích, svátcích, procesích, trzích, mučení a liturgii performance rasy, třídy a tenderu; role hudby, umění a architektury v rituálech, ceremoniích; otázka metodologie; místní versus makaronský, historicismus, dramatické umění, nebo zkouška moderní produkce středověkého dramatu.“

Jasně hlavní témata a otázky spojené s performance mohou být a jsou produktivně použity v neomezeném rozsahu lidských aktivit, jako působivá rozmanitost témat těchto konferencí místa jasně naznačují. Nadšení do divadelní performance a druhu současné aktivity hlavně tvořené jako performance nebo umění performance, které charakterizuje konference studia performance a sbírky esejí v začátku 70. Let ukazují způsob, o deset let později, zarážející rozmanitost studií, pokrývající téměř všechny aspekty lidské aktivity. Jak Elin Diamond správně pozorovala v úvodu do její sbírky *Performance and cultural politics*: diskurs o performance a jeho teoretický partner performativita jsou dominantním kritickým diskursem téměř k bodu ohromení.

Je zde mnoho důvodů pro velkou popularitu performance jako metafory nebo analytického nástroje pro současné odborníky tak širokého rozsahu kulturních studií. Jeden je hlavní posun v mnoha kulturních oblastech od „co“ kultury až po „jak“, od hromadění společenských, kulturních, psychologických, politických nebo lingvistických dat po uvažování o tom, jak je tento materiál tvořen, hodnocen a měněn po to, jak žije a funguje s kulturou, po její jednání. Její opravdový význam vidíme nyní v praxi, je to performance. Fakt, že performance je spojena nejen s děláním, ale také „předěláváním“ je důležité. Její ztělesnění napětí mezi danou formou a obsahem z minulosti a nevyhnutelné úpravy vždy se měnící přítomnosti ji dělá činností zvláštního zájmu v čase širokého zájmu v kulturních o kulturní vyjednávání – jak lidské vzory aktivity jsou posíleny nebo měněny s kulturou a jak jsou nastaveny, když interagují rozmanité rozdílné kultury. Nakonec performance obsahuje nejen děláni nebo předělávání, ale i sebevědomí o děláni a předělávání, ze strany jak performerů, tak pozorovatelů.

Všechny tyto zájmy jsou reflektovány v takových prohlášeních jako MacAloonův zřetelně divadelní model kulturní performance jako druh zatěžkávací zkoušky pro kulturní sebezkoušení. „Více než zábava, více než poučné a přesvědčivé formulace a více než katarzní shovívavost. Jsou příležitostmi, ve které jako kulturu a společnost reflektujeme a definujeme sami sebe, dramatizujeme naše kolektivní mýty a historie, prezentujeme sami sebe s alternativami. Divadelní metafora se stala tak podstatnou, že pokud jeden neznal zdroj citace, druhý mohl předpokládat, že subjekt je tradiční divadlo.“

Vystoupení Johna McKenzieho nebo něco dalšího

V závěru první edice této knihy jsem citoval Elin Diamond a její sbírku *Writing Performances*, s poznámkou, že reprezentuje již širokou rozmanitost performativních studií esejí o tanci, umění performance, kulturní performance nebo psaní a performativních aspektech fotografie. Kritické užívání performance a performativity jako kritického nástroje

k diskuzi, velký rozsah kulturní aktivity byl generován od poloviny 60. let, mnoho hlavních knih a sbírek, část z nich byla diskutována v tomto úvodu do oblasti. Dokonce s tímto téměř ohromujícím množstvím práce, nicméně, když o tom uvažuji, pro toto druhé vydání, pro jednotlivou knihu, která by poskytla nejlepší přehled o performance v téhle chvíli, měl jsem menší problém s výběrem stimulující a ambiciózní knihy Johna McKenzieho *Perform or Else*. Od jejího objevení v roce 2001, se McKenzieho kniha náhle ustavila jako klíčový text v této oblasti. Vskutku, celá tomu byla věnována na konferenci ATHE v San Diegu v roce 2002. McKenzieho těžko pochopitelná studie lze říct, že otevřela oblast performance podstatně ve dvou směrech; horizontálně a vertikálně. Horizontálně, po užitečném přehledu moderní práce v performance jako ztělesněné ustanovení kulturních sil (v podstatě zájem současné knihy), McKenzie se poté obrací k rozšířené paralelní analýze toho, jak koncept performance byl vyvinut v moderní organizační struktuře a teorii a v technologickém diskurzu a praxi. Objevení performance jako centrálního zájmu v těchto třech hlavních intelektuálních komunitách, McKenzie argumentuje, prostory performance v silové matici nového světového pořádku, pořádku, ve kterém nepořádek je dán do práce, kde těla vystupují jak fyzicky a digitálně, kde noví a rozmanití činitelé jsou podporováni audiovizuálními archívy a přetváření liminautickými silovými obvody. Potenciální potlačování a normalizace této silové matice představuje nové výzvy k obraně performance, které McKenzie vyvíjí otevřením vertikální dimenze jeho analýzy, který nazývá *perfumance* (výmysl zdůrazňující jeho tělesný prvek) v citovanosti a nevyhnutelném skluzu performance. McKenzieho slovy *perfumance* vzrostla z citační mlhy všech performance, je to neustálý *dis(emodifying)-(mis)naming* (nadávky) – stává se mutačním normálních sil a stává se normalizujícím mutantní síly.

