

Teorie řečového aktu a sémiotiky

Keir Elam

Obzvláště rozsáhlý příklad aplikace analýzy řečového aktu do dramatu je dílo Keira Elama *The Semiotics of Theatre and Drama (Sémiotika divadla a dramatu)* z roku 1980, je první obšírně psanou knihou aplikující teorii sémiotiky do divadelních studií v angličtině. Samozřejmě tak v centru byla teorie řečového aktu v podání Elamova přístupu, který mnoho čtenářů zaujímá, dříve než se další oborové práce začaly objevovat a sémiotika a teorie řečového aktu byly v podstatě identické. Nicméně navzdory vyčerpávající analýze různých aspektů diskuse se Elamova kniha skutečně jen zaměřuje na jeho analýzy fiktivního světa hry. V typické pasáži, Elam prohlásil, že:

„Dramatický diskurz je síť doplňujících se a protichůdných ilokucí a perlokucí: zkrátka a dobře, lingvistická *interakce* ne tak zcela popisuje jako performuje. Jakákoli jeho stylistická, poetická a všeobecná „estetická“ funkce, dialog, je na prvním místě způsob **praxe** (praxis), která drží v opozici různé osobní, sociální a etické síly dramatického světa.“

Eli Rozik

Aplikaci analýzy řečového aktu do divadla ve více obecném stylu byla především uskutečněna v mnoha člancích Eliho Rozika. Jeho slovník čerpá nejen z teorie řečového aktu ale také ze sémiotiky, Rozik předložil návrh, že divadelní řečové akty by mohly být považovány za verbální indexy (koeficienty) akcí, kdy index je prozatím symbol (znak), který podle Pierce znamená „díky těsné blízkosti, zejména částečně úplný vztah“. Daným „částečně-úplným“ vztahem, by řečové akty neměly být analyzovány jako by byly samostatné jednotky (které teorie řečového aktu navzdory jejich majícím sklonům v zájem o souvislosti), které jsou lépe řečeno v názvech spleťtých akcí, kterých jsou součástí.

Tento posun v zaměření se od řeči (mluvy) k aktu charakterizuje Rozikův přístup a vzdálil ho od lingvistických teoretiků jako Austin a Searle a literárních teoretiků jako Fish a Rivers směrem k teoretikům akce jako Teun van Dijk, Geoffrey Leech a Stephen Levinson. Když jsou řečové akty uvažovány v termínech jejich síly, tak se Rozik pře, že se stávají lépe porozuměnými navzdory jejich užívání v jazyku jako součástí různého souboru lidského úkazu. Funkčně mluvení „není část jazyka, ale část akce“. Na příkladu ilustrace (ukázky), Rozik uvádí několik možných řečových aktů společně se všemi neverbálními gesty, které vyjadřují stejnou akci – „sílu“, jako třeba provádění hrozby nebo prosby o prominutí. Jak se pohybujeme z ilokuční interpretace tolika aktů (verbálních a nonverbálních) do duševní konstrukce charakteru, který se postupně osvětluje a fiktivního světa, jehož částí je tento charakter, proces je předpokládán jako divadelní ekvivalent mimetického procesu nastíněný Ohmannem pro čtenáře fikce, podobně je konstruován fiktivní svět v interpretaci ilokučních sil. Rozik se opět zabývá (pohlíží), nicméně nikoliv literárními teoretiky nebo teoretiky řečového aktu, ale teoretiky pragmatickými nebo akčními navrhujícími obecnější (rozšířenější) recepci týkající se problematiky. Například Van Dijk vidí Rozika předkládat teorii řečového aktu velmi blízko strategii analýzy úplné dramatické akce, kde individuální řečové akty mají za cíl být organizovány dramatiky,

režiséry a herci, kteří předají tak snadno, jak je to možné, dekodované indexy akcí, zatímco v konvenční dramatické struktuře „každý řečový akt ve hře, ať už je umístění jakékoliv, ukazuje nejen *bezprostřední (okamžité)* cíle (záměry) ale také cíle komplexní (celkové). Van Dijkova myšlenka komplexních cílů vypadá, že se podobá Stanislavského konceptu „super-záměru (cíli)“.

