

Prázdný list a tisíce stran slov

Tomáš Kubart

Leslie Hill a Helen Paris. *Blížkost performance. Zvláštní důvěrnosti*. 1. vydání. Přeložila Simona Nyitrayová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. 270 s.

[orientace]

Recenzovaná publikace *Blížkost performance. Zvláštní důvěrnosti* (*Performing proximity: curious Intimacies*) patří v českém akademickém prostředí k stále úzké skupině studií, které se průkopnický zabývají problematikou imerzivního divadla, performance „jeden na jednoho“ či intimní performance. U nás vyšla v Brně již roku 2015, pouhý rok od jejího publikování v Británii. Pokud je mi známo, nebyly do češtiny zatím přeloženy texty předních odbornic na problematiku performance art a imerzivního divadla Josephine Machonové nebo Peggy Phelanové, takže český čtenář bohužel opět (stejně jako v případě teoretického výzkumu happeningu či performance art)¹ přeskakuje z přízemí nevědomosti do vrchních pater interpretace původních teoretických textů. O to víc vyniká zásluha brněnské JAMU a překladatelky Simony Nyitrayové v běhu za současnou evropskou divadelní teorií a teorií akčních umění.

Autorky Leslie Hillová a Helen Parisová vyučují na katedře pro „tvorbu performance (představení)“ (*Performance Making*) na Stanfordské univerzitě. Společně editovaly

1 Poprvé se o *happeningu* rozepsal roku 1965 Jiří Mucha v publikaci *Černý a bílý New York*, pojem ale překládal jako „událost“. O dva roky později vyšly studie Jiřího Burdy a Miloše Horanského. A mezitím se Milan Knížák dostal, díky velikému nasazení Jindřicha Chalupceckého (které pan Knížák dnes naprosto popírá), do kontaktu s Allanem Kaprowem.

publikaci *Performance and Place*² (*Performance a místo*, 2006) a jsou uměleckými ředitelkami divadelní společnosti Curious. Tu založily roku 1996 v londýnském Artsadmin a v 17 zemích v rámci ní zatím vytvořily 40 projektů, jež byly prezentovány během různých mezinárodních festivalů, včetně PS122 v New Yorku, v Opeře v Sydney, během Tanzquartier ve Vídni, LeCouvent des Recollets v Paříži nebo Guling Street Avant-Garde v Taipei. Články L. Hillové vycházejí v periodických *Performance Research*, *Contemporary Theatre Review* a *New Theatre Quarterly*. Leslie Hillová se zabývá také hnutím sufražetek, uspořádala konferenci na téma „Suffrage, Sex and the Stage: Early Feminism in British Drama“ a na stanfordské univerzitě se věnuje také gender studies a otázkám feminismu v dramatu.

Překladatelka Simona Nyitrayová je režisérkou, absolventkou JAMU a průkopnicí hororového žánru v oblasti divadla. Její překlad je velmi kvalitní, nápaditý (například její definice performativity na s. 37). V překladu si nejsem jistý pouze dvěma maličkostmi (zcela hnidopišsky): v originále textu stojí laboratoře, vyvíjející atomovou bombu, v Los Alamos (orig. s. 32), zatímco v překladu v „Los Alabamos“. Ve věku automatických oprav pravopisu a gramatiky Office Word se zkratka do-

2 Obsahuje příspěvky Helen Cole, Marka Waugha či Robe La Frenaise.

stal šotkům do rukou nástroj neskutečných možností...

Podle zahraničních recenzentů (Kuftinec, Rada) se také zdá, že do českého vydání nebyly zařazeny některé fotografie. Drobná, avšak velmi úsměvná interpretace (nikoliv chyba), se objevuje na s. 218, kde autorky popisují vůni starého Londýna. V překladu věta zní: „Vzduch byl těžký a kokainový“, zatímco v originále najdeme: „The air was heavy and cockey“ (HILL a PARIS 2014: 184). Je zřejmé, že výraz „cockey“ vypovídal spíše o „koksovém“ ovzduší východního Londýna 60. let 20. století, nežli o „kokainovém“ (vzduch v Londýně ztěžknul kokainem až v 70. letech).