Tato McKenzieho kniha, zatímco ostře se rozšiřující uvědomění toho, jak pronikavým a centrálním se stal koncept performance v současném intelektuálním světě, dokonce tak daleko přemístěným od kulturních prostředí, s nimiž koncept byl vyvinut, navrhuje, že spolu se změnou silně symbolických termínů se změnila celá skupina kulturních činností, které poskytuje potenciální vhledy do práce performance napříč disciplínami, stejně tak jako síly, omezení a výzvy.

Coda: an apologia for theatre

Úvod do McKenzieho knihy představuje smělou spekulativní předpověď, že performance bude do 20. a 21. století co disciplína byla pro 18. a 19. století, což je ontologicko historická formace síly a znalostí. Jeho kniha vskutku vytváří silný případ pro možnost, že tato doba se může stát zapamatovatelnou jako věk performance, stejně jako pozdní 17. a brzké 18. století se staly známými jako věk důvodu po dominantní intelektuální „trope“ doby.

Jak se performance pohybovala na své triumfální cestě skrz diskurzy kulturních, společenských, organizačních a technologických studií, divadelní performance, stěží McKenziem zmiňována (nebo většinou jeho zdrojů) se zdá, že ustupuje víc a víc do pozadí tohoto vyvíjejícího se pohledu na svět- Rád bych uzavřel tuto studii nikoliv McKenzieho epickou vizí nového světového pořádku, vyzdvihující napětí mezi performance a *perfumance*, ale obranou důležitosti a jedinečnosti divadelní performance (včetně tradičního divadla ale taky částečně současné performance, která je nejbližěji příbuzná kulturně divadlu). Důležitost

praxe v definici sebe a společností mohou stěží být popřeny, ani důležitost takových kulturních příležitostí jako rituální obřady nebo oslava kulturních mýtů nebo historie, ani obklopování se praxí nebo oboje organizační a technologický zájem o performance. Co ale hlavně chybí v takových zájmech, nicméně, je míchání příležitostí a reflexivita, která charakterizuje divadelní performance. Kulturní performance může vskutku fungovat jako druh metakomentáře společnosti a může být nejlépe studován ve svém fungování etnografy, ale ne performerem ani divákem nemůže být primárně charakterizován jako vědomě hledající kulturní performance jako metakomentář jejich kultury. Toto je ještě menší pravda v případě organizační nebo technologické performance, dokonce, i když performance naruší a rozloží tuto performance. V divadelní performance, nicméně, taková aktivita je stále upřednostňována. Performeré a publikum stejnou měrou akceptují, že primární funkce této aktivity je precizní, kulturní a společenský metakomentář, průzkum sebe a ostatních, světa jako zkušeného a alternativních možností. Komentáře Margaret Wilkersonové k fungování divadla jsou rétoricky velmi blízko těm od MacAlloona o kulturní performance. „Divadlo dává možnost komunitě se spojit a reflektovat sama sebe, slouží nejen jako zrcadlo, pomocí kterého společnost může sebe reflektovat, ale také jako pomoc tvarovat vnímání takové kultury skrze sílu jejího zobrazování. Rád bych argumentoval, že toto zrcadlo a tvarování funkcí vždy bylo spojeno s divadlem víc než s ostatními kulturními performancemi a navíc že tento aspekt tradičního divadla se stal mnohem víc nápadný ve vývoji moderního umění performance. Toto tvoří divadelní performance, zatímco vytváří formu tradičního divadla nebo umění performance, speciální (pokud ne unikátní) laboratoře pro kulturní vyjednávání, funkce nadřazené důležitosti ve vícehlasém a rapidně se měnícím současném světě. Jill Dolan pravděpodobně nejjasněji artikuluje toto poslání v jejím výzkumném článku z roku 1993 *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the Performative*:

„Zřetelný přínos divadelních studií napříč disciplínami může být místem k experimentu s produkcí kulturních významů, na těla přející si vyzkoušet rozsah různých významů pro diváky přející si číst je. Divadelní studia se stala materiálním umístěním, organizovaným technologiemi designu a ztělesnění (skrz řemeslo a herecký trénink), pedagogicky skloňovaná oblast hry, ve kterém je kultura prahová nebo liminoidní a dostupná pro zásah.

Blízko konce tohoto článku Dolan zmiňuje že přestože poststrukturalisté dali vzrůst legitimním zájmům o divadelní kapacitu k vygenerování neautorizovaných komunitních divadel (a umění performance) připomíná stranu na kterou se lidé přiklánějí aby viděli a vyzkoušeli si něco dohromady, aby zapadli do společenských, fyzických, materiálně ztělesněných okolností. Vědomí výběru sdužovat se za částečný druh ztělesněné aktivity a očekávání toho, jaký druh zkušenosti to bude, jsou stejně důležité. Dolanovo užívání „engage in“ raději než „observe-pozorovat“ nebo „contemplate-zvažovat“ poukazuje na klíčový zájem. Dokonce pokud divadelní performance slouží pouze jako metakomentář sociálních a kulturních okolností, částečné vědomí v ohraničení této aktivity je ustavuje dál od dalších nereflexivních kulturních aktivit. Jak se divadlo pohnulo více směrem k umění performance, budoucí zpracování tohoto vědomí často nastane. Role očekávaná diváky se mění od pasivní hermeneutické aktivity dekódování performerovy artikulace, ztělesnění, nebo výzvy kulturního materiálu, aby se stal více aktivním vstupujícím do praxe, kontextu, ve kterém

významy jsou tak komunikovány jako vytvářeny, tázány nebo vyjednávány. Publikum je zváno a očekáváno, aby jednalo jako spolu tvořitel jakýchkoliv významů a zkušenost události vzniká.

Mnoho druhů aktivity – politická shromáždění, sportovní události, veřejné prezentace, maškarní plesy, náboženské obřady – jsou jasně performativní a jsou široce a správně rozpoznávány jako takové. Mnoho dalších aktivit, mezi nimi psaní, každodenní sociální interakce a také téměř každá společenská nebo kulturní aktivita, může jistě považována za performativní, dokonce, i když tak nejsou myšleny. McKenzie nás vyzývá, abychom rozpoznávali, že performance se také pohnula do centrální pozice v moderním myšlení o obchodních organizacích a technologii. Jasně byl koncept performance extrémně užitečný v analýze a porozumění všech těchto jednání. Ale argumentoval bych, že může také užitečně odlišovat divadelní performance od jejích mnoha nedávno objevených vztahů a že se najde v tom nejen částečná orientace ale také částečná užitečnost.

Mnoho pokusů bylo dáno k definování speciální kvality tohoto druhu performance. Někteří komentátoři zdůraznili její materiálnost, myšleno ztělesněné performance a v kontrastu, například, ve filmu nebo umělých uměních, ale ne samozřejmě v obrovském poli společenských a kulturních performance. Ostatní poněkud podobně zdůraznili důležitost přítomnosti, důraz, který jak vidíme, byl vážně kvalifikován postmoderní estetikou absence a postmoderním důrazem na citace v teorii performance. Bez odmítnutí důležitosti buď fyzického těla, nebo přítomnosti, dva jiné příbuzné zájmy se zdají důležitější v definování zvláštní kvality a síly divadelní performance. Jedna je, že taková performance je vyzkoušená jednotlivci, kteří jsou také součástí skupiny, takže společenské vztahy jsou postaveny ve zkušenostech samotných. Alan Read klade důraz na tuto kvalitu v jeho studii etiky performance. V náboženské zkušenosti, rituálu a terapii, Read navrhuje (a může přidat v plastickém umění a psaní) jednání zahrnující sebe a performeru. Zatímco hra divadla je trojdílná, zahrnující sebe, performeru a zbytek publika a zahrnutí zkušenosti nevyhnutelně do oblasti politické a společenské.