Rozik, stejně jako další teoretici aplikující teorii řečového aktu nebo akční teorii do dramatu nebo fikce, nejvíce věnuje pozornost na to, co se děje uvnitř fiktivního světa, i když poskytuje spousty podnětných návrhů o dvojitých akcích divadelních řečových aktů na jejich dvou příjemcích – na postavách ve hře a publiku. Podává konkrétní důraz, například na to, co nazývá ironickou konvencí, rozmanitost divadelních prostředků jako vnitřní monolog, poznámka k publiku a funkční postavy jako pěvecký sbor a všichni kteří „vybočují ze základní ikonické přirozenosti divadelního textu“, ale tímto evidentním vychýlením se „hraje klíčovou roli v komunikaci mezi autorem a publikem, tedy jinak než bylo hráno v interakci mezi postavami.“ Někde jinde poskytuje stručné, ale podnětné spekulace o dynamikách pobídek (pozvánek) do interpretací zmiňovanými Ecem a Chambersem. Tyto postřehy předkládají návrh, jaký mají perlokuční analýzy divadelního řečového aktu účinek na publikum, kterému by se mohlo věnovat v dané situaci.

Dílo Clarka a Carlsona *Posluchači a řečové akty* (1982) podobně a možná tím více překvapivě selhává v rozšíření jejich zajímavé analýzy Shakespearovy hry (zde *Othello*) do samotných divadelních akcí. Navrhují, že mimo tradiční ilokuční akt adresovaný příjemci je zde ve všech konverzácích týkajících se více než dvou lidí druhý ilokuční akt řízený všemi „posluchači“ v konverzaci a slouží jim k jejich společnému informování v tvrzení, které udělali. Ačkoliv autoři berou jako jejich základní příklad *Othellův „Příchod Desdemony“* spolu s Iagem a Roderigem jako další „posluchači“ neobjevují skutečnost, že v divadle je více důležitou množinou sekundárních posluchačů v aktuálním publiku, kteří se rovněž stávají „společně informovanými v tvrzení, slibu nebo omluvě řízenými adresáty.“ Jestli je takový výrok ilokučním protože „Othello nejen že má v úmyslu dát nařízení Desdemoně, ale má v úmyslu další posluchače nechat porozumět, že dává nařízení,“ tento stejný ilokuční argument jasně zasahuje publikum stejně ačkoliv „úmysl (intence)“ se posunuje do dalších úrovní; vztahuje se to k mluvícímu herci ne k mluvící postavě.

Další literární kritik hodně se zajímající o analýzu řečového aktu je Elias Rivers, který prohlásil v jeho knize *Donkichotské skripta (Quixotic Scriptures)* z roku 1983, že „divadlo zlaté doby Španělska, jako alžbětinské Anglie, poskytuje sociolingvistickou laboratoř, uvnitř které se testují staré a nové myšlenky o autorství řečnického aktu.“ Rivers sleduje tento postoj (přístup) na NEH semináři (1984), který skončil kolekcí esejí publikovaných roku 1986 aplikujících teorii řečového aktu do škály klasických a moderních her. Od té doby se teorie řečového aktu stala standartním nástrojem literární analýzy a je stále aplikovaná primárně do Shakespeara a her španělského období renesance, ale také do různých dalších tradic zahrnujících drama německé, francouzské nebo irské, i když nejvíce prací sleduje Fische, Clarka a Carlsona v držení této analýzy uvnitř fiktivního světa hry.

