

Erika Fischer-Lichte, Jens Roselt

Přitažlivost okamžiku - představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy

Když byla na počátku 20. století v Německu založena teatrologie jako samostatná univerzitní disciplína, znamenalo to radikální rozchod s převládajícím chápáním divadla. Počínaje snahou o jeho zliterárnění v 18. století se všeobecně prosadila představa o divadle nejen jako o morální instituci, ale také jako o "textovém" umění. Ke konci 19. století platilo, že umělecký ráz divadla je zaručen výhradně jeho vztahem k dramatickým dílům, k literárním textům. Sice již v roce 1798 v pojednání *O pravdě a pravdivosti uměleckých děl* vyslovil Goethe názor, že umělecký charakter je třeba připisovat *představení*, a na něj pak navázal Wagner a dále jej rozvinul ve svém spise *Umělecké dílo budoucnosti* z roku 1849. Nicméně pro převažující většinu současných v 19. století byl umělecký ráz divadelního představení legitimován výlučně uváděným textem. Ještě v roce 1918 napsal divadelní kritik Alfred Klaar v polemice proti tvořící se teatrologii: "Jeviště může být plnohodnotné jen tehdy, dodá-li mu jeho obsah básnictví."¹

V souladu s tímto pojetím se divadlo do té doby chápalo jako předmět literární vědy. Zakladatel berlínské teatrologie, germanista Max Herrmann, který byl specialistou na středověk a raný novověk, však zaměřil zájem na samo představení. Rekonstrukce jeho chápání divadelního představení ukazuje, že nutnost nového oboru - teatrologie - hájil argumentem, že divadlo není konstituováno literaturou, nýbrž že jeho základem je představení: "V divadelním umění je představení to nejdůležitější."² A protože žádný z existujících oborů nezahrnuje divadelní představení mezi své předměty, nýbrž zabývá se pouze texty a památkami, je třeba zřídit obor nový. Teatrologie byla tedy v Německu ustavena jako nauka o divadelním představení.

Když Herrmann popisoval předmět této nové disciplíny, vycházel ze zásadního protikladu textu a představení: "Divadlo a drama představují podle mého přesvědčení [...] původně protiklady, které jsou natolik podstatné, že není třeba

ba na jejich symptomy stále znovu poukazovat; drama je vytvořeno slovesného umění jednotlivce, divadlo je výkon publika a jeho služebníků."³

Zásadním pojmem nového oboru divadelní vědy se tedy stal pojem divadelního představení. Má základní význam zejména pro určení zvláštní (1) materiálnosti, (2) mediálnosti a (3) estetičnosti divadla.

(1) *Materiálnost*. Divadelní představení, jak již upozorňoval Lessing, nejsou na rozdíl od textů a artefaktů, fixovatelná a tradovatelná; jsou prchavá a pomíjivá. Herrmann proto při svém vymezení materiálnosti divadla nebere do úvahy žádné fixní artefakty, jako jsou dekorace, kostýmy či texty, nýbrž odvolává se na tělo herce, jenž se pohybuje v prostoru a prostorem. "Klíč k divadelnímu výkonu [...] tkví v hereckém umění", neboť to podle něj tvoří "ono nejvládnější, čisté umělecké dílo, totiž to, že je schopno stvořit divadlo." Každé představení je v tomto smyslu jedinečné a neopakovatelné. Sice v něm lze běžně používat artefaktů a textů, avšak ty zde nehrají roli jako dané artefakty, nýbrž jak prvky dynamického procesu. Nekonstitují specifickou materiálnost představení, jeho prostorovost, tělesnost, zvukovost. To vše naopak vzniká ze souhry s aktéry pohybujícími se v prostoru, promlouvajícími či zpívajícími - anebo také ze souhry s jinými pohyby a zvuky. To znamená: prostorovost, tělesnost, zvukovost se zde může ustavit a být zakusitelná jen skrze užití příslušných materiálů v divadelním procesu, tím, že jsou "provedeny".

(2) *Mediálnost*. Zvláštní badatelský program, který v souvislosti s novým oborem Herrmann rozvrhuje, klade do centra jeho zájmu vztah mezi představiteli a diváky, v němž je podle něj založena specifická mediálnost divadla. "Původní smysl divadla [...] spočívá v tom, že divadlo bylo sociální hrou, - hrou všech pro všechny. Hrou, v níž jsou všichni účastníci, - účastníky i diváky. [...] Publikum je zúčastněno jako souhrající faktor. Publikum je takřikajíc tvůrcem divadelního umění.

