

Performance / performativita

Ondřej Sládek (ed.)

Praha 2010

Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím

ALEŠ MERENUS

Otázky, kterými se budu zabývat v této kapitole, by se daly pracovně rozdělit do dvou skupin. První skupina se zaměřuje na vztah divadla a performance: Jak je při performanci rozvržen prostor a jakou roli při performanci hraje divák? Dá se ještě v performančním umění mluvit o herectví v tradičním slova smyslu? Jaký typ herectví se v performancích uplatňuje? Všechny právě položené otázky jsou vlastně dílčími částmi obecnějšího problému: Jaký je vlastně rozdíl mezi performancí a divadlem?

Prostřednictvím druhé skupiny dotazů se vztahují k představě vědeckého jazyka, který by byl schopen performance popsat či vyjádřit jejich svébytnou podstatu. Patří sem otázky typu: Mělo by být performanční umění objektem teatrologického výzkumu, nebo existuje nějaká věda, která má vhodnější nástroje pro jeho popis? Nebo konkrétněji: Jaký je poměr tradiční divadelní sémiotiky k uměleckým performancím?

Oba zmíněné okruhy otázek obsahují určité předpoklady, které můžeme shrnout do dvou základních tezí. Ty jsou klíčové pro mé další úvahy o vztahu divadla a performance.

- 1) Performance je druhem divadla.
- 2) Performanci nelze analyzovat pomocí nástrojů divadelní sémiotiky, ale k jejímu přiblížení je nutné využít a vzájemně kombinovat koncepty z mnoha jiných vědních disciplín.

V této studii se zaměřím především na podrobnější objasnění těchto tezí, v závěru se pak pokusím nastínit další možné využití Mukařovského konceptu nezáměrnosti v umění, na které v souvislosti s performancí upozornilo již také několik divadelních vědců.

Divadelní performance a performance v divadle

Německá teatroložka Erika Fischer-Lichteová ve své knize *Ästhetik des Performativen* (2004) používá jako modelový příklad performance produkci nazvanou *Lips of Thomas*, na níž demonstruje jednotlivé aspekty tohoto umění (srov. FISCHER-LICHTE 2008: 11–23). Performance se uskutečnila v roce 1975 v rakouském Innsbrucku. Jugoslávská performerka Marina Abramovićová tam v prostorách galerie nejprve zcela obnažila své tělo. Následně na stěnu místnosti připevnila svou fotografii a orámovala ji pěticípou hvězdou. Poté si sedla ke stolu, na němž stála láhev s vínem, sklenička, lžice, důtky a sklenice naplněná kilem medu. Ten následně před zraky diváků celý snědla a zapila vínem. Když už na stole nezbylo nic k jídlu ani k pití, rozdrtila pravou rukou skleničku na víno. Se zakrvácenou dlaní se vrátila ke svému portrétu a žiletkou si vyřezala na břicho pěticípou hvězdu. Pak uchopila do ruky důtky a začala se jimi šlehat po zádech. Nakonec se položila na kříž utvořený z ledových bloků a roztáhla paže. Nad sebou měla umístěn tepelný zářič, který postupně rozpouštěl led pod jejím tělem, ale také zrychloval krvácení z jejích ran. Performerka byla rozhodnuta zůstat na kříži tak dlouho, dokud led úplně neroztaje. To však již někteří diváci nevydrželi a z ledového kříže ji vyprostili. Podle Eriky Fischer-Lichteové celá performance trvala téměř dvě hodiny.

Jak je z uvedeného příkladu zřejmé, performance se radikálně liší od produkcí, které je možné vidět v běžném repertoárovém divadle. Zmiňovaná performance *Lips of Thomas* také neproběhla v tradičním divadelním prostoru, ale v ga-

lerii.¹ Rovněž představení Hermanna Nitsche se obvykle nekonají v nějakém divadelním sále. Jeho performance známé jako *Čtvrcení jehňátek (Divadlo orgií a mystérií)* se většinou odehrávají ve výstavních sálech či v nějakém typu industriálního prostoru. Volba místa, které má obvykle jiné parametry než například tradiční kukátkové jeviště, se promítá i do vztahu mezi protagonisty a diváky. Prostor pro diváky většinou volně přechází v prostor, na němž se pohybují performeré. Chybí tradiční rampa a praktikábly (prostředek pro vertikální i horizontální členění jeviště). Takto vzniklá volně přístupná hranice mezi hracím a diváckým prostorem (scénohlediště) bývá při performancích velmi často překračována – a to v obou směrech. Diváci jsou mnohdy verbálně, ale často také přímo fyzicky napadáni. Z některých produkcí odcházejí mokří, zablácení a jinak fyzicky „pозměněni“. Při performancích je kontakt performerů s divákem mnohem intimnější a interaktivnější, než je tomu u jiných spektakulárních produkcí. O spojení performancí s galeriemi píše také Michael Kirby. V knize *Happenings* (1966) popisuje umělecké performance, které proběhly v prostorách Reuben Gallery v New Yorku.² Potvrzuje tak tendenci performančního umění k hledání nových typů prostor, které nemají parametry tradiční divadelní scény. Místo ní tyto produkce volí místa, která nereprezentují žádný jiný fikční prostor, ale odkazují přímo samy k sobě³ (KIRBY 1966: 26).

¹ Patrice Pavis je podobného mínění, když říká, že performance se neodehrává „v divadlech, nýbrž v muzeích a uměleckých galeriích“ (PAVIS 2003: 298).

² Happenings jsou druhem performančního umění, který zažíval největší rozmach v šedesátých letech v USA.