Text a performance

A tak se během 70. a 80. let teorie řečového aktu spojila (připojila) s novým performativním zájmem v sociální vědě a všeobecně měla dopad na významnou změnu, jeden by mohl skoro říct revoluci v oblastech literárních studií více související s performance. Během těchto dekád, nicméně mělo daleko menší dopad na performance teorii ne tak vázané na tradiční dramatickou literaturu. Po roce 1990 se nicméně tato situace zásadně změnila s literárním užitím analýzy řečového aktu a výrazně poklesla zatímco Austinův koncept performativity se přesunul do centrální pozice v teorii performance. Typickou známkou této změny může být vysledován v přesouvajících se zájmech interdisciplinárních novin *Literatura v Performance* zavedeném v roce 1980 Speech Communication Association of America. Jejich původní redakční taktika byla oficiálně uvedena v řádné konvenční a tradiční termíny: pro studium (studovat) „literatury skrze performance“ a sloužit této „ve vyučování vyžadované ústní interpretaci“. Brzy nicméně noviny začaly ukazovat vzrůstající zájem v různých performance v článcích o náboženství, folkloru, antropologii, psychologii, sociologii a kulturní historii zároveň s více předvídatelnými částmi vyučování a praktikování divadla a ústní interpretace. Roku 1989 se zájmy časopisu a obor dostatečně přesunuly k nazvání nového titulu *Čtvrtletní Text a Performance*. V zahajovacím úvodníku této nové verze časopisu James W. Chesebro navrhl, aby nový titul byl aplikován nejen na zájmy orientované z literatury na rozmanitost souboru komunikačních forem, ale také na zájem v různorodosti teoretických otázek obklopující pojem „text“ v současných názorech. Centrálou těchto nových orientací podle Chesebra je rozpoznání že oba pojmy text a performance jsou podmínkami jejich média způsobující zájem v akcích mediálně nezbytných oběma pojmům – text a performance. Následující otázky ve skutečnosti pokračují ve vyzdvihnutí spíše tradičních performativních analýz dramatu, novel a poezie, ale tento důležitý a různorodý časopis také nabídl širokou škálu článků na pozadí Austina a Searla, Fisha, Bakhtina, Goffmana a Turnera a zabýval se performance s žádnými významy zcela v literárním původu. Zde stejně jako někde jinde vypadá, že koncept performance slouží jako podnět k rozpuštění tradičních disciplín a metodologických hranic za účel objevení více všeobecného zájmu.

Performativita a citace (citát)

Jacques Derrida

V předmluvě ke sbírce *Performativity and Performance* (1995) vydané Andrew Parkerem a Eve Kosofsky Sedgwickem se mluví o „teoretické konvergenci, která má poslední dobou nedostatek performativity na centrálním stage (divadlo, jeviště). Vydavatelé připisují toto objevení se/vznik „obnovení“ „specifických Austinových valencí“ termínu „performance“ od Jacquese Derridy a Judith Butler, dvou nejvlivnějších teoretiků pozdního dvacátého století. Derrida byl prvním významným praktikem dekonstrukce centrální strategie poststrukturalistické teorie, která se vymezuje/definuje z velké části v opozici Západní metafyzické tradici jako celku a do zásahů moderní jazykové teorie, kterou můžeme najít konkrétně v práci Saussura. Sémiotika jako Evropská obecně evropská metafyzika, byla založena na předpokladu stability, sebe-prokazující významy nebo systémy významů a byla postavena na modelu hlavního základu vědomosti o realitě nacházející se v pozadí a stabilizující individuální manifesty řeči nebo „odvozené řeči“ psaním. Derrida naproti tomu vidí tuto „primární realitu“ být „odvozenou“ jako psaní samo o sobě, již podmíněné předchozí strukturou a zavrženými materiály, od kterých vedou jen náznaky. Samozřejmě poststrukturalističtí teoretici obecně, ať už je jejich individuální zaměření/rozdílnost jakákoliv, našli tradiční vzdálenou zem významu filozoficky

nepřijatého, stojící si na tom, že všechny polohy byly relativní, nestabilní a schůdné. Již jsme zmínili jak zkušenost přístupu v psaní teoretiků jako Lyotard, Féral, a jiní poskytla pozici pro rozvoj poststrukturalistického pohledu nestabilního a plynule navazujícího umění performance, které odporuje tradičnímu a více teoretickému termínu (stable – skupina, stáj) „sémiotické“ nebo „strukturalistické“ umění divadla.

Studenti současných teoretických spekulací budou rozpoznávat tyto výsady mluveného jazyka, i přes jeho „parazitickou“ odvozeninu, psaný jazyk jako typickou manifestaci „metafyziky přítomnosti“ kterou Jacques Derrida přivádí v otázku v spouště jeho kritice. A tudíž není překvapením navzdory jistým běžným předpokladům, že Derrida zpochybňuje Austina ve zmíněné záležitosti, iniciujícího ostrou/vášnivou a proslavenou debatu mezi zastánci teorie řečového aktu na jedné straně a dekonstrukce na další straně, které mají sklon zastínit více pozitivních vztahů mezi analýzou řečového aktu a současné teorií literární a teorií performance. Dokonce v tomto obecném nástinu/konceptu jde tato debata dále až za náš speciální zájem, kterým je přínos v přístupu k moderním směrům uvažujících o performance, ale jeden centrální zájem v Derridově první esejí o otázkách/zpochybnování „Signature, Event, Context“ (Podpis/charakteristický rys, Událost, Kontext) týkající se citace se stala tak důležitým pozdním textem/rukopisem pro performance Judith Butler a dalších, kteří si zaslouží speciální pozornost.

