

A co když je to performance?

Tomáš Kubart

Simon Shepherd. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 243 s.

„Something is happening to the way we think about the way we think.“

Clifford Geertz (SHEPHERD 2016: 51)

Když před čtyřmi lety (2013) vydal emeritní profesor Royal Central School of Speech & Drama (University of London) Simon Shepherd publikaci *Theatre, Body and Pleasure*, bylo jasné, že bude mít akademické obci hodně co vysvětlovat – třeba teoretické základy, z nichž jako autor při práci vycházel. Své teorie staví nejen na zájem o témata jako tělo a tělesnost, tendence performerů a divadelníků k opouštění textové předlohy nebo inklinace k efemérnosti, ale objevují se také jména jako Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte nebo Peggy Phelan. To všechno se sice již dříve stalo součástí odborného diskurzu, v Shepherdově publikaci se však objevovala také další jména, např. antropologů, etnologů a folkloristů, Maurice Mause, Claude Lévi-Strausse nebo Williama Hugh Jansena. Otázky se stupňovaly, až se Shepherd domluvil s Cambridge University Press a připravil k vydání *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (2016) – čítanku teorie performance. V knize, rozdělené do tří částí, vede čtenáře dvaceti dvěma pečlivě budovanými kapitolami, na nichž přehledně představuje týž počet perspektiv teorie performance: aby na jejím konci sokratovsky poznamenal: „Nicméně, nezformuloval jsem úplnou teorii per-

formance. To protože si pořád nejsem jistý, co by to tak mohlo být.“¹ (222)

Každá ze zmíněných perspektiv, každá z faset předmětu jeho zájmu, se od ostatních odlišuje, ale zároveň jí samotnou prozařují odlesky všech okolních. Shepherd ví, že *performance* není *novou* činností, v lidských dějinách byla obsažena vždy, jenže až v 50. letech 20. století jí začali věnovat pozornost akademici napříč obory. Hned v úvodu vymezuje *performance* vůči divadlu jako formu herectví bez specifík, která nese v konvenční podobě divadla, což ironicky pojmenovává také v závěru knihy: „Je to komunikativní jednání, pro které není jiného jména (to znamená, že když tomu říkáš herectví, zacházíš s tím jako s herectvím).“² (223) Ponechme nyní stranou problematický pojem *performance*, u něhož Shepherd oceňuje významovou mnohoznačnost (v angličtině, a sám přiznává, že neví, jak tento pojem funguje v jiných jazycích, radost mu to ale nekazí). Na tomto místě je třeba, vzhledem k (do češtiny) přeloženému textu Ervina Goffmana, zmínit (přinejmenším) výrazný rozdíl mezi pojmy *Performance Art* (v anglosaském prostředí odpovídající českému *akčnímu umění*), *social performance* (Alexander) a *performanci* (podmnožině akčního umění,

1 „I have not articulated a general theory of performance, however. This is because, I am still not sure what such a thing would be.“

2 „It is a communicative behavior for which there is no other name (that’s to say, if you call it acting, you treat it as acting).“

na pomezí mezi happeningem a experimentálním divadlem): Shepherd se ale věnuje většinou denotátů, jež může pojem *performance* v anglickém jazyce zahrnovat (a přirozeně³ zahrnuje všechny, které může představovat v češtině). Shepherd v prvních třech kapitolách seznamuje čtenáře s teoriemi sociologů, etnologů a folkloristů, a s teoriemi vycházejícími z teorií rituálu – s teoriemi, jež vzešly v 50. letech minulého století z University of Chicago School of Sociology, a to především s pracemi v našem prostředí již známého Ervinga Goffmana⁴ (pravdou ale je, že Shepherd se nezaměřuje na Goffmanovu esejistickou publikaci *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), ale na starší studii *On face-work*, jež původně vyšla v psychiatrickém časopise [1955]). Již v první kapitole vzniká pro českého čtenáře Goffmana zajímavý kontext: získává možnost seznámit se se studii matematiků a psychiatrů Neumanna a Morgensterna (1944) a s pozdějšími texty Martina Shubika (1964). Nám známý kontext vzniku a existence Goffmanova díla mezi Rogerem Calloisem a Johannem Huizingou je tak obohacen o zajímavé detaily ze „zadního regionu“ (nehledě na zdůraznění zásadních textů Marcela Mause, Clifforda Geertze a Edmunda Leache). Právě v úvodních kapitolách autor seznamuje čtenáře také s díly Centre for Contemporary Cultural Studies v Birminghamu a především s knihou Elisabeth Burnsově, která je pro tuzemská výzkumná pracoviště klíčová: roku 1972 vydala Burnsová publikaci *Theatricality* (Teatralita), v níž seznámila anglosaské badatele s, do té doby anglicky čtoucímu čtenáři neznámými