Divadelní svátek ostatně vytváří publikum složené z tolika dílčích představitelů, že ke ztrátě jeho základního sociálního charakteru nemůže dojít. Kolem divadla vždy existuje sociální obec. Tento aspekt nesmí divadelní věda zanedbávat.⁴

Tím jsou pojmenovány zvláštní podmínky vnímání a komunikace v rámci divadelního představení. Patří k nim především fyzická spolupřítomnost představitelů a diváků. Aby se mohlo nějaké představení uskutečnit, musí se aktéři i diváci na určitou dobu shromáždit na určitém místě a spolu tam co si konat. V tomto smyslu probíhá produkce a recepce jakoby současně, obojí se navzájem podmiňuje. Když Herrmann definuje představení jako hru, určuje zajímavým a novým způsobem roli diváka. Nechápe jej ani jako distancovaného či citlivého pozorovatele jednání, jež se odehrávají na jevišti a jimž přikládá určité významy - jakkoli snad jen zkusmo -, ani jako intelektuálního dešifrátora sdělení, která lze na základě představení formulovat. Diváci se spíše považují za účastníky, spoluhráče, kteří spoluvytvářejí představení svou zúčastněností, tj. svou fyzickou přítomností, svým vnímáním, recepcí a reakcí. Komunikační podmínky představení jsou tedy určovány jako pravidla hry, jež se domlouvají mezi všemi zúčastněnými - aktéry i diváky - a která mohou být stejnou měrou všemi dodržována či porušována.

(3) *Estetičnost*. Tato vymezení specifické mediálnosti divadla mají své důsledky i pro pojetí jeho estetičnosti. Když Herrmann označuje představení jako divadelní svátek, lze z toho vyvodit, že chápe představení spíše jako "událost" než jako "dílo". Nezajímají jej tolik významy, jež mohou v průběhu představení aktéři i diváci vytvářet, jako spíše aktivity a dynamické procesy, do nichž jsou zapojeny obě strany, jednání aktérů a diváků, kreativní procesy, jež uvádějí do pohybu, jejich konání stejně jako výsledný účinek této účasti na představení. To znamená že v ohnisku zájmu je to, co se odehrává mezi účastníky. Přitom je zjevně důležitější nepředvídatelný průběh toho, co se děje, než toto dění samo a než významy, které mu lze většinou až později přikládat. To, že se něco děje, i to, jak se to děje, se týká všech, kdo jsou na představení zúčastněni, třebaže veskrze odlišným způsobem a různou měrou. Během představení se směřují energie, uvolňují síly, uvádějí se do pohybu různé činnosti a dochází k proměnám.

Herrmann objasňuje, že tvůrčí aktivita diváka se rozvíjí "ve skrytém opětovném prožívání a stínovém dotváření hereckého výkonu, tedy v recepci, která je zprostředkována spí-

še pocítováním těla než zrakem, v tajném puzení provádět stejné pohyby a v hrdle tvořit stejné znění hlasu."⁵

Tím je položen důraz na to, že pro estetickou zkušenost při představení "je z hlediska divadla zcela klíčové prožívání skutečných těl a skutečného prostoru"⁶. Aktivita diváka se chápe nejen jako činnost fantazie, představivosti, jak by se na první pohled mohlo zdát, nýbrž jako tělesný proces. Ten je uveden do chodu účasti na divadelním představení a týká se nejen zraku a sluchu, nýbrž celého těla. To, co konstituuje představení, jsou v prostoru jednající těla - těla herců, jež se pohybují v prostoru a prostorem, a těla diváků, která tělesně zakoušejí, resp. vycítují prostorové dimenze svého společného okolí stejně jako zvláštní atmosféru všemi sdíleného prostoru a jež tělesně reagují na fyzickou přítomnost herců. Proto se estetická zkušenost při představení odehrává jako zkušenost tělesně-mentální.

Je nápadné, že při svém určování divadla jako představení Herrmann nikde nemluví o otázkách a problémech předvádění (něčeho), reprezentace. Pouze jednou se zmiňuje o dvou věcech, o nichž by se mělo v divadle a divadlem pojednávat: "Na jedné straně je to zápas, v jehož předvádění se divadlo vyžívá [...]. Druhou stěžejní oblastí čistě divadelního představení je veřejné jednání [...]. Události, při nichž se na veřejnost dostává na okamžik i zcela prostý život."⁷

Avšak u těchto spíše všeobecných poznámek také zůstává. Zdá se, že ho jen málo zajímají problémy reprezentace, tj. otázky po skutečnosti, jež se předvádí na jevišti, po možných významech, jež lze přikládat jednáním herců, jejich zevním projevům anebo prostoru. To by mohlo souviset s tím, že právě tyto problémy a otázky se v soudobé literární vědě a divadelní kritice pokládaly za jedině relevantní, takže rozbor sémiotických aspektů divadla se považoval za samozřejmost. Zejména to však vyplývá z koncepce divadelního představení, jak ji Herrmann rozvíjí. Protože se mu tělesná spolupřítomnost aktérů a diváků, tělesná jednání obou skupin i to, k čemu mezi nimi dochází, a stejně tak i tělesné působení pouhého aktu spolúčasti stávají podstatným definujícím prvkem, jsou otázky reprezentace při konceptuálním uchopení divadelního představení spíše sekundární. V naší dnešní terminologii bychom řekli, že Herrmann definuje představení jako vzor performativnosti, tedy především a povýtce jako performativ. Divadlo lze pak považovat za performativní umění *par excellence*.⁸