Jako výsledek tohoto zájmu v „přítomnosti“ a specifickém kontextu lingvistické performance, je zde malý náznak/názor uvnitř Austinovy teorie performance performativních konceptů znovu zavedených nebo se opakujících chování, ačkoliv Searlova charakterizace jazyka jako „v pravidle vládnoucího“ chování by mohla být pokládána jako otevření této možnosti. Řečové akty jsou velice blízko svázané se svými tvůrci a jejich kontextem a vypadá, že jsou pokládány jako v zásadě poskvrněné druhem mimetické aury Wilshira a dalších hlehajících etické problémy v dalších teoriích sociální performance. Nicméně Derrida zdůraznil/upozornil, že toto podle všeho čisté a pohodlné rozdělení mezi ne-mimetickou řečí a a mimetickým psáním je iluze. Ačkoliv Austin specificky vylučuje/vyřazuje z jeho systému citaci (kterou, stejně jako literaturu, označuje jako „ne-seriózní“ užívání jazyka), Derrida jako dříve Bakhtin, se pře o zcela opačné, který je jen virtuální citací nebo co nazývá „iterability“, kde performativní výroky mohou mít úspěch. Performativní by nemohlo zahájit setkání, spustit loď nebo zpečetit manželství, kdyby to „nebylo identifikované jako *přizpůsobené* s iterable modelem“ kdyby to nebylo v jistém směru jako citace. Nicméně je důležité poznamenat, že pro Derridu není citace nikdy exaktní, protože jako u výroku Bakhtina je to vždy přizpůsobené novému kontextu. Jakákoliv jiná citace, samozřejmě jakýkoliv znak/symbol „se může zlomit s každým daným kontextem, vyvolaném nekonečnými novými kontexty ve způsobu, který je absolutně ilimitable.“ Tento argument hýbe konceptem lingvistické performance zpět do oblasti opakované (nebo znovu zavedené) a kontextové aktivity, která je tak základní pro teorii performance.

Pierre Bourdieu

Velmi odlišný názor/nesouhlas s Austinem na přirozenosti „sil“ nebo autoritě v pozadí a performativním prohlášení byl rozvíjen Pierrem Bourdieum v jeho díle *Language and Symbolic Power* (1991). Nepřímo vyjádřený/implicitní formalismus Austinovy pozice, ve které performativy fungují,

protože v průběhu času se staly zavedeným stabilní lingvistikou a sociální situací, vypadá to, že Bourdieu ignoruje pohyblivou, ale nespornou sílu sociálních institucí. Austinovou centrální chybou, podle Bourdiea, je ta, že Austin „přemýšlí, že našel v diskurzu sebe – ve specifické jazykové důležitosti řeči jako byla – klíč k efektivnosti řeči.“ Nicméně tato pozice svádí k zapomenutí „autority přicházející do jazyka z vnějšího světa“ a ten jazyk „nejvíce reprezentuje tuto autoritu, manifesty a symbolizuje to.“

Ačkoliv se Bourdieu nevěnuje přímo Derridovi, Derrida vypadá jako hlavní příklad „lingvistického formalismu“, kterého obviňuje z pokusu opravovat Austina, ale ve skutečnosti opakuje jeho chybu nejasné/zmatené jazykovědy a sociálních dimenzí jazyka a z toho důvodu pokračuje ve výsadě minulého a tudíž nedocenená centrální role hrána sociálním kontextem v určování jestli prohlášení bude mít úspěch jako performance nebo nebude.