³ Tak jako ostatní charakteristiky performančního umění, také definice prostoru, v němž se performance odehrávají, není striktně vymezena. To znamená, že některé performance mohou být předvedeny na divadelní scéně, aniž by to automaticky znamenalo jejich vyloučení z pomyslné množiny uměleckých performancí.

Kořeny performance v divadelní avantgardě⁴

Výše popsaný způsob komunikace s obecnstvem v divadelním kontextu není v podstatě ničím převratně novým. Například divadelní excentrik Antonin Artaud již ve třicátých letech minulého století ve svém „divadle krutosti“ chtěl, aby herci přímo útočili na psychiku diváků. Také Teatr Laboratorium Jerzyho Grotowského, který působil v šedesátých letech v polské Vratislavi, byl založen na podobném principu, v němž se divák stal jednou ze součástí výsledného divadelního tvaru. Tyto zjevné podobnosti mezi divadelní avantgardou a performancemi nejsou nijak náhodné. Jak Artaud, tak i Grotowski provozovali divadlo zvláštního druhu – divadlo jako rituál. Oba se snažili vymknout se v jejich době stále ještě převládajícímu divadlu chápanému jako dílo a směřovali mnohem více k divadlu, které je událostí a jež atakuje diváka a aktivizuje jeho pozornost mnohdy velmi netradičními prostředky a způsoby. Stejně jako u politického divadla (Erwin Piscator, Bertolt Brecht) oběma režiséřům nešlo o vytvoření pouze estetického díla, nýbrž chtěli divákem aktivně otrást a usměrnit systém hodnot členů svého obecnstva.⁵ Z tohoto pohledu by se tedy dalo tvrdit, že současné performanční umění pouze navazuje na avantgardní divadlo první a druhé poloviny minulého století. To by byl však velmi předčasný závěr, protože i přes mnoho zjevných podobností je celkový vztah mezi divákem a performerem odlišný od vztahu mezi hercem a divákem v avantgardním divadle.

⁴ Srov. GAJDOŠ 2010: 20–37.

⁵ Všichni jmenovaní divadelní umělci jsou představitelé tzv. divadla účasti. „Přes svůj rituální či mytický původ však divadlo nejednou ztratilo povahu bezprostřední události, takže od počátku dvacátého století lze sledovat hnutí usilující o návrat k účasti publika na představení, a to z nejrůznějších důvodů, ať je to kritická aktivita nebo psychický šok jako u Artauda a v rituálním a mystickým hnutí, jež se ho dovolává (Brook, Grotowski) [...]“ (PAVIS 2003: 110).

Participace diváka na performanci

Vztah mezi divákem a performerem při performanci většinou nepodléhá žádným předem stanoveným pravidlům a konvencím. Každá performance je díky tomu jedinečná a neopakovatelná. To sice v jisté míře platí i pro běžné divadelní představení, avšak v případě performance je participace diváka na produkci závislá spíše na charakteru přítomného publika než na předem dané dramaturgii.⁶ V avantgardním divadle, jak už bylo řečeno, se diváci přímo účastnili tvorby představení, ale jejich zapojení většinou bylo pouze parciální, omezené jen na předem určené části inscenace. Podoba jejich zapojení rovněž závisela na dopředu vymezené režijně-dramaturgické koncepci. Naproti tomu v performanci diváci často do dění zasahují spontánně a neřízeně. Někdy, jako například při performanci *Lips of Thomas*, produkci sami ukončí. Jejich aktivní zapojení do performance vlastně nejenže stírá konvenční hranici mezi jevištěm a hledištěm, ale radikálně transformuje i vztah herec – divák (nebo přesněji performer – účastník). Divák už není pouze svědek události na scéně, ale stává se spoluvůrcem. Jeho účast jde mnohdy až tak daleko, že v určité fázi performance je již velmi těžké odlišit, kdo je divák a kdo performer.⁷ Všichni jsou aktéři a zároveň diváci jednoho dění, jednoho procesu. Možné splynutí role diváka s rolí performerera je jednou ze základních charakteristik umělecké performance, která je ze své podstaty jedinečnou interaktivní improvizací a neopakovatelnou událostí.

⁶ Andreas Kotte ve svém teoretickém přehledu *Divadelní věda. Úvod* (2005) konstatuje, že při tzv. uměleckých performancích se prolínají a vzájemně prostupují prvky připravené a předem fixované s prvky nahodilými a jedinečnými: „Plánované jednání je přitom [pro uměleckou performanci] stejně důležité jako náhodný incident!“ (KOTTE 2010: 98).

⁷ Takové stírání rolí při performanci není nutným pravidlem, ale otevřenou možností.

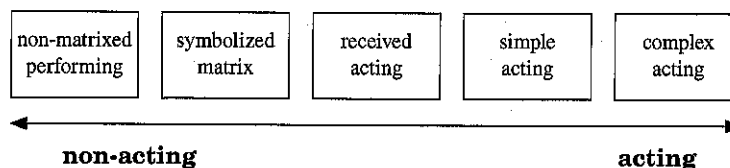
Smrt autora, herce a diváka při umělecké performanci

Na tomto místě nelze nezpomenout na provokativní článek Rolanda Barthes „Smrt autora“ (1968). Rozklad autorského subjektu je jedním z typických rysů poststrukturálního myšlení. V jeho rámci se pohybuje také kniha *The Death of Character* Elinor Fuchsové, která zase ohlásila smrt postavy (FUCHS 1996). Při umělecké performanci pak v extrémním případě dochází k velmi zajímavému jevu. Mizí v něm autorský subjekt, který by byl garantem díla, mizí fikční svět a s ním i dramatická osoba reprezentovaná hercem, ale také divák. Všechny tyto tradičně rozdělené role při umělecké performanci nejsou od sebe již tak striktně odděleny. Díky tomu každý účastník performance mezi nimi může, podle potřeby, svobodně přecházet a vzájemně je kombinovat.