I dnes je v teatrologii pojem představení centrální. Základem je přitom většinou výše naznačený model. Ovšem od sedmdesátých let doznal jistého rozšíření. To se týká za prvé jednotlivých aspektů materiality, mediálnosti a estetičnosti divadelních představení a za druhé jejich sémiotičnosti. Jde přitom o otázku, jak se při představení ustavují významy. Neboť tělům, pohybům, gestům, zvukům či předmětům nepřislušejí v divadelních představeních významy *per se*, nýbrž teprve v kontextu performativních procesů, v nichž jsou užity. Jestliže aspekt sémiotičnosti vztáhneme na aspekt mediálnosti, ukazují se významy ve hře jakožto cosi emergentního. Neboť významy, které vytvářejí diváci, jakmile hrají hru představení, vznikají jako výsledek určitých tahů v této hře a jsou používány jako nástroje tahů dalších.⁹ Takto rozšířený, resp. modifikovaný pojem představení je východiskem i jádrem teatrologického uvažování o performativu.

Pojem *performance* byl zaveden do německé teatrologie teprve v sedmdesátých letech. Dnes se jím označuje určitý divadelní druh, který se vytvořil v šedesátých a sedmdesátých letech a který byl zprvu znám jako akční umění, happening, *performance art* neboli performanční umění. Na vývoji tohoto nového druhu umění se podíleli především výtvarní umělci, ale také divadelníci, básníci a hudebníci. "V historickém smyslu bylo umění *performance* vždy médiem zpochybňujícím a narušujícím hranice mezi jednotlivými druhy a žánry, mezi soukromým a veřejným, mezi každodenním životem a uměním, a vzpírajícím se jakýmkoli pravidlům. Současně s tím ovlivňovalo a přispívalo k vývoji dalších oborů - architektury jako události, divadla jako obrazu, fotografie jako *performance*."¹⁰

Performanční umění se ustavilo intenzifikací a radikalizací právě těch momentů, na něž se zaměřil Max Herrmann při svém vymezování divadla jako představení. Pomíjivost, prchavost divadelního představení se chápe jako vlastní základ nového druhu. To je pak ještě více zdůrazněno faktickou jedinečností provedení anebo reflektovaným napětím mezi jeho prchavostí a neustálými pokusy dokumentovat je prostřednictvím videa, filmu, fotografie a popisu.

"Mluví-li se o *performanci*, označuje se tím prázdné místo, ztráta. Disponovatelným předmětem, k němuž se odkazuje, o němž se diskutuje a který může být posuzován, se stává jen za cenu svého zmizení, a tato zkušenost předpokládá, že uznáváme podmínky mimo naši dispozici. [...] Umění *performance*

tedy není možné zkoumat s ohledem na umělecký program či subjektivní tělesnou zkušenost umělce, nýbrž s ohledem na distanci mezi prezentací a vnímáním, která se artikuluje v dokumentech a vzpomínkových textech pozorovatelů."¹¹

Důraz na tranzitornost, prchavost v *performanci* vyostřuje podmínky, jež se vztahují k její (1) materiálnosti, (2) mediálnosti, (3) estetičnosti a (4) sémiotičnosti.

(1) *Materiálnost*. Specifická materiálnost nějaké *performance* v užším smyslu se konstituuje tím, že explicitně vystavuje a rozehrává svou vždy zvláštní prostorovost, tělesnost a zvukovost. Prostor je definován svým užíváním. Přitom lze jak objevovat nové prostory, tak užívat a zakoušet nově prostory známé - jako jsou divadla, továrny, ústavy. Jakmile jsou pro širší publikum otevřeny privátní prostory, jako jsou byty, nebo naopak, jakmile se veřejná místa, jako jsou výkladní skříně, stanou prostorem, v němž přebývají a žijí performeři, je zpochybněno oddělování veřejných a soukromých prostorů. V každém případě dochází k teatralizaci příslušných prostorů. Performer v nich prezentuje své konkrétní, individuální tělo se všemi jeho fyziologickými zvláštnostmi, s jeho vráskami a puchýři, i s tělesnými sekrety a tekutinami, jako je pot, hlen či dokonce krev. V *performancích* italské skupiny Truppe Societas Raffaello Sanzio lze pozorovat tělesně extrémní postavy: například ženu s amputovaným prsem, velice vysokého a vychrtlého muže, anoretickou ženu. Způsob, jímž prezentují svá těla, obrací pozornost diváka k jejich zvláštní tělesnosti. A něco podobného platí i o zprvu snad spektakulárních aktech sebeznetvořování, jaké prováděli Marina Abramović, Chris Burden, Gina Pane aj., kteří se bičovali, zraňovali pálením, prostřelením ruky či břitvou (např. zářezy ve tvaru hvězdy v břišní partii těla) atd. Tím vším bývá tělo skutečně postižováno, nejde o nějaké jednání "jako by", jímž je zraňování pouze znázorňováno, nýbrž performeři toto vše skutečně provádějí. Obrací vnímání diváků na reálné tělo, na jeho zranitelnost a bolest. V *performanci* AAA/AAA z roku 1977 na sebe Abramovićová a Ulay střídavě dlouhé hodiny vyřvali. Když už přitom kromě řvaní nebylo rozumět ani slovu, došlo nejen k "čisté zvukovosti", nýbrž současně i ke zcela skutečnému opotřebení hlasivek, které vedlo k několikaleté ztrátě hlasu, a rovněž i ke skutečné tělesné vyčerpání příslušných performerů. Materiály, s nimiž se při *performanci* pracuje, jsou užívány ve své fenomenální "takovosti", a nikoli jako znaky, jež mají zprostředkovávat významy.