Studie Hillové a Parisové patří do stále se zvětšující oblasti odborné literatury zabývající se „imerzivním divadlem“. V rámci *performance studies* vznikají studie, v nichž se prolíná věda a umění (sci-art). „Imerzivní divadlo“, slovní spojení, které se začalo objevovat v britském divadelním prostředí kolem roku 2004, není českému čtenáři zcela neznámé. Před dvěma lety vyšla publikace Iva Kristiána Kubáka *Imerzivní divadlo a média* (2015), v níž je imerzivní divadlo definováno velmi jednoduše, především pro účely projektu Golem Cube divadelního uskupení autorů publikace Tygr v tísni. Autoři při definicích pojmů vycházejí z odborné literatury (Henshaw, Kattwinckel, McConachie, Machon, Pearson či Phelan), ale odvolávají se na performanční hnutí a akční umění 60. let minulého století, především na Allana Kaprowa (a to ještě velmi povrchně). Problém je v tom, že Kaprow sám se sice pokoušel vymezit pojmy pregnantně, jenže je tak zároveň nepoužíval. Pojem *happening* se od začátku svého užívání potýká s problémem, kvůli němuž se do české odborné terminologie nedostal termín „událost“:

nejedná se totiž o termín, a tak je rozsah denotátů v jejich případě astronomický. *Akademický* hodnotnější studii nabízí k tématu imerzivního divadla Lukáš Brychta svým příspěvkem *Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry* (2014), ve kterém se pokouší nekoherentnost pojmu mírnit fundovaným výzkumem souvisejících fenoménů, přičemž využívá již existujících závěrů výzkumů Marvinu Carlsona (CARLSON 2014), Josephine Machonové (MACHON 2011) a Gereta Whitea (WHITE 2012). Brychtova studie ukazuje, že imerzivní divadlo se stalo v posledních deseti letech v oblasti české divadelní vědy i praxe pojmem, který nelze přehlížet – pojmem zároveň tak širokým, že jej „nelze přehlédnout“.

Pojem „imerzivní“ navíc není v souvislosti s divadlem používán v evropské divadelní vědě a divadelní praxi jednoznačně; první množina výkladu umožňuje nakládat s tímto slovním spojením jako s potomkem environmentu a happeningu 60. let minulého století, na další možnost výkladu upozorňuje například italsko-rakouský režisér a čerstvý nositel Nestroyovy ceny Martin Gruber (ten svou inscenaci *Immersion: wir verschwinden* [Imerze: mizíme] věnoval problematice lidí na okraji společnosti: mizících). „Imerzivní“ divadlo však jednoznačně spadá do kategorie akčních umění, což je dáno jednak historickým vývojem (návazností na environment a happening), a jednak vysokou mírou divácké aktivizace a participace. Je také zajímavé, že problematikou imerzivního divadla a uměleckými formami vycházejícími převážně z akčních umění 50. a 60. let se v českém akademickém prostředí vlastně zabývají spíše samotní tvůrci (Brychta, Kubák) než divadelní teoretici.

Organizační logika knihy animuje tuto oscilaci mezi analytickou reflexí a teoretickou poetikou. První část knihy

Blížkost performance nabízí čtyři případové studie ve dvou sekcích. Sekce *Interiér* se zabývá vnitřními prostory performance, ale také vnitřkem těla, vůněmi, chutěmi, haptičností. Již v Úvodu, v části „Blížkost v performanci“, autorky definují rozdíl mezi intimní performancí a konvenčním divadlem s běžným divadelním prostorem pomocí kognitivní vědy (33) a prokazují zájem o „sensuální poznání“ Richarda Schechnera, Andrého Lepeckého a další badatele. V této sekci jsou zpřítomněny performance *O vůni* (2003), *hned jak jsem tě uviděla, věděla jsem, že tě dokážu milovat* (2009). Druhou částí je „Krajina“. V ní autorky analyzují site-specific projekty (site-specific dříve v americké divadelní kritice mělo stejně nekoherentní status jako slovní spojení „imersivní divadlo“): *Ven z vody* (Out of Water, 2012) (jen bych upozornil, že *out of water* může být s použitím slovesa být [be] idiom pro „bez vody“) a *Ztráty a nálezy* (Lost and Found).

Jakkoliv může na někoho působit struktura první části publikace chaoticky, vytváří svou volností dynamické prostředí, které odlehčuje „analytickou“ část textů. O analýzy v exaktním slova smyslu vlastně ani nejde; jedná se o kvalitativní výzkum: „Upi [vědecký pracovník indické laboratoře a neurolog, jeden ze spolupracovníků autorek, pozn. TK] chvíli uvažoval, pak se opřel a řekl s pocitem úžasu muže, který tráví celé dny s krysy: „Ano, lidé mohou *mluvit!*“ (184). Upiho chvilkové dojetí nám připomíná, že na uměleckou oblast a její reflexi lze jen stěží aplikovat kvantitativní výzkum a že k některým faktům lze dospět i velmi nestrukturovanou metodou.