Nově konstituovaný poměr účastníka a performerera se mohl prosadit mimo jiné i díky způsobu „herectví“, které se v performancích uplatňuje. Pro lepší a názornější pochopení tohoto modu vyjdu ze schématu a typologie Michaela Kirbyho (KIRBY 1966).

Kirby rozlišuje pět základních typů herectví, jež se pohybují na škále mezi dvěma základními póly: mezi neherectvím (*non-acting*) a herectvím (*acting*). *Non-acting* neboli neherectví vlastně není herectvím v obvyklém slova smyslu, neboť ne-herec (performer) na jevišti neztělesňuje žádnou dramatickou postavu, nehraje žádnou roli, ale prezentuje pouze sám sebe. Druhý typ herectví Kirby označuje jako symbolické (*symbolized matrix*). V tomto případě herec sice představuje již nějakou roli (například Oidipa), ale představuje ji prostřednictvím realisticky pojatých akcí. Například ne- napodobuje kulhání, nýbrž skutečně kulhá, protože má v nohavici dřevo (klacek), které mu znesnadňuje pohyb po scéně. Třetí stupeň herectví označuje za tzv. přijímané herectví (*received acting*), které po aktérovi vyžaduje, aby znázorňoval určitou postavu, například karetního hráče. Tuto postavu však hraje naprosto realisticky, jako by ani nebyl na scéně, ale někde v herně. Diváky je však chápán jako herec, pro-

tože se nachází v prostoru jeviště. Čtvrtou kategorií je pak v jeho typologii jednoduché herectví (*simple acting*), v němž se již pracuje s emocionální spoluúčastí herce. Herec přímo projevuje určité typy emocí a nálad, které zprostředkovává divákům pomocí mimiky, gest, pohybů apod. (Kirby uvádí jako příklad performance amerického souboru Living Theatre). Posledním typem herectví a zároveň opačným pólem škály je komplexní herectví (*complex acting*), tedy herectví, při němž se herec pokouší o celkové ztělesnění dané dramatické postavy.



Obr. 1 Schéma variací herectví podle Michaela Kirbyho (KIRBY 1966)

Uvažujeme-li o performanci v kontextu této typologie, je patrné, že se ve větší či menší míře bude uplatňovat přinejmenším v případech prvních čtyř typů herectví. Performer je umělec, jenž neztělesňuje žádnou jinou postavu, nehraje žádnou roli, ale vystupuje sám za sebe. Při produkci se tedy předvádí namísto ztělesňované postavy živý člověk. Také proto je pro přihlížející tak snadné do performance vstoupit, neboť nemusejí nic napodobovat, ale mohou jednat přímo sami za sebe⁸ (KIRBY 1966; LEHMANN 2007; KOTTE 2010).

⁸ Pro úplnost je třeba dodat, že performeré se často stávají věcmi (mixér, fén) a věci zase naopak performerem. Performer během představení nehraje jednu určitou roli, ale často plní několik na sobě nezávislých cílů (KIRBY 1966).

Nová podoba realismu?

Kirbyho typologie herectví je koncipovaná ze synchronní perspektivy, obsahuje však také perspektivu diachronní. Tato diachronní perspektiva se zřetelně vyjeví, pokud Kirbyho model obrátíme (resp. přepólujeme) a za výchozí bod určíme samotné herectví (*acting*). Herectví ve své čisté formě existovalo v realistickém iluzivním divadle devatenáctého století a začátku století dvacátého.⁹ S příchodem umělecké avantgardy se projekt iluzivního divadla začal postupně nahourávat. Do popředí zájmu se stále víc dostávalo tzv. anti-iluzivní divadlo, které prostřednictvím zcizovacích efektů umožňovalo hercům vystupovat z role a přímo oslovovat diváky (jeho nejvlivnějším propagátorem byl pravděpodobně Bertolt Brecht). Posledním článkem tohoto řetězce je performanční umění. V něm se definitivně opouští koncept herectví založený na hraní role. Místo něj nabízí nezprostředkovanou realitu, která má podobu události, na jejímž průběhu se svým dílem podílejí všichni zúčastnění. V tomto směru se tedy jedná o realismus nového druhu, který je mnohem autentičtější než realistické divadlo. V performanci Mariny Abramovičové netekla žádná imaginární krev, která by měla reprezentovat lidské utrpení, ale diváci viděli autentickou, reálnou krev prýšící z těla performerky.

Historická perspektiva a dynamika celého procesu má minimálně ještě jednu dimenzi. RoseLee Goldbergová v publikaci *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979) spojuje performanci s herectvím – hlavně s hereckým gestem a tvrdí, že pohyb a vývoj divadla ve 20. století je dominantně určen změnou hereckého gesta. Vždy se jedná o pohyb od neživotného gesta ke gestu životnému – ve své době

⁹ Koncept iluzivního divadla se objevoval především v 19. století v realistickém divadle – například u Meiningenských. Tento koncept rovněž na přelomu 19. a 20. století uplatňoval v MCHA Tu Stanislavskij – ve svém tzv. naturalistickém období.

autentickému.¹⁰ Goldbergová tvrdí, že divadlo neustále směřuje k autenticitě a umělecká inovace se řídí mimetickým principem. Princip umělecké inovace, zjevně přejatý z ruského formalismu, aplikuje na vývoj divadla. Zároveň tak podstatným způsobem rozšiřuje význam slova performance. Performanci nechápe pouze jako jeden z typů uměleckého vyjádření, ale jako hybnou sílu nejen divadelního umění, ale celého uměleckého vývoje.