(2) *Mediálnost*. To má své důsledky i pro zvláštní mediálnost performance. Protože není nutná existence nějakého konvenčního prostoru, jenž by jednoznačně přiřazoval funkce a činnosti performerům a divákům, je veskrze myslitelné, že se diváci permanentně pohybují v prostoru a mohou zaujímat různé perspektivy. Stávají se tak při performanci sami součástí dění. Pozorují performery i druhé diváky, kteří přihlížejí. Co z performance vidíme a slyšíme, to závisí vždy na individuální pozici v prostoru. Přitom je velmi silně zdůrazněna nejen tělesnost vnímání, nýbrž i účinek, který může mít vjem na vnímajícího, jakož i na jeho možné reakce. U akcí Hermanna Nitsche bývají například diváci často postříkáni krví a pocákáni splašky a dostávají i příležitost se sami máchat a brodit v krvi, pomyjích i vyvržených vnitřnostech, což může vést k neobvyklým fyzickým zkušenostem. V performanci Mariny Abramovičové *Lips of Thomas* (1974) naopak diváci sami performanci ukončili. Někteří se již nemohli a nechtěli dále dívat, jak performerka krvácející na břicho i na zádech leží - zjevně záměrně - na kříži sestaveném z velkých kvádrů ledu; nepřáli si, aby tato performance - a s ní i sebetřýznění -, pokračovala tak dlouho, dokud se ony kusy ledu nerozpustí. Proto je také sami odstranili. Tělesná spolupřítomnost, kterou již Herrmann vymezil jako nejdůležitější, přímo konstitutivní definiens představení, zde byla dovedena do všech důsledků. Tělesná aktivita, k níž můžeme být vyzváni jako diváci performance, však značně přesahuje Herrmannovy představy. Nepodněcují se zde jen silné fyziologické a afektivní reakce, ale dokonce i určité sekvence jednání. Divák se tak skutečně může stát aktivním účastníkem. Provokaci, která může z performance vycházet, je proto třeba brát doslova jako způsob vyvolávání postojů, rozporných pocitů či zkušeností. Performance je v tomto smyslu skutečně hrou - třebaže někdy krvavou a ničivou -, jejíž pravidla mohou být svobodně dojednána mezi performerem a divákem během performance samé, přičemž obě strany mají v daných okolnostech svobodu porušit jednou již přijatá pravidla a dožadovat se nové dohody.

(3) *Estetičnost*. Jak vyplývá z toho, co bylo řečeno v bodě (1) a (2), vztahuje se zvláštní estetičnost performance bezprostředně k její specifické materiálnosti a mediálnosti. Zcela jednoznačně při ní převažuje událostní ráz nad charakterem díla. Estetická zkušenost se proto uskutečňuje ve vnímání prostoru, těla, objektů a zvuků jako takových (tj. v jejich specifické materiálnosti), jakož i v určitých tělesných reakcích

(fyziologických, afektivních, motorických). Přitom nelze vždy jasně rozlišit, zda jde o zkušenost estetickou či etickou. Odstraňování oněch ledových kvádrů, jež může být motivováno jistou estetickou zkušeností, je ale třeba spíše kvalifikovat jako etické jednání. Vykonávání reálných aktivit ze strany performerů v mnoha případech vyžaduje rozhodnutí diváka, zda zachová vzhledem k tomu, co vnímá, estetický postoj, anebo sám začne na základě etických motivů jednat. Performance v tomto případě osciluje mezi estetikou a etikou.