(a dodnes u nás téměř neznámými⁵), francouzskými sociology Georgem Gurvitchem a Jeanem Duvignaudem. Burnsová nejen, že představila čtenáři pokrok v této oblasti, ale sama jej dále rozvíjí ve zkoumání míry předstírání reality (mimeze) (22) v divadelních fenoménech. Burnsová dále píše, že paralela mezi divadlem a každodenním životem není celý příběh, protože divadlo je instituce, která ovšem koření v každodenním životě. Zatímco G. H. Mead a *symbolický interakcionismus* byli loni zpřístupněni v češtině (MEAD 2017) a Schechnerovy texty máme již nějakou dobu k dispozici ve slovenském překladu (2009), jsou Burnsově či Duvignaudovy teze relativně neznámé. S metodologií zkoumání divadla (*theatre art*) v kontextu jeho produkčních procesů pak znovu přišla až Josette Féral spolu s příklonem k metodologii genetic studies (FÉRAL 2008: 223–233). Etnologické studium kultury jako textu, jako struktury, přitáhlo k performativitě také pozornost folkloristů. Vnímání *performance* jako antropologické konstanty a zároveň sociologického fenoménu, jehož využívají jak jednotlivci, tak různé subkultury pro ustavení a potvrzení vlastní identity, se prolínají s teoriemi estetickými, které však již na široké pojetí *performativity* nestačí: Goffmanovo *framing* (rámování) umožňuje nahlížet velké množství jevů a událostí jako performance, s čímž mnozí badatelé přirozeně nesouhlasili: zatímco pro Schechnera byla performance tou nejširší kategorií, jež obsahovala mimo jiné také divadlo, pro Sybylle Petersovou bylo právě divadlo onou širší kategorií, jež v sobě zahrnuje také performance (a podobný rozkol panoval také mezi teoretiky happeningu: zatímco Al Hansen vnímal happeningy jako divadlo, Dick Higgins

3 Škála denotátů je v češtině nesrovnatelně nižší než v angličtině.

4 Především publikace Ervinga Goffmana *Všichni hrajeme divadlo*, 1999.

5 V oblasti divadelní vědy jako sociologové a antropologové známí jsou.

považoval happening za krok mimo divadlo, do – jak to poeticky pojmenovává – „uncharted territory“ [*nezmapovaného území*]).

V českém prostředí bývají počátky teorie performance a performativity spojovány především s pracemi Goffmana, Meada a Victora Turnera, v oblasti divadelní vědy reflektujeme ještě Richarda Schechnera. Proto jsou některé ze Shepherdových kapitol zajímavější než ostatní: ukazují nám, jak výrazný vliv na poválečný umělecký vývoj měla například politická levice a francouzský situacionismus (6. Situationism, games and subversion, 57–67), jak důležité byly rozkolné aktivity Jasperra Grootvelda⁶ v Amsterdamu, úloha hippies a studentských nepokojů, komun a „socialy-suppressed spirit“ („*ducha sociálně utlačovaných*“) 60. let, zkrátka že teorie performance není jenom Goffman. Shepherd informace dávákuje maximálně návodným, a přitom kontextovým způsobem: například základní Turnerovy myšlenky popsal v kapitole třetí, aby jeho specifitější názory vyjádřil v příslušných kapitolách následujících.

Shepherdův přístup k tzv. *performativnímu obratu* je velmi inspirativní. Například díky dizertační práci (ačkoliv zatím nebyla obhájena) mé kolegyně Terezy Konývkové se s podobným směrem zaměřenou polemikou setkáváme také u nás: „Koncepce *performance* nebo *performativního obratu* odstraňuje konkrétní okolnosti a abstrahuje performance od blbostí historického procesu. I přes opakovanou kritiku těch, kteří studují nebo využívají performance ve více společensko-vědních oblastech, tendence k zevšeobecnování zůstává.“⁷