Prvky performance v současném činoherním divadle

Vzhledem k tomu, že umělecká performance vznikla někdy v průběhu padesátých let, tudíž má za sebou již více než padesát let existence, musel její vztah k tzv. tradičnímu divadlu projít několika fázemi, které se zákonitě projeví i na samotné její podobě. V začátcích se performance utvářela v kontaktu s výtvarným uměním. (Tím proměnila i lessingovskou definici výtvarného umění, jelikož mu dodala i časovou dimenzi.) Jistě proto není náhoda, že mnoho performancí se realizovalo na půdě galerií a v různých výstavních prostorech. V prvotní fázi performance pro mnohé představovala alternativu vůči tradičnímu divadlu. Performerši se nechtěli podřizovat zavedeným divadelním konvencím, odmítli k divákům promlouvat tradičním divadelním jazykem. Nechtěli obecnstvu nabídnout nějaký ucelený produkt – dílo, které by se dalo opakovat a které by vycházelo z textové předlohy. Právě naopak. Dá se říct, že usilovali o nezprostředkovaný kontakt s divákem. O bezprostřední akci a interakci. Divadelní *artefakt* nahradili divadelním *arteaktem* – událostí, která

¹⁰ „Živá gesta jsou neustále používána jako zbraň proti konvencím etablovaného umění“ (GOLDBERG 1979: 7). Goldbergová se tedy nepřímo dotýká vztahu mezi sociálním a scénickým dramatem, jejichž vzájemnou závislost vyjádřil v podobě ležaté a horizontálně přečaté osmičky Richard Schechner (SCHECHNER 2006: 215; DUDZIK 2009: 5).

zesiluje prožívaný okamžik (termín *arteakt* v našem prostředí zavedl a prosadil Jan Roubal). Tento opoziční postoj se však hlavně v devadesátých letech do značné míry otupil, když mnoho divadelních režisérů začalo zavádět „performanční postupy“ i do činoherního divadla.¹¹ Za mnohé uvedu například polského režiséra Christiana Lupa, jenž ve svých produkcích (například ve *Factory II* – něco přes devět hodin trvající představení) kombinuje prvky uměleckých performancí s dokumentaristickými materiály. Dalším představitelem linie performancí ovlivněné činohry je například Robert Wilson.

Široká množina uměleckých performancí se dá dělit podle nejrůznějších kritérií. Například Andrea Nouryehová je člení do pěti skupin (PAVIS 2003: 298). 1) Body art – je typem performance, kde hlavní pozornost je zaměřena přímo na tělo performerů. Odhalené, často nějak deformované tělo, je při performanci vystaveno trýznění a reálnému sebepoškozování. Záměrem je v tomto případě vyvolat odpor publika proti vraždění a válečným genocidám, což je i případ performance *Lips of Thomas*. 2) Zkoumání prostoru a času pomocí zpomalených pohybů a figur (Wilson). 3) Autobiografická představení. 4) Rituální a mystický obřad (Nitsch). 5) Společenský komentář.

Všechny typy performancí často pracují s elektronickými médii. Používají se kamery, projekční plátna, zesilovače zvuku apod. Performanční umění rovněž využívá techniku výtvarného umění, recitace, tance atd. Ve své podstatě se jedná o multimediální umění, které zaplnilo prostor mezi tradičními druhy umění. Volně kombinuje formální a stylistické postupy jednotlivých uměleckých druhů a zapracovává je do tzv. *členité struktury*.¹² Ta je na rozdíl od tradičních

¹¹ Tento trend potvrzuje ve své studii i Patrice Pavis. „Za posledních deset let už tento obraz není vnímán jako černobílý a velmi bohaté tvůrčí experimenty mísí divadlo s performancí [...]“ (PAVIS 2010: 13).

¹² Kirbyho termín „compartmented structure“ překládám jako „členitá struktura“. Stejným způsobem tento pojem používá i Daniela Jobertová – překladatelka *Divadelního slovníku* (srov. PAVIS 2003: 169).

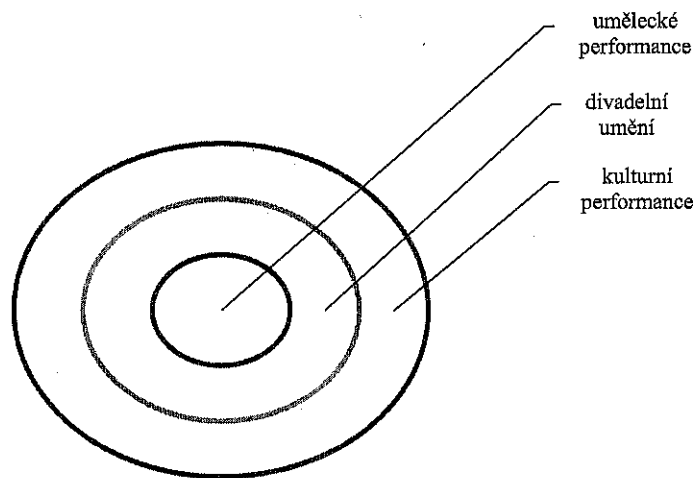
uměleckých struktur, v nichž jsou informace uspořádány do koherentních celků, vytvořena ze samostatných jednotek, které se nijak nepodílejí na konstrukci celku, ale stojí samy o sobě. Členitá struktura je podle Kirbyho ze své podstaty alogická a není ji možné dekodovat, neboť není založena v žádném určitém sémiotickém kanálu. To ale neznamená, že by konkrétní detaily v ní obsažené nemohly mít symbolickou funkci. Tyto symboly jsou ale spíš privátní, polyvalenční a iracionální povahy. Recepce členité struktury, jak již bylo řečeno, je možná pouze za předpokladu, že účastníci performance nezůstanou v roli nezúčastněných pozorovatelů. Performance se prostě bez aktivního účastníka nemůže obejít.¹³