K této oscilaci může - jak je tomu v případě Abramovičové - přispívat i časový faktor. Může dokonce vést k intenzifikaci čistě estetické zkušenosti. Mnohé performance mohou trvat celé hodiny, ba dny. Jsou zakoušeny v časové aktualitě, jež jim ovšem současně odnímá možnost recepci dokončit. Tím, že rozehrávají časový faktor, performance často umožňují zvláště intenzivní časovou zkušenost. V jedné performanci Borise Nieslonyho a uskupení Systém HM 2T v Hildesheimu v roce 1999 nesl jeden performer na zádech lodní pytel napěchovaný solí, z něhož se dírkou sypal tenký pramínek soli, jenž na zemi kopíroval performerův pohyb. Své břemeno nesl jen s obtížemi a krácel pomalu v kruhu. Čím více soli ztratil, tím snazší bylo vypořádat se s břemenem. Diváci však nevěděli, zda se nezhroutí dřív, než se té tíhy zbaví. Pozorovali tenký pramínek jako přesýpací hodiny. Po hodině byl pytel stále ještě více než z poloviny plný. Neměl se plným a těžkým jen zdát, nýbrž takovým opravdu byl. Otázka, zda performance skončí, až se vyprázdní, resp. až se performer zhroutí, tak zůstávala stále otevřená. Stejně tak bylo nejasné, kdy k tomuto okamžiku dojde. Čekání diváků bylo součástí performance. Její průběh mohl záviset na náhodách i na individuálním rozpoložení performerů, v němž se toho večera nacházel. Když už byl pytel do poloviny prázdný, otvor se v něm vinou nějakého přehnutí pytlaviny téměř ucpal. Diváci si přitom nemohli být jisti, zda to bylo záměrné, zda to bylo naskoušeno, anebo zda performer vůbec ví, že už soli neubývá. Neměli by jej na to upozornit? Teď by mohlo trvat až několik hodin, než se pytel vyprázdní a performance skončí. Oscilace mezi nudou a napětím tak umožnila intenzivní prožívání času. Nestačilo jen poznat a pochopit princip performance, nýbrž bylo nutné být přitom, aby divák zakusil, co se děje. Přesný začátek a konec performance byly nejisté. V případě vylíčené performance viděli diváci napřed i to, jak se performer připravuje. Někteří diváci tomu, jak si přichystal pytel a naplnil jej solí, opravdu přihlíželi. Nikdo však nebyl upozorněn na to, že per-

formance začala. Ta totiž začala již společnou přítomností performerera a diváků v prostoru. A skončila, když se tato společná přítomnost zrušila.

Performance je tedy podstatně formována vždy individuální spolupřítomností diváků a performerů. V tomto smyslu je každá jedinečná, aniž by musela být spontánní. Průběh performance lze domluvit, jednotlivé aktivity performerera mohou být předem naplánované a vyzkoušené. Zvláštnost tohoto umění doslova vyznačuje fakt, že je v něm reflektován vztah opakovatelnosti a jedinečnosti. V opakování jednotlivých aktivit může být zprostředkovávána a zakoušena neopakovatelnost, difference. Formou estetické zkušenosti je tak sdělována jedinečnost.

(4) *Sémiotičnost*. Jednání performerů zprvu neznamená nic jiného, než samo sebe [...] Rovněž předměty, jichž se přítom používá, primárně neznamenají nic než sebe samy: bič znamená bič, břitva břitvu, kus ledu kus ledu, pytel pytel, sůl sůl. Protože vnímání je zaměřeno na specifickou materiálnost předmětů, a je tedy spíše vnímáním, zaměřeným na fenomenální "takovost" těchto objektů (např. na hladký povrch břitvy nebo strukturu pytloniny) než vnímáním konceptualizujícím, může na okamžik svébytnost vnímání specifických materiálních vlastností zatlačit do pozadí významy předmětů jako je "břitva" nebo "pytel". To znamená, že performance mají sklon redukovat svůj stupeň kódované sémiotičnosti. Tato redukce je však na druhé straně podmínkou možnosti zvyšování stupně jejich sémiotičnosti. Jestliže totiž předměty a jednání označují to, čím jsou, resp. co činí, nejsou téměř s to klást odpor dalekosáhlé sémiotizaci. Tak může pěticípá hvězda evokovat nanejvýš rozdílné a rozdílnými způsoby zakotvené mytické, metafyzické, kulturněhistorické i politické kontexty - a fungovat dokonce i jako zafixovaný symbol socialistické Jugoslávie. Co si obdobného platí pak i o jiných předmětech: důtky mohou odkazovat ke křesťanským flage-lantům, k bičování jako způsobu trestání a mučení anebo i sadistickým sexuálním praktikám. Kříž z ledu lze spojovat s Kristovým ukřižováním - ale právě tak i s ledově chladnými celami vězení, chodbami, mučírny, zimou a smrtí. Námořnický pytel na rameni může odkazovat k námořní plavbě, ale také k nějakému rolníkovi. Odsypávající písek lze uvést do souvislosti s přesýpacími hodinami, a dokonce jej lze chápat jako symbolický obraz lidského života. Redukce sémiotičnosti tedy současně otevírá různá sémantická pole, což ve-

de k rozšiřování nabídky významových podnětů. Přitom aktualizované významy budou na jedné straně záviset na biografické podmíněnosti jednotlivých diváků - na jejich zcela individuálním rezervoáru vzpomínek, asociací, imaginací -, a na druhé straně na specifických zkušenostech, jež vyvolává účast na performanci, a která může rovněž vyvolávat určité vzpomínky, asociace a imaginace. Redukce sémiotičnosti a zmnožování významových podnětů tedy nejsou v protikladu: první mnohem spíše podmiňuje a umožňuje druhé.