Blízce spojené s tímto je další zájem: ten, který je zvláštním způsobem zahrnut v tomto druhu performance. Je to specifická událost se svou liminoidní povahou. Téměř trvale jasně oddělen od zbytku života, prezentovaného performerem a navštěvovanými publikem, jehož se týká zkušenost jako vytvořená z materiálu, který je interpretován, reflektován a přislíben (engaged in) – emocionálně, mentálně a pravděpodobně fyzicky. Tento zvláštní smysl pro příležitost a záměr, stejně jako překlenující společenský obal, kombinuje s fyzikálním divadelní performance aby z něj udělal jednu z nejmocnějších a nejefektivnějších procedur, kterou lidská společnost vyvinula pro nekonečně fascinující proces kulturní a osobní sebereflexe a experimentování.

Glosár

Překlad: Daniel Koreň (str. 217-223)

Nasledovné termíny použité v tejto publikácii sú definované na základe významu ich najčastejšieho použitia v rámci teórie performance. Ak k termínu prislúcha osobnosť (autor, prípadne iná silná asociácia), uvádeme aj jej meno.

akcionizmus (Valerie Export) druh guerrilového divadla, inšpirovaný maľbou vienských akcionistov, ktoré priamo napáda kultúrne predsudky a štruktúry, najčastejšie týkajúce sa úlohy pohlaví

aktual (p.m.)(Richard Schechner) určitý druh eventu, ktorý zvyrazňuje svoju príslušnosť k prítomnému okamžiku, napriek tomu, že sa častokrát snaží budiť dojem, že odkazuje inam

agon (Roger Caillois) jedna zo základných aktivít ľudskej hry, z gréckeho slova pre „konflikt“, „súťaž“, teda súžitie a stretnutie dvoch opozičných síl alebo konceptov

alea (Roger Caillois) alebo „náhoda“, odkazuje k spontánnym, improvizáčnym kvalitám hry

attitudes (postoj) sólové predstavenie pochádzajúce z osemnásteho storočia, ktoré naznačuje emócie a evokácie klasického umenia prostredníctvom umelcových póz, či pohybu. Pozri tiež tableaux vivants.

behavior rehearsal (nacvičovanie správania) (David Kopper) taktiež nazývané behaviorálna dráma a replikačná terapia stratégia psychoanalytickej terapie, ktorá využíva divadelné nacvičovanie na znázornenie a zlepšenie sociálnych a psychologických schopností. Pozri tiež psychodrama.

biomechanika (Vsevolod Meyerhold) systém tréningu hercov, inšpirovaný štúdiom efektívnosti pohybov Fredericka Winslow Taylora, ktorý v nej hľadá absolútnu fyzickú kontrolu a kontrolu efektívnosti tela ako stroja.

body art umenie v ktorom telo umelca je objektom a subjektom diela zároveň

brikoláž termín francúzskeho pôvodu znamenajúci proces improvizáčnych riešení problémov na základe kompletovania rôznorodého materiálu, ktorý je práve po ruke. Aplikovaný niekoľkými sociálnymi konštruktivistami v rámci improvizovania sociálneho správania.

bruitizmus (Richard Huelsenbeck) prieskum expresívnych kvalít nemuzikálnych zvukov povýšených na muzikálne, jeden spomedzi zámerov hnutia Dada a futurizmu

camp (Susan Sontag) zveličené, vedome parodické hranie určitej roly spájané prevažne s homosexuálnym performance

karnivalizácia (Mikhail Bakhtin) proces poskytovania času a priestoru experimentu a alternatívnym možnostiam v rámci kultúry, zatiaľ čo sú pozastavené bežné pravidlá či akceptované zákonitosti

citácia (John Austin) odkaz v jazyku na predošlé použitie toho istého lingvistického materiálu, v inom, špecifickom kontexte. Pozri tiež iterabilita.

comic turn (Homi Bhabha) tendencia podmieľať prezentácie nezasvätených outsiderov, kvôli destabilizačným mimokrovým procesom v rámci kolonialistického systému reprezentácie.