Přesná definice, která by zahrnovala všechny umělecké performance není možná, protože se jedná o příliš rozsáhlou a velmi různorodou skupinu uměleckých aktivit. Nehledě k tomu, že rozdíl mezi jednotlivými performancemi jsou mnohdy větší než difference mezi některými typy performancí a určitými druhy divadelních představení. Z dostupných vymezení mi jako nejvýstižnější připadá pracovní definice Michaela Kirbyho: „Happeningy by mohly být popsány jako forma divadla, v níž jsou rozdílné prvky, včetně bezprostřední performance (non-matrix performing), organizovány v členité struktuře“ (KIRBY 1966: 21).

Tato rámcová definice potvrzuje první tezi zmíněnou již v úvodu, že totiž performance je druhem divadla. Performanční umění se opravdu z jistého úhlu pohledu dá považovat za druh divadla. Podobně se ale může jevit i jako specifický druh výtvarného umění nebo hudební produkce. Kromě toho však také divadlo lze pojímat jako druh performance – pokud máme na mysli tzv. kulturní performance, to jest aktivity, které jsou příznačné pro reprodukci kulturních vzorců a způsobů jednání (obřady, rituály, sportovní utkání, politické mí-

¹³ I díky tomu se podobá mnoha rituálům a například středověkým mystériím.

tinky atd.).¹⁴ Performanční umění je součástí divadla a to je zase jednou z forem kulturních performancí. Objevují se zde tři pojmy, které se zdají být hierarchicky uspořádány jako by umělecké performance byly součástí divadelního umění a to podmnožinou ještě širšího souboru kulturních performancí. Tento vztah lze znázornit následovně:

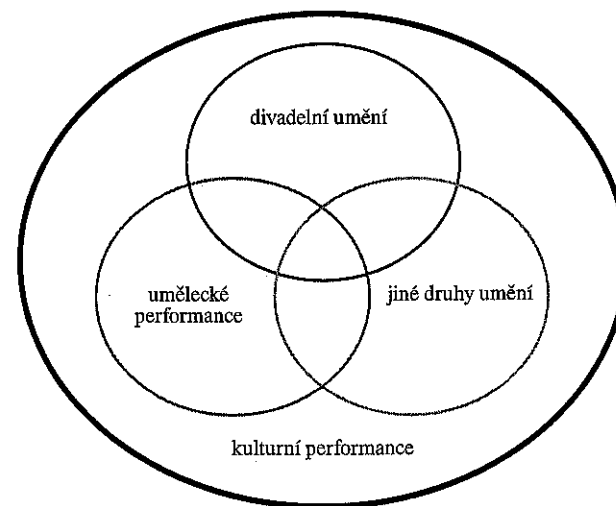


Obr. 2 Schéma možných vztahů mezi jednotlivými druhy performance

Uvedené schéma však není zcela přesné. Mohli bychom z něj totiž vyčíst, že umělecké performance existují pouze jako podmnožina divadelního umění. Z dosud řečeného je zřejmé, že performanční umění nespadá výhradně pod tuto uměleckou oblast, ale platí, že má silnou vazbu také na jiné

¹⁴ Takto široce vymezený koncept performance přinesl do vědeckého myšlení Richard Schechner. „Avšak ve skutečnosti neexistuje historicky ani kulturně stálá hranice toho, co je a co není *performance*. Nové žánry se průběžně objevují a jiné zase mizí. Základní myšlenka je tato: jakékoli jednání, které je ohraničeno, předváděno, zvýrazněno či vystaveno, je performancí“ (SCHECHNER 2002: 21–22; cit dle: HLAVICA 2008: 8).

druhy umění a čerpá impulzy přímo z kulturních jevů obecně (kulturních performancí), kulturní fenomény spjaté s divadlem přinejmenším přesahuje – pokud se dokonce nevyvíjí zcela nezávisle jako alternativa k divadlu. Z toho důvodu můžeme předchozí schéma přepracovat do podoby (obr. 3), která bude lépe odpovídat popsáným vztahům.



Obr. 3 Nová varianta možných vztahů mezi jednotlivými druhy performance

Performance v rámci vědeckého diskurzu

Poměrně podrobný přehled stavu oboru, jehož hlavním předmětem je studium performance a vše, co s tím souvisí, podává v knize *Performanční studia* a ve stejnojmenném článku Marek Hlavica (HLAVICA 2008, 2009a). Performanční studia (*performance studies*) se pěstují převážně v anglosaských zemích (Velká Británie, USA, Německo, Austrálie). Přestože se jedná o poměrně nový obor (první samostatná katedra performančních studií vznikla v roce 1980 v New Yorku),

jeho historie je poměrně bohatá. Tak jako mnoho jiných nových vědeckých projektů, které vznikly ve druhé polovině 20. století (kognitivní vědy, gender studies aj.), jsou i performanční studia interdisciplinární oblastí. To je také jeden z hlavních důvodů, proč mají tak odlišnou podobu, proč je jejich náplň tak značně různorodá. Záleží na tom, z jakých východisek se k performancím na tom kterém pracovišti přistupuje.