6 Více viz (JARING a MEIER 1966).

7 „The conception of a *performance* or *performative turn* effaces concrete circumstances and abstracts performance from the stuff of historical process. Despite repeated critique from those studying or using

(217). Performativní obrat lze totiž podle Shepherdu nazývat různými jmény: od 70. let zde byly „lingvistické“, „kulturní“ a „performativní“ obraty – všechny měly filozofickou inspiraci, odporovaly ortodoxním přístupům a bývaly spojeny se sociálním hnutím: „performative turn“ (*performativní obrat*) je „pirueta, zajižďka, obrat, zatáčka, vychýlení a změna směru“⁸ (DAVIS in SHEPHERD 49). Podle Shepherdu není vůbec jasné, jak by se měl „performativní“ obrat odlišovat od jiných obratů v humanitních vědách: celý proces obratů (včetně „baroque turn“, „mechanisation turn“, „the theory turn“, atp.) je především posunem na poli věd o člověku v nejširším slova smyslu a lze jej podle autora označovat jako „the intepretive turn“ (*interpretativním obratem*).

Vzhledem k tomu, že dosavadní výzkum v oblasti akčního umění, performance, performativity a teatrality probíhá především na pracovištích uměnovědných (AVU: Pavlína Morganová) a divadelněvědných (Katedra divadelních studií FF MU: Martina Musilová, Lukáš Kubina, Eliška Poláčková, Amálie Bulandrová, Tereza Konývková, Martin Langhans a Tomáš Kubart; DAMU, scénologie: Jaroslav Vostrý a Radovan Lipus), bylo by vhodné obohatit o výtisk Shepherdovy knihy (v ČR jsou v knihovnách zatím v Praze, Ústí nad Labem, Brně a Olomouci) nejen knihovny příslušných pracovišť, ale také knihovny ústavů sociologických, antropologických a etnologických. A zaměstnanci těchto pracovišť by spolu také mohli navázat pracovní kontakty a vztahy. Divadelní vědci, historici umění, sociologové,

performance in more social scientific areas, the tendency to universalise persist.“

8 „pirouette, detour, revolution, deflection, tack and yaw“

antropologové, etnologové, hudební vědci (Cage!), literární vědci (Austin!), historikové, ale také kognitivní vědci a neurovědci. Některé z kapitol, například „Performance as a new pedagogy“ (ve vztahu k Horáčkově *Akční tvorbě* z 1991), „Body art and feminism“, a především obě kapitoly „What Performance Studies Is“, by bylo vhodné přeložit do češtiny. Velké publikace o performativitě, jako například Auslanderovo *Liveness* (1999), Goldbergové *Performance. Live Art 1909 to the present* (1979), ani Dreherova *Performance nach 1945* (2001), a stejně tak texty Rodenbeckové, Butlerové či Phelanové, zatím totiž do češtiny přeloženy nebyly. Než se tak stane, bylo by dobré přeložit zatím nej kvalitnější mapu království performance a performativity, jaká byla vytvořena: *Úvod do teorie performance* páně Shepherdá. A přijmout spolu s ní i pravidla hry království *pánta péi* (panta rhei), jehož král *Live Art* se každé ráno probudí s jinou náladou, jako někdo jiný, někde trochu jinde než předchozího dne...

Bibliografie

- AUSLANDER, Philip. 1999. *Liveness*. London: Psychology Press, 1999.
- DREHER, Thomas. 2001. *Performance Art nach 1945*. München: Fink, 2001.
- FÉRAL, Josette. 2008. Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2. *Theatre Research International* 33 (2008): 3: 223–233.
- GOLDBERG, Rose Lee. 1979. *Performance. Live Art 1909 to the present*. London: Thames & Hudson, 1979.
- GOFFMAN, Erving. 1999. Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě [The Presentation of Self in Everyday Life]. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.
- JARING, Cor a Henk J. MEIER. 1966. *Dit Hap Hap Happens in Amsterdam*. Amsterdam: N. V. Arbeiders Pers, 1966.
- MEAD, Herbert George. 2017. *Mysl, já a společnost* [Mind, Self, and Society]. Praha: Portál, 2017.
- SHEPHERD, Simon. 2005. *Theatre, Body and Pleasure*. Routledge: London, 2005.
- SHEPHERD, Simon. 2016. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge University Press: Cambridge, 2016.
- SCHECHNER, Richard. 2009. *Performancia: teórie, praktiky, rituály* [Performance: Theory, Praxis, Rituals]. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.