communitas (John Huizinga) pociťovanie prítomnosti ducha celistvosti a spolupatričnosti vkultúrnej skupine

kompetencia (Noam Chomsky) v lingvistickej teórii, všeobecné poznanie štruktúry jazyka, individuálne použitie kompetencie v praxi sa nazýva „performance“

konceptuálne umenie (Marcel Duchamp) umenie, ktoré upriamuje svoju pozornosť na proces svojho vzniku, častokrát zdôrazňujúc použitie nekonvenčných materiálov.

kontextuálny folklór (Richard M. Dorson) štúdie folklóru, ktoré sú menej zamerané na špecifické texty ako na funkcie ktoré text vytvára v určitej kultúrnej situácii.

konverzačná implikačnosť (H.P. Grice) nevyslovený kontrakt medzi vysielateľom a príjmateľom v komunikačnej situácii, ktorý umožňuje aby sa komunikácia uskutočnila, tiež Kooperatívny princíp

countermimicry (protimimikry) (Rebecca Schneider) imitácia preformančných klišé dominantnej skupiny dominovanými ako forma kultúrnej rezistencie. Pozri tiež mimikry, comic turn

kreolizácia (Milton Singer) proces miešania a vrstvenia variánt rozličných kultúr dokopy kultúrne performance (Milton Singer) určité organizované jednotky aktivít a udalostí v rámci spoločnosti, ktoré zahŕňajú performerov a divákov, vrátane divadla a tanečných predstavení ale taktiež aj sociálne rituály akými sú svadba či náboženské rituály.

Dada (Tristan Tzara a i.) nihilistický smer v umení ktorý prepukol najmä vo Francúzsku, Nemecku a Švajčiarsku počas a po prvej svetovej vojne.

dekonštrukcia (Jacques Derrida) kritický proces odhaľovania kontradikcií a protichodného v rámci akéhokoľvek intelektuálneho konštruktú alebo systému, ktoré mohlo byť skryté za účelom získania zvládu jednoty a celistvosti.

hlboková hra vs. plytká hra (Cliford Geertz) performatívna aktivita, v ktorej účastníci reflektujú úsudky nad vlastnou kultúrou – z dialky a s menšou dávkou serióznosti v plytkej hre, podrobne s výzvou, ktorá môže viesť až k zmene týchto úsudkov v hlbkovej hre.

dialogizmus (Mikhail Bakhtin) charakteristika štruktúr alebo textov, ktorá obsahuje niekoľko správ naraz, sú otvorené zmenám vzhľadom na kontext, opak je monologizmus.

différence (Jacques Derrida) termín kombinujúci „rozdielnosť“ a „váhanie“, podľa nej majú znaky túto vlastnosť, ktorá im zabraňuje aby sa ich význam stal fixným a nemenným.

diskurz (Jean-Francois Lyotard) všeobecná štruktúra v naratívite, ktorá jej umožňuje komunikovať význam. Podobné k saussurovmu langue v analýze jazyka.

dvojité kódovanie (Charles Jencks) spájanie oddeliteľných elementov postmodernity, z ktorých sa niektoré pozdávajú viac vedeckému publiku, iné širšej verejnosti.

drag performance prezliekania sa za iné pohlavie, alebo predstieranie oblečenia a postojov, či póz opačného pohlavia asociované v danej kultúre.

dramatizmus (Kenneth Burke) analytická štúdia stratégií, ktorá tvrdí, že ds ich individuálypokúšajú ovplyvniť pomocou činov, názorov, albo činy a názory iných

énoncé štruktúra ktorá riadi cestu toho ako bude akt prehovoru artikulovaný. Pozri langue

énonciation prehovor, jednotlivý akt prehovoru, porzi parole

esencialista pozícia vo feministickej teórii, ktorá argumentuje tým, že ženské vyjadrovanie sa je biologicky determinované a je esenciálne odlišné od mužského, protiklad materialistu

etnografia deskriptívna antropológia

etnometodológia (Harold Garfinkel) náka o metódach, podľa ktorých ľudia vytvárajú svoje vlastné individuálne zákonitosti v rámci sociálnej interakcie. Pozri tiež sociálny konštruktivizmus

eurytmia (Emile Jacques-Dalcroze) systém kontroly nad telom dosiahnutý pomocou kombinácie gymnastických cvičení a hudby

fabrikácia (Erving Goffman) situácia, v ktorej jeden spomedzi niekoľkých indiíduí vedome manipuluje úsek prežívania a tak ich zavádza.