Judith Butler

Samozřejmě Judith Butler více než jakýkoliv jiný teoretik udělala z performativity centrální termín v moderní teorii performance a její práce nejen zahrnuje, ale také se dotýká děl s tematikou Austina, Derridy, Bourdiea, Felmana a mnoha dalších. V centru děl je jednou z nejvíce vlivných dobových genderových spisovatelek právě Judith Butler, kdy její pohled na gender neupřednostňuje sociální nebo kulturní atribut, ale je konstruován skrze performance a tak je charakterizován nikoliv již dříve existující esencí nebo nezměněnou sociální determinací, ale je charakterizován neustále se pohybující se dynamikou performativity. V Butlerové první významné studii tohoto fenoménu, ve studii *Gender Trouble* (1990), nazvala gender performativním a dělajícím. Jako stejně důležité a stejně revoluční charakterizovala tzv. „nedělání nějakým subjektem, který by mohl být rekněme preexistencí skutku/činu.“ Naproti tomu je nějaký „subjekt performativně konstituován“ činy, zahrnujícími činy označující konkrétní gender. Tyto stávající se akty/činy nejsou jednotné události, ale „ritualizované produkce, rituálně zopakované v souladu a skrze omezení, v souladu a skrze sílu prohibice a tabu spolu s hrozbou ostrakizace (vylučování ze skupin) a dokonce smrtí kontrolující a vyžadující formu produkce.

Tak trochu překvapivě, z pohledu pozdějšího vývoje konceptu performativity Butlerovou a dalšími je zde zmíněn Austin a Searle v knize *Gender Trouble*. Významným teoretickým základem knihy, který Butlerová později uvedla, se stala práce různých nedávných francouzských teoretiků, mezi nimiž byl Foucault, Lacan a Kristeva speciálně pro vztah mezi formováním genderu, gender jazykem a jeho silou. Samotný koncept performativity Butlerová našla v Derridovi, u kterého se zajímala nikoliv o

jeho debatu s Austinem, ale zajímala se o jeho komentáři ke Kafkově „The Law (Právu)“, kde Derrida tvrdí, že „očekávání/anticipace autoritativního odhalení významu zavedeného a autorizovaného smyslu“ je procesem, o kterém spekovala jako o procesu podobném genderovému formování.

Koncept gender performativity rozvinutém v *Gender Trouble* vypadá, jakoby opouštěl malý pokoj pro alternující/měňící se performační kategorie, od té doby, co zprostředkování samotné vychází/vyplývá nikoliv z výběru nějakého subjektu existujícího dříve než performance identity, ale vychází spíše ze „self/sebe“ konstituované performance. Z toho důvodu Butlerová další kniha, *Bodies that Matter* (1993) projevuje/adresuje možnost alternací a modifikací gender performance. V rozvíjejících se základech pro tuto strategii Butlerová přesunula pozornost z Derridova komentáře na Kafku na jeho debatu s Austinem a Searlem, kdy Derridův klade důraz na citovanost výroků performance a nevyhnutelný pokles tolika citací. Aplikováním těchto lingvistických debat na záležitost gender performance Butlerová prohlašovala, že gender performance byla také citována, tudíž nikdy precizně neopakovala absenci původního a otevřeného místa pro výzvu a změnu. Butlerová gender právě předpokládala jako „usazený efekt zopakovaného a rituálního procesu, který funguje skrze zopakování norem“, jde tedy o zopakování, kdy oba „produkují a destabilizují.

Butlerová uvedla jako významné zdroje pro toto nové zaměření Lacana, pro kterého „je každý akt konstruován jako repetice, repetice, která nemůže být vybavená, repetice nenávratná“ a zmiňuje Derridu pro kterého „každý akt je svou vlastní recitací, citováním předešlého řetězu aktů, které jsou implicitně v přítomných aktech a které neustále odvádějí jakýkoliv „přítomný“ akt z jeho „menší přítomnosti.“ Lacanův důraz na nutkavou nezdařenou repetici nenávratných pohledů zpět, jako bylo zmíněno v Kapitole 2, do Freudova konceptu melancholie a repetice, kterou nazval ztracenou a nikdy nezotavenou – centrální zájem Butlerové knihy *The Physic Life of Power* (1997). Melancholické povědomí ztráty je odmítnutým a zároveň zaregistrovaným v performované identifikaci a je paradoxně (jako citace z Derridova návrhu) zároveň přítomným a nepřítomným.