Například katedru performančních studií na chigagské Northwestern University je možno charakterizovat jako jistý typ katedry alternativního a komunitního divadla, která sice zdůrazňuje zejména společenskou funkci divadla, případně zkoumá rozmanité projevy divadelnosti ve společnosti, ale své studenty přesto vychovává zejména ke komunikaci skrze umělecké dílo, artefakt, a nikoli přednostně k sociální práci a aktivismu. [...] Naopak performanční studia na australské University of Sydney se jeví být spíše katedrou sociologické divadelní vědy či divadelní sociologie. [...] Newyorská katedra performančních studií se divadlu vzdálila nejvíce. Termín performance v jejím názvu neodkazuje na nějaké konkrétní kulturní fenomény, ať již úzce na divadelní představení, či maximálně široce na různé performance společenského života, nýbrž performance je chápána jako ústřední analytický nástroj, s jehož pomocí lze zkoumat v podstatě cokoli.

(HLAVICA 2009a: 4)

Již z této krátké ukázky je patrné, že širě záběru performančních studií je značná. Chceme-li performance postihnout v jejich komplexitě, musíme je nejprve zkoumat v nejširší kulturní a společenské praxi, tj. například ve zmiňovaných rituálech, obřadech, politických vystoupeních atd. Kromě toho se performanční studia z části věnují také performancím ve smyslu představení. Umělecké performance jsou tak oblastí, kterou performanční studia sdílejí společně

s teatrologií (srov. HLAVICA 2009a, 2009b). Tradičně vnímané dichotomie v přístupu obou těchto disciplín tematizoval již Patrice Pavis, který je také uspořádal do následujícího schématu (uvádím pouze jeho určitou část):

Teatrologie

Sémiologie
Estetický přístup
Důraz na artefakt
Geneze díla

Moderna
Konzervativismus

Mimeze
Inscenace
Režisérské divadlo
Gesamtkunstwerk

Textualita

Performance studies

Fenomenologie
Antropologický přístup
Důraz na recepci
Teorie afektů

Postmoderna
Progresivnost

Performativita
Performance
Postmoderní performance
Multidisciplinárnost

Tělesnost

(PAVIS 2010: 12)

Pavisova tabulka je, jak sám autor také připouští, mírně zjednodušující. Některé opozice byly stanoveny uměle, bez ohledu na reálnou praxi a zkušenost.¹⁵

Není možné se zde podrobněji věnovat všem výše jmenovaným opozicím a možným vědeckým či vědecko-uměleckým přístupům k performancím. Zaměřme se dále pouze na jednu z nich: na binární dichotomii sémiologie – fenomenologie.

¹⁵ Sám Pavis o těchto opozicích tvrdí, že jsou pouze vnějšíkové a je třeba je překonat. O poměru mezi teatrologií a performančními studii pak píše: „Přes počáteční obavy není cílem či důsledkem performance studies vytěsnění či nahrazení teatrologie a bylo by chybné je šmahem odmítat. Lepší je najít způsob, jak teatrologii zúrodnit pomocí performance studies a naopak [...]“ (PAVIS 2010: 11).

Teatrologové převážně z německojazyčných oblastí se v posledních letech neorientují výlučně na výzkum divadla, ale jejich záběr je mnohem širší. Hledají efektivní nástroje popisu jak divadelních inscenací, tak i představení obecně, tedy i uměleckých performancí. Do tohoto progresivního proudu teatrologie, který spojuje původní „sémiotickou“ tradici s mnoha postmoderními přístupy, patří německá badatelka Erika Fischer-Lichteová. Její teoretický model performance je ovlivněn sémiotikou, které se věnovala v sedmdesátých a osmdesátých letech. To je jeden z důvodů, proč je pro ni klíčový pojem znaku a vztah mezi označujícím a označovaným. Ve svém výzkumu Fischer-Lichteová dospívá k závěru, že při uměleckých performancích dochází ke kontaminaci a splynutí označujícího s označovaným. Performer ani prostor, v němž se umělecké performance odehrávají, již dominantně nepředkládají divákovi sérii symbolů, které by měl rozluštit, ale místo toho mu přímo ukazují originál – člověka-performera, který nic nezastupuje, nic nereprezentuje, nýbrž prezentuje sám sebe (FISCHER-LICHTE – ROSELT 2005: 151).¹⁶ Marina Abramovičová, tvrdí například Fischer-Lichteová, účastníkům performance nechtěla předat nějaké zašifrované poselství, ale primárně usilovala o to, aby v nich navodila pocity úzkosti, strachu, zhnusení nebo soucitu.

Při performancích se útočí na divákovy emoce, na jeho morální zásady a mnohdy dochází i ke spuštění fyziologických procesů v jeho těle.¹⁷ Nejde v nich ani tak o porozumění jednání, ale o transformaci zážitku ve zkušenost (FISCHER-LICH-

¹⁶ Na performanci se tudíž nedá aplikovat komunikační model divadelní komunikace Iva Osolobě obsažený v jeho studii „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“ (Osolobě 2002). Naopak využitelný je koncept ostenze, ukazování, kde se obrací pozornost přihlížejících na tělo a akce, které performer provádí. Je to tedy komunikace pomocí originálů, jimiž jsou přímo lidská těla. Zde je podle mého názoru možné najít velký potenciál pro další zkoumání fenoménu uměleckých performancí (srov. OSOLOBĚ 2002).

¹⁷ Srov. pravou stranu Pavisovy tabulky.