Uvedené znaky a charakteristiky jsou sice specifické pro performanci jako specifický divadelní druh, avšak neodlišují ji jasně a jednoznačně od jiných divadelních forem. Hranice mezi uměním performance, činohrou, hudebním a tanečním divadlem jsou již dávno velmi propustné. Konstitutivní znaky jednoho druhu lze prokazovat i v druzích ostatních. Výše zmíněvané charakteristiky už dnes ani mnohé performance nenaplnují "čistým" způsobem - používají hry postav, narativních vzorců, jednání v modu "jako by", konstrukce příběhů atd. A naopak v činoherním stejně jako tanečním a hudebním divadle se objevují tendence - často dokonce dominují -, jež se pokládají za konstitutivní pro performanci. Takový vývoj dnes chápeme jako posun k performativnosti, který se týká všech divadelních druhů.

Vedle pojmu performance, který označuje určitý divadelní druh, se v teatrologii používá i pojmu *cultural performance*. Vytvořil jej na konci padesátých let americký etnolog Milton Singer. Popisoval jím "zvláštní případy kulturní organizace, např. svatby, chrámové slavnosti, recitace, hry, tance, hudební koncerty apod.", které tím určoval jako "nejkonkrétněji pozorovatelné jednotky kulturní struktury". *Cultural performance* vymezuje za prvé řada znaků: "pevně ohraničená délka trvání, začátek a konec, strukturovaný program aktivit, skupina performerů, publikum, místo a příležitost, k níž se daná performance váže".¹²

Za druhé je pro porozumění *cultural performances* podstatné to, že v nich kultura vytváří svůj autoportrét a sebepochopení, které tímto způsobem předvádí před svými členy i cizinci. Jde tedy o různé způsoby představení, v nichž, resp. jejichž prostřednictvím jsou produkovány určité významy vykonáváním specifických jednání.

Divadelní představení je možné chápat jako zvláštní druh *cultural performance*, která se specifickou realizací těch znaků, jež uvádí Singer, liší od jiných druhů *cultural perfor-*

mances jako jsou rituály, svátky, sportovní soutěže, hry atd., ale současně má s nimi také mnoho společného.

Tento pojem je pro divadelní vědu důležitý i proto, že posloužil americkému teatrologovi Richardu Schechnerovi ke zdůvodnění jeho požadavku rozšířit záběr oboru teatrologie z divadelních představení na všechny druhy *cultural performances* - požadavku, s nímž již na konci dvacátých let vystoupil německý teatrolog Carl Niessen - a proměnit tak "Theatre Studies" v "Performance Studies". Pojem performance zde tedy nahradil pojem *cultural performance*. Naproti tomu v německojazyčné divadelní teorii se oba pojmy používají v různých významech: "performance" jako označení určitého divadelního druhu a "*cultural performance*" ve smyslu Singerovy definice.

Novým výrazem je i pojem *performativní*.¹³ Byl zaveden do teatrologie, aby shrnul ony kvality, znaky a zvláštnosti, které vytyčil Herrmann při svém vymezení divadelního představení a jež jsou konstitutivní pro druhovou charakteristiku performativního umění. Z toho plyne, že divadlo jakožto představení je vždy performativní a že divadlo lze pokládat za performativní umění *par excellence*. Představení se však mohou navzájem od sebe značně odlišovat svým stupněm performativnosti. Vzhledem k těmto rozdílům hraje zpravidla velkou roli vztah mezi performativností a sémiotičností. Na první pohled se může zdát, jako by performativnost a sémiotičnost byly protiklady, jako by se navzájem vylučovaly. K této domněnce může svádět fakt, že se Herrmann při svém vymezení divadelního představení zdánlivě obešel bez kategorie sémiotična a že pro performanci je příznačná, ne-li konstitutivní redukce sémiotičnosti. Jak jsme však již viděli, lze v Herrmannově případě vysvětlit opomíjení sémiotična jako reakci na v té době převládající představu divadla, která je pojímala výlučně jako instituci prostředkující významy uložené v literárních textech. V případě performativního umění se zdá, že redukce sémiotičnosti naopak - dalo by se říci přímo paradoxně - otevírá možnost široké sémiotizace. Jde tedy v případě vztahu mezi performativností a sémiotičností v divadle nikoli o vztah vzájemného vylučování, nýbrž spíše o složitý vztah vzájemnosti. Při představení fungují performativnost a sémiotičnost současně. Divadlo plní vždy jak funkci performativní, tak i funkci sémiotickou.

Jak lze tento složitý vzájemný vztah performativního a sémiotického momentu popsat v divadelním představení?