Autorky vnitřně strukturují případovou studii do kapitol, aby umožnily čtenáři posun v perspektivě a recepci. Například kapitola zabývající se akcí *On the Scent*

(*O vůni*, 2003) nabízí smyslově detailní cestu produkcí, diskuzi o neurobiologii vůně a koláž přístupů vědeckých teorií a diváckých reakcí. Čtenář vnímá performance skrze evokativní popisy krémových čokolád, grilovaných vepřových žebříků, spreje na vlasy či pyžmové vody po holení. Detailní černobílé fotografie poskytují další archivní médium zpřítomňující momenty performance: Leslie Hillová šňupající chilli, Helen v jemnější variantě, přičichávající k ručníku (tato fotografie v českém vydání chybí). V analýzách v těchto kapitolách autorky také pracují s proximitou (blížkostí), s citacemi a reakcemi diváků, umístěnými vedle sebe, což by mělo čtenáři umožnit lepší spojení s referovaným předmětem.

Zatímco první části kapitol věnované formám performancí a smyslovému vnímání nepotřebují hlubší analýzy (ačkoliv se o ně autorky pokoušejí), druhé části je slibují, ale jedná se spíše o dynamický sled dojmů, citací odborných textů, poetických a lyrických postřehů a deníkových záznamů. Analýzy se zde soustřeďují na komparativní hodnocení diváckých zážitků svědčících o tom, jak lze posouvat „důvěrné“ sociální vztahy k distancovanějším vztahům veřejným, jako je tomu v případě performance *hned jak jsem tě viděla, věděla jsem, že tě dokážu milovat* (*the moment I saw you I knew I could love you*), kdy se osm diváků nachází ve třech záchranných člunech a prožívají zcela specifický zážitek.

Parisová i Hillová jsou jednoduše velmi zvědavé (*curious*), jak lidské bytosti nakládají s myšlenkovými impulsy a intuicí a jak následně poznání využívají. Velkou pozornost v publikaci věnují tématu „vnitřnostních pocitů“ (*gut feelings*). Přinejmenším v době vzniku publikace se zabíraly především dvěma tématy: vlivem proximity na vztah mezi divákem a aktérem a zmíně-

nými *gut feelings*. Součástí publikace jsou tak zveřejněné e-maily od diváků, kteří se performancí „jeden na jednoho“ zúčastnili, autorky připojily i objektivnější, vědecký pohled na problematiku vnímání, jenž představovaly výsledky výzkumu v neurogastroenterologické³ laboratoři (v Indii).

Jedna z prezentovaných performancí, *hned jak jsem tě uviděla, věděla jsem, že tě dokážu milovat (moment I saw you I knew I could love you, 2009)* (81), objevuje a evokuje instinktivní pocity v přítomné zkušenosti „blízkosti“ (*close-up*). Šlo jednoznačně o performance zakoušení. Osmičlenné publikum si posedalo do tří záchranných člunů, čímž vstoupilo do neznámého prostoru i času. Ta nejistota vytvořila zvláštní atmosféru intimity, v níž trosečníky čekal střet s „vnitřním“ já; Parisová i Hillová se domnívají (opírajíce svá tvrzení o anatomické výzkumy), že naše vnitřnosti jsou řízeny zvláštním nervovým systémem a že vyvolávají ve čtenáři dojem, že jsou dalším „mozkem“ (vztah autonomního nervového systému a středního nervového systému, 96).

Autorky kladou při tvorbě performancí důraz na „zde a teď“ (163), což je zřejmou aluzí na Benjaminovo „*hic et nunc*“⁴, jež je podle něj základem jedinečnosti uměleckého artefaktu; a o to více také *arteaktu*, performance, happeningu, eventu či jakékoli formy akčního umění. Autor happeningů 60. let, Allan Kaprow, v jedné své teoretické esaji napsal, že jedním z principů happeningu (my vztáhneme de-

finici na všechny formy akční tvorby) je, že „probíhá podle určitého plánu, ale bez zkoušení, obecenstva či opakování“⁵ (KAPROW 1966: nestr.). Nemožnost opakování (při každém pokusu bude něco trochu jinak) je součástí charakteristiky onoho „zde a nyní“, ontologicky přesahuje lidskou přítomnost a zakotvenost v těle.