figúra (Jean-Francois Lyotard) špecifický príklad narácia, podobný saussurovmu parole v jazykovej analýze "

flow (Mihlay Czikszentmihalyi) vnem pociťovaný počas kreatívnej, hravej alebo náboženskej skúsenosti, kedy je normálny proces intelektuálnej reflexie nahradený pôžitkom z daného momentu

frame, framing (Gregory Bateson and Erving Goffman) akékoľvek zariadenie alebo konvencia, ktorá umožňuje istým správam alebo symbolom vyhraniť sa a mať špeciálny vzťah ku každodennej realite.

front (Ervin Goffman) variácie elementov ako sú kostým, hlas, scéna, gestá atď., ktoré podporujú hranie určitej sociálnej role.

futurizmus (Filippo Marinetti) avantgardné umelecké hnutie počiatku dvadsiateho storočia ktoré kládlo dôraz na zmenu, rýchlosť, technologický progres a odmietanie tradičných umeleckých foriem.

ghosting (Marvin Carlson) externé asociácie vyvolané znovuzjavením tých istých elementov, ktoré predtým niesli iný kontext v rámci divadla, napr. ten istý herec v novej úlohe

guerrillové divadlo (R.G. Davis) populárne divadlo hrané vo verejných miestach s politickým odkazom miereným na publikum

habitus (Pierre Bourdieu) odtelesnené rituály každodenného života, skrz ktorý si kultúra udržiava vieru vo vlastnú štruktúru a operácie.

happening (Alan Kaprow) performančný event zdôrazňujúci fyzikálne, dekontextualizované aktivity.

hegemónia tendencia dominantnosti kultúrnych štruktúr potláčať alternatívne hlasy vrámci ich domény, s cieľom posilniť dojem jednoty

myslenie identity (Theodor Adorno) kultúrne generovaný pokus uchovania konzistentnosti a predvídateľnosti ľudskej aktivity

ilinx (Roger Caillois) alebo „vertigo“ odkazuje k tendencii hier destabilizovať normálne štruktúry percepcie

illukatórny prejav (John Austin) prehovor, ktorý informuje, prehlasuje alebo sa inak nadnáša nad danú prehovorovú situáciu, rozlíšiteľný od lokutórneho prejavu, ktorý jednoducho odkazuje k niečomu, alebo perlokutonárneho prejavu, ktorý hľadá určitý účinok na poslucháča. Pozri prehovor

index (Charles Peirce) jedinečný typ znaku, ktorý je úzko spjatý k tomu, čo reprezentuje. Pozri semiotika

iterabilita (Jacques Derrida) charakteristika jazykových prejavov, ktorá mu umožňuje rezonovať predošlé, podobné prejavy, zatiaľ čo sa každý z nich deje v unikátnej situácii, a skrz to im porozumieť.

klúčovanie (Erving Goffman) proces v ktorom prúd prežívania je umiestnený v iný kontext a tým mu získa nový význam

langue (Ferdinand de Saussure) všeobecné organizačné princípy jazyka (pozri kompetencia), opozícia k parole – použite týchto princípov v individuálnom prejave.

umenie života umenie prezentujúce fragmenty každodenného prežívania za účelom kontemplácie publika

liminal (Arnold Van Gennep) situovaný v prechodnom štádiu medzi dvomi etablovanými pozíciami sociálnej konfigurácie, charakteristický pre strednú pozíciu v sociálnej dráme. Pozri liminoid, sociálne drámy.

liminoid (Victor Turner) obmedzenejšia a individuálnejšia forma liminalu, charakteristická premodernú industrializovanú spoločnosť, s nejasnejšími a širšie akceptovateľnými kultúrnymi praktikami ako je tomu v tradičnej spoločnosti. Divadlo, hra a rekreácia sú liminoidné aktivity. Pozri liminal.

maškaráda (Marry Ann Doane) proces odhaľovania arbitrárnosti alebo konštruktívnej kvality akceptovaného kultúrneho produktu, napr. úloha pohlaví, ktorý prebieha imitovaním vo zveličenej podobe. Pozri mimikry, camp

materialista pozícia vo feministickej teórii, ktorá zastáva názor, že ženské vyjadrovanie je kultúrne podmienené a preto otvorené modifikácii, čo je protichodný názor k esencializmu