Zaměříme-li se na sémiotičnost, jeví se performativní moment v představení zprvu jako podstatná podmínka možnosti tvorby významů. Právě proto zkoumá divadelní sémiotika zvláštní charakter znakových systémů, podílejících se na představení, předpoklady, podmínky a možnosti procesů tvorby významů, jež jsou dány vždy spolu se svou specifickou materiálností. Koncentruje se například na způsob, průběh, tempo, zaměření pohybu, na tón hlasů, jejich sílu, na rychlost mluvy, intonaci apod. a na jejich možné významy. Reflektuje spolupřítomnost herců a diváků jako základní podmínku tvorby významů při představení stejně jako jeho prchavost, z níž vyplývá, že tvorbu významů je zde třeba chápat jako proces emergence. Pokud se divadelní sémiotika táže po podmínkách, za nichž se při divadelním představení vytváří význam, bude muset přihlížet i k performativnosti. Avšak - a toto omezení je podstatné - bude k ní přihlížet pouze potud, pokud je faktorem procesu tvoření významů.

Naopak si performativní moment nesmíme představovat jako cosi zcela významu prostého, jako něco ne-významového, jako *insignifiant*. Kdyby tomu tak bylo, nebyl by vůbec vnímán. Ale při jeho vnímání jakožto performativna - a nikoli jako znaku - není v popředí otázka, jakým způsobem umožňuje, ovlivňuje či podmiňuje proces tvoření významů, a tím méně jaké významy lze performativnímu momentu připisovat v dané situaci. Vnímání se spíše soustřeďuje na jeho smyslové kvality: na zvláštní podobu těla a jeho auru, na způsob, jímž je prováděn pohyb, i na energii, s níž je konán, na tón hlasu, na rytmus zvuků či pohybů, na barvu a intenzitu světla, na specifickou prostoru a jeho atmosféru, na zvláštní způsob, jímž je zakoušen čas, na souhrn zvuku, pohybu, světla atd. Dalším aspektem performativnosti je re-iterace čili opakování kulturně ustavených jednání, jež mohou být jako takové poznány ve změněném kontextu, jako je např. citace určitého gesta. Při soustředění na performativnost jde tedy o vnímání těchto smyslových kvalit jako takových a rovněž o zvláštní působení, jež mohou vykonávat na vnímajícího při aktu vnímání: fyziologické změny a zvýšený krevní tlak, hlubší dýchání, návaly horkosti, pocení, bušení srdce, zrychlený tep, pocity závrati i explicitně erotické, sexualizované a jiné tělesné reakce anebo pocity a postoje, např. touhu, žádost, hnus, smutek, melancholii či naopak veselí, radost, či dokonce štěstí.

Přítom je třeba vidět, že vnímání takových smyslových kvalit či vyvolávání fyziologických změn a afektů nemusí být

v žádném případě odtrženo od procesů tvorby významů - naopak může do těchto procesů přecházet anebo jej tyto procesy mohou vyvolávat: například v případě, kdy určitý zvuk, změna světla, zachvění hlasu či zvláštnost pohybu vyvolají asociaci či vzpomínku, která pak způsobí určitý afekt. Procesy tvoření významů jsou však pro performativnost důležité jen potud, pokud umožňují vnímání určitých smyslových kvalit či určité fyziologické a afektivní účinky na vnímatele. Performativní děje fungují jako konstituce skutečnosti, protože jednání nejsou pouze zobrazována, předehrávána či reprezentována, nýbrž vznikají a zpřítomňují se v procesu svého provádění, což však nevylučuje, že by jim nemohl být připisován nějaký význam. Sémiotično a performativno tedy nejsou protikladem, nýbrž těsně spolu navzájem souvisejí. Soustředění na jedno není totéž co vyloučení druhého. Spíše jde o různé pohledy na týž předmět. Přitom je veskrze možné, že volbu příslušné perspektivy vyžaduje zvláštní struktura předmětu, třebaže ji neurčuje. Proto se při zkoumání performerů jeví jako smysluplné klást primární důraz na performativnost, ale to nevylučuje, že určité tázání vyžaduje zaměření na moment sémiotický.

Cinoherní divadlo již od přelomu šedesátých a sedmdesátých let - tedy paralelně k vývoji performančního umění - divadelními prostředky reflektuje na mnohokrát lomený a napětím provázený vzájemný vztah performativnosti a sémiotičnosti (mezi režiséry, jejichž tvorba o tom svědčí, patří např. Peter Brook, Arienne Mnouchkine, Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber, Peter Zadek, Einar Schleeff či Frank Castorf). V Castorfově inscenaci Ibsenovy *Paní z námoří* (1993, Berliner Volksbühne) například herečka Kathrin Angererová v úloze Bolette Wangelové začala pojednou hekat a supět. Chtěla odpovědět na otázku, zda čeká návštěvu, avšak nedostala se přes křečovitě "a". Slovo jí nepřešlo přes rty, koktala a zadržovala, její hlas byl stále hlasitější a nakonec jen chraptěla a ječela současně. Slovům už nebylo rozumět, vyrážela jen zvuky, kterým nebylo možné připsat nějaký význam. Řeč byla tímto způsobem předvedena jako fonetický materiál, který postavám ani divákům neposkytoval žádnou sémantickou oporu. Protože diváci byli vystaveni stále hlasitějším a intenzivnějším zvukům, což na část z nich působilo i nepříjemně, zejména pokud se snažili tento výjev chápat akusticky i obsahově, ukázaly se zde momenty velmi intenzivní performativnosti. Současně se ale otevřela i možnost sémiotického čtení.