TE 2008: 11–37). I v performanci zůstává jistý prostor pro znaky a jejich interpretaci (například hvězda, kterou si Abramovičová vyřezala na břicho, může odkazovat k tehdejší socialistické Jugoslávii), ta již však není tím hlavním. Základní je prožitek. Divák (účastník) pouze nevnímá, ale prožívá. Recepce není jen imaginární proces, ale proces tělesný, který se týká smyslů a celého těla. Podle Fischer-Lichteové se během představení mezi jeho účastníky vytváří energie, která se neustále přelévá z jedněch na druhé. Všichni se účastní tvorby a vytvářejí novou realitu. Při performanci vzniká nová seberefrenční skutečnost. Účastník zakouší čisté fenomény (pokud se to tak dá říct) například zvuku či lidského těla, poněvadž umělecké performance vědomě redukuji počet výrazových prostředků, skrze něž na účastníka působí. Zintenzivňují tím samotný komunikační proces a koncentrují pozornost všech zainteresovaných k právě probíhající události, která má seberefrenční charakter (FISCHER-LICHTE 2008: 11–37).¹⁸

Fischer-Lichteová tedy rozpracovává dichotomii znaku a ne-znaku, která je analogická dichotomii divadlo – umělecká performance také v konceptu sémiotického a fenomenologického těla. Tyto koncepty jí umožňují ukázat základní rozdíly, ale také spojitosti mezi různými typy představení. V souvislosti s uměleckými performancemi mluví o tzv. nové estetice, která v sobě zahrnuje kvalitu prožitku a etický rozměr. Její snažení prokazuje tendenci současné divadelní teorie uchopovat dříve opomíjené fenomény pomocí nástrojů typických pro jiné teoretické disciplíny.

¹⁸ Na podobném principu funguje také Jakobsonem vymezená poetická funkce, v níž reference ustupuje seberefrenční. Tato analogie však není úplně přesná, protože poetická funkce operuje na bázi znaku, kdežto performance – i když znakovou povahu své existence úplně nevyklučuje – dominantně pracuje s ne-znaky.

O záměrnosti a nezáměrnosti

Dichotomií sémiologie a fenomenologie, která je podstatným aspektem uměleckých performancí, se v našem prostředí zabývá především Martin Pšenička (PŠENIČKA 2010). Ten v této souvislosti oživuje Mukařovského koncept záměrnosti a nezáměrnosti v umění (MUKAŘOVSKÝ 2000). Je třeba však připomenout, že Mukařovský nezáměrnost uměleckého díla váže na prvek záměrnosti, s nímž tvoří dialektickou jednotu. Základním rysem uměleckého díla však v tomto případě zůstává jeho znakovost.¹⁹ Recipient k uměleckému artefaktu přistupuje s tímto *zaměřením* a pokouší se významově sjednotit jeho jednotlivé prvky. Teprve ty části, které se sémantickému sjednocení vzpírají, pocituje jako nezáměrné, neznakové; tedy jako věci reálného světa. „Nezáměrnost je pocífována teprve na jejím pozadí [tj. na pozadí záměrnosti]: pocít nezáměrnosti může pro vnímatele vzniknout teprve tehdy, stavějí-li se překážky v cestu jeho úsilí po významovém sjednocení díla“ (MUKAŘOVSKÝ 2000: 385).

Otázkou zůstává, zda umělecké performance jsou uměleckým dílem v tradičním slova smyslu. Jak jsem uvedl již dříve, mnoho z nich má členitou strukturu a jejich znakovost je pouze druhotná. Performance také nenabízejí žádnou zprostředkovanou realitu (fikční svět), do níž by mohly pronikat prvky reálného světa pocífované jako nezáměrné. Mukařovský popisuje vztah záměrnosti a nezáměrnosti také z hlediska vývoje umění. V něm identifikuje etapy, které kladou důraz mnohem víc na nezáměrnost, a to nejen co se týče kvantity, v jaké je v díle zastoupena, ale hlavně pokud jde o její kvalitu. Nezáměrnost pro recipienty může nabývat různých podob: „[...] nezáměrnost může jednou být osnována na nepředvídaných významových asociacích, jindy na příkrých zvratech v hodnocení atp.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000: 386). Někdy

¹⁹ To zdůrazňuje i Martin Pšenička (PŠENIČKA 2010: 36).

nezáměrnost díky svému nezprostředkovanému vztahu k realitě slouží i jako hybná síla uměleckého vývoje. V neposlední řadě se aspekt nezáměrnosti podílí na emocionálním prožitku recipienta, protože se vztahuje přímo k jeho individualitě, což je rovněž jeden ze stěžejních rysů performančního umění.²⁰

*

Pokud má být Mukařovského koncepce využitelná i pro bádání na poli uměleckých performancí, je třeba ji určitým způsobem upravit. Musí se obrátit vztah mezi záměrností a nezáměrností ve prospěch druhé jmenované. Neznakovost je v performancích převládajícím prvkem, který je ozvlášťňován občasnými vstupy záměrnosti. Absence znaků je pro performanci bezpříznaková a teprve na jejím pozadí se může konstituovat dimenze záměrnosti, která je však v tomto kontextu pocífována právě naopak jako příznaková.²¹ Dospíváme tak k paradoxnímu závěru, kdy při umělecké performanci, stejně jako v běžném životě, jsou elementy fikce považovány za cizorodé. Protože umělecké performance nejsou ve své podstatě tradičními uměleckými díly, je jejich řazení do množiny uměleckých druhů dosti komplikované. Představují jakýsi hraniční fenomén mezi světem umění a každodenností.

²⁰ „Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného“ (MUKAŘOVSKÝ 2000: 387–388).