Merzbuhne (Karl Schwitters) experiment totálneho divadla z počiatku dvadsiateho storočia, mixoval objekty s ľudskými činmi, svetelnými a zvukovými efektami.

metakomunikácia informácia sprostredkovaná čitateľovi alebo poslucháčovi, ktorý nie je primárne zaujatý s obsahom komunikácie ale je priťahovaný médiom ktoré tento obsah nesie. Pozri framing, ostenácia.

metanarativita (Jean Francois Lyotard) obsažná štruktúra významu, ktorá poskytuje kultúram ich všeobecné organizačné princípy

mimikry (Luce Irigaray) reakcia na platónov koncept mimesis, alebo imitáciu, exesívna multiplikácia podobných alternatív s cieľom podlomiť koncept jedinej, monolitickej Pravdy.

miming (Herbert Rapaport) stratégia niektorých súčasných umelcov ako je Laurie Anderson podlomiť pravdepodobne monolitické kultúrne domnienky zvýraznením v nich skrytých alternatív. Pozri mimikry

minstrely populárna forma americkej zábavy deväťnásteho storočia, v ktorej biely herci s na čierno natrenou tvárou hrali piesne, tancovali, vtipkovali, častokrát parodujú afroameričanov.

monologismuz (Mikhali Bakhtin) charakteristika štruktúry textov, ktorá zvýrazňuje jedinnosť správy, ktorú nezasiahne kontext. Opak dialogizmu

montage (Sergei Eisenstein) efekt vo filmovej alebo divadelnej tvorbe dosiahnutý kumuláciou juxtapozíciou obrazov.

negatívna dialektika (Theodor Adorno) osnova myslenia ktorá rozlišuje kontinuálnu rezistenicu ľudskej činnosti voči viacerým osnovám. Pozri myslenie identity

predstavenie bez matrixu (Michael Kirby) predstavenie, ktorému chýbajú tradičné orientačné štruktúry drámy, ako špecifická reprezentácia času, miesta, charakteru postavy, atď. Pozri predstavenie bez semiotiky

predstavenie bez semiotiky (Michael Kirby) predstavenie ktoré prezentuje otvorený koniec bez špecifického významu, zdôrazňujúce na proces tvorby významu

ostenácia (Umberto Eco) proces zobrazovania objektu alebo správy spôsobom, ktorý láka pozornosť ako by bol objekt nositeľom významu

parole (Ferdinand de Saussure) individuálny a unikátny prehovor, opak langue, hlavné princípy riadiace tieto akty. Pozri výpoveď

performančná funkcia (Jean Alter) aspekt performance, funkcia, ktorá sa snaží imponovať diváka ukázkou schopností

performatívnosť (John Austin) prejav

performativita (Judith Butler) kvalita byť vytváraný a udržiavaný vďaka performance, najčastejšie vo vzťahu k úlohám pohlaví

perlokutonárny prejav (John Austin) pozri ilukatórny prejav

performance osoby prezentácia alternatívnej osobnosti publiku

fenomenológia náuka o pochodoch uvedomenia si, a percepcie fyzikálneho sveta

pragmatika (Charles Morris) v lingvistike, veda o špecifickej sociálnej dynamike určitého spôsobu použitia jazyka

psychodráma (Jean Moreno) stratégia psychoanalytickej terapie ktorá používa hranie úloh a vytváranie scény s cieľom poskytnutia nových psychologických pohľadov pre pacienta. Pozri behaviorálny nácvik

psychosemiotika (Sue – Ellen Case) systém percepcie performance zacielený na mužskú populáciu. Poskytuje ženskú postavu ako znak, ktorý by mal byť interpretovaný vzhľadom na túžby mužského publika

poznanie receptu (Alfred Schutz) improvizovaná a provizórna kolekcia návodov sociálneho správania zozbieraná jednotlivcami. Protiklad k akosi etablovaným a konzistentným osnovám, ktoré Eric Berne nazval skriptami. Pozri tiež sociálny konštruktivizmus, bricolage

referenčná funkcia (Jean Alter) ten aspekt performance, ktorý komunikuje správu k divákovi. Pozri performančná funkcia

obnovené správanie (Richard Schechner) aktivita vedome oddelená od osoby, ktorá ju vykonáva, najčastejšie útržok prežívania ponúknutý tak, akoby bol citovaný odinadial', ako rituál, divadlo alebo iná hra úloh. Pozri kľúčovanie

scenár (Eric Berne) normatívna osnova opakujúcich sa sociálnych aktivít, s možnosťou variácií, vykonávaná jednotlivými členmi kultúry.