Boletta začala zadržávat právě v okamžiku, když měla vyslovit jméno svého muže, který pro ni v této hře měl hrát rozhodující úlohu. Očekávaný učitel Arnholm byl projekční plochou její touhy a sňatek s podstatně starším mužem její jedinou možností, jak uniknout šedé každodennosti. Bolettino chování lze tedy také interpretovat jako znak jejího rozrušení. V okamžiku, kdy si uvědomila naději i tragičnost svého životaběhu, vypověděla jí řeč jako nástroj uspořádaného sdělování své služby. Příklad této scény ukazuje, že performativnost a sémiotičnost se ve skutečnosti vzájemně nevylučují, nýbrž naopak navzájem podmiňují.

Mluví-li se v teatrologii o performativnosti a sémiotičnosti představení, neoznačují se tím dva odlišné jevy, nýbrž vždy určitý aspekt jednoho a téhož procesu.

Z toho pak plynou důsledky pro teatrologickou metodu analýzy. Ta se totiž nemůže omezovat jen na čtení a interpretaci divadelních znaků. Divadelní představení nelze na základě jeho specifické materiálnosti, mediálnosti a estetičnosti chápat jen jako soubor scénických výrazových prostředků, např. kostýmů či gest. Nelze je ani redukovat na vizualizaci obsahu daného dramatického textu, jehož ověřený průběh se podává publiku jen proto, aby jej divák vzal na vědomí. Všechny tyto složky mají sice v divadle "svou" roli, avšak představení se konstituuje teprve ve chvíli, kdy probíhá. Je tvořením i předváděním, ukazuje nejen "hotové", prezentované produkty, nýbrž současně i sám akt předvádění. Analýza divadelního představení musí přihlížet k tomuto performativnímu potenciálu nikoli jako k nějakému vedlejšímu účinku, nýbrž jako k centru divadelní události. Způsob působení i zakoušení divadelního diváka i analyzujícího pozorovatele je tedy třeba zahrnout do reflektující analýzy. Přitom lze tematizovat právě i ony "křehké" momenty představení, které ruší a popuzují anebo se vzpírají rozumové interpretaci. Nedostatek smyslu, jenž může fascinovat, je schopen otvírat nové performativní prostory pro zakoušení divadelního představení i pro jeho rozbor. Tímto způsobem pak teatrologie bere vážně ono pozorování, které znovu a znovu po staletí zaznamenávali divadelníci i diváci, totiž že mezi jevištěm a hledištěm se odehrává cosi, co má ráz napětí, nálady, atmosféry a intenzity. Je možné, že právě v tomto performativním potenciálu tkíví vlastní půvab i zvláštní kvalita divadla.

Přeložil Miroslav Petříček

Original: Fischer-Lichte, E. - Roselt, J.: *Attraktion des Augenblicks - Aufführung. Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe*. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 2001, č. 1, sv. 10: *Theorien des Performativen*. Ed.: E. Fischer-Lichte a Ch. Wulf, s. 237-253.

1) *Bühne und Drama*. Vossische Zeitung 30. 7. 1918.
2) Herrmann, M.: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin 1914, 2. část, s. 118.
3) *Bühne und Drama*. C. d.
4) Herrmann, M.: *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes*. In: Klier, H. (ed.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt 1981, s. 19.
5) Herrmann, M.: *Das theatralische Raumerlebnis*. In: *Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin 1930, s. 153.
6) Tamtéž.
7) Herrmann, M.: *Forschung zur deutschen Theatergeschichte*. C. d., s. 134n.
8) Německojazyčná teatrologie ovšem dále v tomto Herrmannově rozvrhu nepokračovala. Jeho články k tématu byly recipovány jen málo. Do ohniska zájmu se Herrmannovy novátorské úvahy znovu dostávají teprve díky intenzivnější konfrontaci s performačním uměním minulých let.

Poznámky

- 9) K problému významu v představeních srov. mj. Steinbeck, D.: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin 1970; Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. 3 sv. Tübingen 1983, 4. vyd. 1999; Schwind, K.: *Schau-Spiel im Theater. Darstellende und Zuschauende Mitspieler bei der Berliner Aufführung von Botho Strauß' Kaldewey, Farce*. *Forum modernes Theater* 10, 1995, č. 1, s. 3-24.
- 10) Goldberg, R. L.: *Performance - Live Art Since The 60s*. London 1988, s. 30n.
- 11) Bormann, H. F. - Brandstetter, G.: *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor*. In: Seitz, H. (ed.): *Schreiben auf Wasser - Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Bonn 1999, s. 46 a 50.
- 12) Singer, M.: *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia 1959, s. XIII n.
- 13) Naproti tomu termín performance se v německojazyčné teorii divadla nepoužívá jako odborný výraz.