Autorky recenzované publikace znalost textů Josephine Machonové či Peggy Phelanové, věnovaných problematice imerzivního divadla, nezastírají, důraz kladou především na „proximické zóny“ (*proxemic zones*), a samy dále domýšlejí jak blízkost/vzdálenost v akci/performance/představní aktivuje smysly, vytváří vztahy a zážitky založené na intimní zkušenosti a prožitku. Kniha tak slouží jako studie proxemiky performance, zároveň jako důkladný průvodce tvorbou performancí a akcí autorek. Autorky se pídí po poetice intimity a pokoušejí se její čtení rozšířit také na publikum. Oslovení kompozitním „ty“ a „milý čtenáři“ (v originále) vyvolávají jistý druh zvědavosti i vztahu v oblasti intimity. Kapitola o vnímání krajiny vyvolává v člověku tendenci soustředit se na každyčkový proces, který se v těle odehrává (polykání, dýchání).

Na stranách 114–115 se autorky rozepisují o „propojování živých těl s filmem“, aniž by, což je jistě škoda, zmínily theatergraf nebo Laternu Magiku. To svědčí spíše o tom, že i přes svou nespornou erudovanost v oblasti performance, i upřímnou snahu o nahlédnutí do světa vědy a jejích různých oborů, by bylo dobré některé části publikace rozpracovat jako samostatné studie za redakce vědeckých odborníků. Publikace dalece přesahuje performance studies, divadelní vědu, a hlavně jakoukoliv akademičnost:

3 Neurogastroenterologie je vědní disciplína o nervové činnosti zažívacího traktu.

4 Domnívám se, že u variant překladu „zde a nyní“, „tady a teď“ překladatelka zvolila svůj překlad „zde a teď“, aby se osvobodila od jeho konvencionalizované podoby nebo od Benjaminova termínu, spojeného s jeho aurální teorií.

5 „[...] is performed according to a plan without rehearsal, audience, or repetition.“

zasahuje do sociologie, environmentalistiky, medicíny, kognitivních věd, neurologie a genetic studies.

Jak se vlastně „ponořit“ (*immersion*) do představení, happeningu, performance, eventu? Jak zkoumat něco tak subjektivního a emotivního, jako jsou vnitřní a „vnitřnostní“ pocity? Je zřejmé, že fascinující styčná plocha mezi uměním a vědou, na níž své paláce i slumy staví sci-art, je zároveň oblastí střetu kvalitativního a kvantitativního výzkumu, intuice a verifikovatelných dat. Právě ta často paláce boří. Lidé sice „mohou mluvit“, ale ne každý umí postavit dům, natož palác. Probíhá podobně fascinující proces, jako když se z psychologie stávala respektovaná, a nikoliv již „starší sestrou“ medicínou vysmívaná, věda. Jenže věda není synonymem „poznání“, ale spíše touhy po poznání. Jejím specifikem není dnes systematická, ale intuice. Zkoumat performance je totiž podobně ošidné, jako zkoumat sen. Když se probudíme, zbude pouze vzpomínka. A pocit, který nedokážeme pojmenovat. A kolem tohoto prázdného listu jsou tisíce a tisíce stran popsaných slovy. Několik z nich je psáno rukopisem Leslie Hillové a Helen Parisové.

Bibliografie

- BRYCHTA, Lukáš. 2014. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry [Immersive Theatre: Theatre on the Verge of Play]. In Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce VIII a 1/2 – Modré stránky* [Theatre and Interaction VIII and a Half. Blue Pages]. Praha: Pražská scéna, 2014: 49–80.
- CARLSON, Marvin. 2014. *The Challenges of Immersive Theatre*. Příspěvek na konferenci [Conference paper] Alternative Dramaturgies of the New Millenium. Tangier, Maroko, 29. 5. – 30. 5. 2014.
- HILL, Leslie a Helen PARIS. 2014. *Performing proximity: curious Intimacies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- KAPROW, Allan. 1966. *Some Recent Happenings*. New York: Great Bear Pamphlet, Something Else Press, 1966.
- KUFTINEC, Sonja Arsham. 2016. Performing Proximity: Curious Intimacies by Leslie Hill and Helen Paris (review). *TDR: The Drama Review* 60 (Summer 2016): 2: 154–155.
- MACHON, Josephine. 2011. *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Basingstoke a New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- RADA, Julie. 2015. Performing proximity: curious intimacies. *Theatre and Peformance Design* 1 (2015): 3: 274–277.
- WHITE, Gareth. 2012. On Immersive Theatre. *Theatre Research International* 37 (2012): 3: 221–235.