²¹ V kontextu kritických úvah o performanci je Mukařovského koncept nezáměrnosti třeba nepochybně dále a důkladněji rozpracovávat. Zajímavé by bylo například opustit představu, podle níž umělecké dílo musí mít primárně znakovou podstatu. Vhodné by bylo také zhodnotit a detailně popsat mentální operace, které účastník při performanci provádí, a rozpracovat jejich fáze – od horizontu očekávání, přes samotný akt vnímání a prožívání až k závěrečnému posouzení celé akce.

Díky své progresivnosti se jim však již podařilo rozšířit dříve vytyčenou hranici umění, což dokládá mimo jiné zájem, který o ně projevují uměnovědci a teatrologové.

Je tedy zjevné, a tady se konečně dostávám k vysvětlení druhé úvodní teze, že umělecké performance jsou jevem, který již nemůže být plně uchopen teoretickými nástroji jedné disciplíny (teatrologie), ale při jeho zkoumání se musí kombinovat několik teoretických přístupů z více oborů. O tom také svědčí poměrně pluralitní pojetí performančních studií a současný stav v divadelní vědě. Rovněž divadelní sémiotika, aby se mohla náležitě vyrovnat s fenoménem performance, musí své stávající koncepce rozšířit a zásadním způsobem redefinovat některé své kategorie, což se v několika posledních letech také skutečně děje.

LITERATURA

ARONSON, Arnold

2011 [2000] *Americké avantgardní divadlo*, přel. Daniela Jobertová, Jan Hančil (Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze)

BARTHES, Roland

2006 [1968] „Smrt autora“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 75–77

DUDZIK, Wojciech

2009 „Ke kulturní teatrologii“, přel. Jan Roubal, *Divadelní revue* 20, č. 3, s. 3–12

FISCHER-LICHTE, Erika

2005 [2000] „Divadelnost/teatralita a inscenace“, přel. Miroslav Petříček, in Jan Roubal (ed.): *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie* (Praha: Divadelní ústav), s. 129–134

2008 [2004] *The Transformative Power of Performance*, přel. Saskya Iris Jain (London – New York: Routledge)

2009 [2004] „Čím je představení v kultuře performancí? Pokus o definici“, přel. Jan Roubal, *Divadelní revue* 20, č. 3, s. 13–21

FISCHER-LICHTE, Erika – ROSELT, Jens

2005 [2001] „Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“, přel. Miroslav Petříček, in Jan Roubal (ed.): *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie* (Praha: Divadelní ústav), s. 147–154

FUCHS, Elinor

1996 *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press)

GAJDOŠ, Július

2010 *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci* (Praha: Kant)

GOLDBERG, RoseLee

1979 *Performance Art: From Futurism to the Present* (New York: Harry & Abrams)

HLAVICA, Marek

2008 *Performanční studia* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění)

2009a „Performanční studia“, *Divadelní revue* 20, č. 3, s. 3–12

2009b „Richard Schechner“, *Divadelní revue* 20, č. 4, s. 46–59

KIRBY, Michael

1966 [1965] *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc.)

KOTTE, Andreas

2010 [2005] *Divadelní věda. Úvod*, přel. Jana Slouková (Praha: Kant)

LEHMANN, Hans-Thies

2007 [1999] *Postdramatické divadlo*, přel. Anna Grusková, Elena Diamantová (Bratislava: Divadelný ústav)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2000 [1943] „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in Jan Mukařovský: *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host)

OSOLSOBĚ, Ivo

2002 *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie* (Brno: Host)

- PAVIS, Patrice
2003 [1996] *Divadelní slovník*, přel. Daniela Jobertová (Praha: Divadelní ústav)
- 2010 „Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?“, přel. Daniela Jobertová, *Divadelní revue* 21, č. 1, s. 7–27
- PŠENIČKA, Martin
2010 „Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmann“, *Divadelní revue* 21, č. 1, s. 28–49
- SHEPHERD, Simon – WALLIS, Mick
2007 *Drama – Theatre – Performance* (London – New York: Routledge)
- SCHECHNER, Richard
2002 *Performance Studies: An Introduction* (London – New York: Routledge)
- 2006 [1988] *Performance Theory* (London – New York: Routledge)
- 2009 *Performanica. Teórie, praktiky, rituály* (Bratislava: Divadelný ústav)

De/konstrukce genderové identity v dramatickém diskurzu

Poststrukturální diskurzivní analýza
divadelní hry Douga Wrighta
Svou vlastní ženou

MICHAELA PŇAČEKOVÁ

Divadelní hra *Svou vlastní ženou* významného amerického dramatika Douga Wrighta byla inspirována životními osudy známé osobnosti berlínské queer scény Charlotty von Mahlsdorf, jejíž původní, rodné jméno bylo Lothar Berfelde (1928–2002). Hra je koncipovaná jako monolog herce – muže, který hraje 35 postav a který vypráví příběh Charlottina života od nástupu nacismu až po současnost. V této úvaze se zaměřím výlučně na postavu Charlotte a na problematiku její genderové identity, čili na to, jakým způsobem je její gender konstruován jazykovými prostředky.

Charlotte je transvestitou. Být transvestitou je typickým příkladem genderové performance. Obecně můžeme konstatovat, že všichni translidé se vždy snaží překonat hranici mezi pohlavím a genderem. Většinová společnost je namnoze přijímá teprve v okamžiku, kdy je jejich přeměna, jejich performance, v podstatě ukončena, kdy jsou opět nerozeznatelní od ostatních. Na jednu stranu tak jejich performance nabourává většinový heteronormativní diskurz, na druhou stranu jej ovšem potvrzuje reprodukcí stereotypních genderových atributů.