semiotický (Julia Kristeva) poetický a fyzikálny jazyk matky, zvyrazňujúci plynutie prežívania pred diskurzívnym významom, opak symboliky.

semiotika (Ferdinand de Saussure) náuka o znakoch, kultúrne generovaných jednotkách významu, a toho ako interagujú v spoločnosti.

znak slovo, objekt alebo gesto, ktoré znamená niečo iné. Pozri semiotika

site-specific divadlo performance vytvorené z dôrazom na lokáciu, s jedinečným kultúrnym, historickým či spoločenským významom, častokrát ňou inšpirované

sociálny konštruktivizmus (P.L. Berger a T. Luckman) teória sociálnej akcie ktorá tvrdí, že ľudia sa správajú v spoločnosti nie na základe ustanovených osnov správania (pozri scenár) ale na základe improvizácie správania a zoskupovania fragmentov diskontinuálneho materiálu. Pozri recipe knowledge

sociálne drámy (Victor Turner) opakované štruktúry činov, podľa ktorých spoločnosti reagujúna výzvy voči uzákonenému poriadku. Čeliac tejto výzve spoločnosť vstúpi do liminálneho štádia v ktorom sú základné pravidlá a praktiky relaxované, a odtiaľ potom prejde do reingegrálneho štádia v ktorom je výzva absorbovaná a odmietnutá. Pozri liminal

sociolingvistika vedecká disciplína jazyka a jeho sociálneho a kultúrneho kontextu

prejav (John Austin) prehovorová situácia, v ktorej slová nielen prehlasujú, ale vykonávajú určitú akciu. Prejav takéhoto druhu Austin nazýva performative, je to opak voči tradičnému poňatiu prejavu ako prehlásenia, čo sa nazýva constative. Pozri tiež ilokutonárne prejavy

komunity prejavu (Stanley Fish) skupiny ľudí ktoré interpretujú význam prejavu rovnako. Taktiež sa nazývajú interpretačné komunity

stratégie (Michel du Certeau) inštitucionalizované scenáre alebo osnovy akcií, ktoré slúžia ako obecný návod k sociálnemu správaniu.

prúd správania (Richard Schechner) sekvencia ľudskej aktivity vyselektovanej ako hrubý materiál na iný zmysel, tak ako performance

prúd skúsenosti (Evin Goffman) sekvencia ľudskej aktivity, ktorá stojí mimo analýzy

surrealizmus (André Breton) umelecké hnutie počiatku dvadsiateho storočia, silne ovplyvnené Freudom, ktorý skúmal podvedomie a jeho základ imaginácie

symbolické (Julia Kristeva) logický a diskurzívny jazyk otca, tradičné operácie jazyka, opozícia semiotického

tableaux vivants „živé obrazy“, inscenované scény znázorňujúce maľby alebo klasické sochy, populárna forma zábavy z deväťnásteho storočia. Pozri tiež postoje.

taktiky(Michale de Certeau) špecifické inštancie správania improvizovaného jednotlivcami v jedinečnej sociálnej situácii. Pozri sociálny konštruktivizmus.

Tanztheater hnutie moderného nemeckého tanca ktoré uprednostňuje divadelnú gestikuláciu a pohyby každodenného života pred tradičným slovníkom tanca a jeho kompozície

tellable (William Labov) odkazuje k rečovému materiálu, ktorý reprezentuje pozíciu afér, ktoré sú považované za neobyčajné alebo protichodné voči očakávaniu

divadlo obrazu (Bonnie Marrenca) divadlo zdôrazňujúce vizuálnu percepciu pred naráciou, napríklad diela Roberta Wilsona.

divadlo miešaného významu (Richard Kostelanetz) divadlo vyznačujúce sa použitím rôznych médií ako je nahratý zvuk, film a video

výpoved' (Mikhail Bakhtin) špecifický a unikátny akt prehovoru posadený do unikátneho kontextu. Pozri parole

walkabout forma britského predstavenia, v ktorom prezlečený účinkujúci improvizuje vzťahy so všeobecným publikom