Austin a tradice teorie řečového aktu je znovu centrálou Butlerové knihy *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (Dráždivá řeč: Politika performativity) z roku 1997, ve které Butlerová studuje fungování/provozování nenávistných řečí, které konstituují sílu řeči do zranění šířeného s vysokým napjatým aktem moderních řečových polemik, jako jsou pálení kříže, pornografie, gayové ve vojenství, cenzura, a síla národního právního systému a zejména nejvyšší soud vyvolávající tolik polemik, jak využívá svou autoritu v rozhodování, co je řečovým aktem (hlavně v škodlivém slova smyslu) a co jím není. Jak Butlerová prohlašuje, „soudní řeč uplatňuje sílu převážně škodlivou na ctnosti, která je vložena/investovaná s rozhodující autoritou škodlivé síly řeč.“ Butlerová zahájila kritiku Soudního odmítnutí performativních zapalování křížů ve jménu hájení „svobodné řeči“ z roku 1995, která od té doby pozoruhodně znovu vynořila v roce 2002 v záležitosti znovu dříve se uskutečněné v případě Clarence Thomase, který měl vysoké publicitní shromáždění u soudu, u kterého byl centrem řešení obrácený význam pojmu performativita. Zatímco v roce 1995 Thomas napsal, že upalování křížů bylo v podstatě komunikativním, vyjadřujícím „politickou a náboženskou zprávu bílé nadvlády“ která byla nicméně hanebně podpořena první novelizací, v roce 2002 Thomas prohlásil, že pálení křížů bylo ve skutečnosti performativní a o bsahovalo „žádnou komunikaci, žádný konkrétní vzkaz“, ale bylo zkoncipováno v rámci Austinova termínu „dělat něco“ který „co způsobuje strach a terorizování populace.“

V obou jeho publikacích z roku 1977, ale konkrétně v *Excitable Speech* Butlerová poprvé objevila spojení mezi jejími vlastními vyvíjejícími teoriemi a prací kulturního teoretika Pierra Bourdieua. Ačkoliv Bourdieau, jak jsme již viděli, bral v potaz otázku Austina a Derridy v oblasti performativity, Butlerová hledala pozici zahrnující v sobě elementy každého z nich. Bourdieu poskytl sociální základ pro performativitu, kterou postrádá Derridův dekontextualizovaný model, zatímco Derridův koncept iterability oproštuje performativitu z přísných a v podstatě neměnných forem firuálů sociálního obyčeje.

Butlerová především shledává užitečným v tomto ohledu myšlenku *zvyků/habitus* rozvíjených v práci Bourdieua *The Logic of Practise*, od té doby, znovu odlišně od Derridy, Bourdieu zdůrazňuje důležitost těla jako sítě rituálů a performativity. Butlerová nazývá *habitus* jako „mlčenlivou/nevyslovenou formu

performativity, citačním tvrzením žijícím a věřícím v jisté úrovni těla.“ Co nicméně Bourdieu neuznává nebo potlačuje je paradox, že zatímco tělo funguje ve společnosti pomocí prostředků řečových aktů, zůstává to zároveň nezahrnuté řečovými akty, obě formy vyvolávají nadbytek a absenci „skandálních“ reprezentovaných řečí analyzovaných Felmanem, jehož práci *Don Juan* a Austina Butlerová souhlasně cituje v tomto kontextu. Butlerové společné propojení prací francouzských poststrukturalistů a psychoanalytických teoretiků jako Derrida, Lacan a Kristeva, teorie řečového aktu Austina a Searla a kulturní teorie Althussera, Foucault a Bourdieua vyvolala diskuzi o performance a performabilitě v obou řečech a tvoří obsah obrovské bohatosti a komplexivity a drží si klíčovou pozici v současné tvorbě v této oblasti.

Performance a sociální vědy: ohlédnutí

První tři kapitoly knihy se zabývají nejuživnějšími způsoby, jakými byl koncept performance chápán v oblasti moderní psychologie, antropologie, sociologie a lingvistiky. Autor rovněž uvažoval nad tím, jak se jednotlivé obory, které se zabývaly performance, ovlivnili navzájem, jde o gender studies, kulturní studia 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 nějaké struktury akce nebo způsobu bytí v již existujícím světě, i když, jak často argumentoval Derrida, autentizační „originál“ je iluzorní - efekt nevyhnutelného zdvojení a pocit vzdálenosti vyplývají 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“, i když je trauma neodstranitelné, 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.“

