

Erika Fischer-Lichte

Čím je představení v kultuře performancí? Pokus o definici¹

V posledních letech se rozšířil názor, že kulturu není patřičné chápat pouze jako “text”, čili jako “čitelnou” spojitost znaků, nýbrž zároveň vždy i jako “performanci”. Nedá se přehlédnout, že kultura existuje ve značné míře v podobě představení nebo také díky jim – nejen v představeních různých umění (činoherního nebo hudebního divadla či tance, ve formě koncertů, autorských čtení, výstav, instalací aj.), ale také a především v podobě svátků, rituálů, politických manifestací a sportovních podívaných, her, módních přehlídek, prodejních show apod., které především jako akce zprostředkovávané médií získávají milionové publikum. V důsledku těchto proměn se tak v samém centru diskuse sociologů, kulturologů i historiků umění ocitl pojem představení. Když se vezme v úvahu, že filozof jazyka John L. Austin již od konce padesátých let 20. století a filozofka kultury Judith Butlerová od devadesátých let opakovaně zdůrazňovali, že představení přímo ztělesňuje podstatu performativnosti, pak lze přijmout názor, že performativní charakter kultury je nejlépe vystižitelný právě pojmem představení.

Má nejnovější kniha *Estetika performativnosti*² zkoumá šíři a způsob využívání pojmu představení nejen v uměních, ale také v různých druzích tzv. *kulturních performancí (cultural performances)*. Nutným východiskem pro to je určit pojem představení, k jehož prvnímu náčrtu lze následně přistoupit pomocí čtyř tezí, které se stěžejním způsobem vztahují k jeho klíčovým aspektům: 1) mediálnosti, 2) materiálnosti, 3) sémiotičnosti a 4) estetičnosti. Teze, které navrhuji, vznikly především na základě analýz současných divadelních představení a uměleckých performancí, usilují však svou šíří o platnost pro všechny druhy představení.

1. teze: Představení vzniká jako efekt interakce všech účastníků, tzn. v důsledku setkání aktérů a diváků.

Představení se odehrává v čase díky a prostřednictvím tělesné ko-prézence, spolupřítomnosti aktérů a diváků. K jeho vzniku se musí v určitém čase a na určitém místě shromáždit dvě skupiny lidí, které vůči sobě vystupují jako “jednající” a “přihlížející”, přičemž se příslušnost k jedné z nich může v průběhu představení měnit. Tyto dvě skupiny se musí setkat v určitém čase a na určitém místě: musí se ocitnout ve společné situaci a sdílet určitý časový úsek života. Představení vzniká jako důsledek tohoto setkání – z konfrontace a interakce obou skupin.

V průběhu představení vznikají vzhledem k tomu zcela jiné podmínky než během vytváření i recepce textů nebo jiných artefaktů. Aktéři představení jistým způsobem jednají – pohybují se prostorem, činí jistá gesta, manipulují s předměty, mluví nebo zpívají, zatímco je diváci považují za skutečné a reagují na ně. Je samozřejmé, že jistá část těchto reakcí může mít čistě “vnitřní” průběh, čili získávat podobu představ a kognitivních procesů. Přesto převážnou část představují reakce, které je možné pozorovat: diváci se smějí, z radosti vykřikují, vzdychají, sténají, nařikají i pláčou; přehazují nohu přes nohu, neklidně poposedávají a samým napětím se nachylují směrem k jevišti nebo se zrudně boří do svých křesel; zadržují dech a málem zmrárají hrůzou; kašlou i kýchají, šelestí bonbonovými papírkami, jedí i pijí; šeptají si a sdělují jakési komentáře a případně je i bez jakýchkoli zábran vyjadřují nahlas; křičí “bravo”, domáhají se opakování, tleskají i dupají nebo hvízdají; hlučně vstávají ze sedadel, opouštějí hlediště a za sebou ještě třísknou dveřmi.

Všechny takovéto reakce vnímají jak ostatní diváci, tak i herci – vycitují je, slyší nebo vidí. A to, co vnímají, vyvolává další viditelné reakce ze strany aktérů i diváků. Hra herců

tak získává nebo ztrácí na své intenzitě; jejich hlasy nabírají na síle i nelibě výšce, nebo naopak získávají na svůdnosti; herci se cítí být oceňováni, spontánně vymyšlejí nové gagy a improvizované etudy, jindy zase přicházejí na scénu pozdě či vůbec zapomenou říct svou repliku v pravý čas; objevují se na samé rampě a komentují chování diváků, nebo je také – více či méně slušně – žádají, aby se chovali, jak se patří, anebo opustili hlediště. Vnímání takových reakcí stupňuje nebo zeslabuje míru zapojení ostatních diváků, jejich zájem nebo napětí. Jejich smích začne sílit a mít v sobě cosi hysterického, nebo jim naopak mnohdy doslova uvízne v hrdle. Mohou se také sami navzájem zklidňovat, začít se hádat nebo se i častovat nadávkami. Prostě – cokoli učiní herci, to vždy působí na diváky, a cokoli učiní diváci, vždy působí jak na herce, tak i na ostatní diváky. V tomto smyslu představení vzniká teprve tehdy, kdy se odehrává, kdy se děje. Je možné říci, že se rodí samovolně z interakce mezi jeho aktéry a diváky. Proto je také nelze v úplnosti plánovat a předvídat jeho průběh, jenž je výsledkem vzájemné závislosti mnoha faktorů. Co se během představení stane, se tak nedá zcela odhadnout. Mnoho jeho prvků se objeví teprve v důsledku probíhající interakce. Tato zásada platí pro většinu představení, a tedy nejen pro ta, v nichž aktéři vědomě navazují spolupráci s diváky, a tak zásadně zvyšují míru náhodnosti, specifickou pro každé představení.

Pravdou je, že rozhodující vliv na představení mají jeho aktéři, ale ani oni nejsou s to je plně kontrolovat. Koneckonců je představení vytvářeno všemi účastníky společně, aniž by je nějaký jednotlivec nebo skupina osob byli schopni plně plánovat, řídit a kontrolovat. Představení se nikdy nepodrobuje a nepodřizuje vůli nikoho. V tomto smyslu nikdy na nikom nezávisí. To ovšem vůbec neznamená, že snad existuje zcela nezávisle na svých tvůrcích, a především na divácích. Nezávislost v tomto případě znamená, že se v představení angažují všichni jeho účastníci, a především to, že mají menší nebo větší vliv na jeho průběh, přičemž zároveň podléhají vlivu ostatních, poněvadž neustále vstupují do interakce. Pojetí nezávislosti neguje rozšířenou představu, že průběh představení a jednání i chování osob, které se ho účastní, lze v úplnosti plánovat, podrobit celkové kontrole a v souvislosti s tím snadno předvídat. Celá řada prvků představení se totiž objevuje na základě principu emergence. Proto jsou všichni účastníci pouze spolutvůrci, kteří v různé míře a různými způsoby ovlivňují proces tvorby představení, přestože nedokážou rozhodnout o jeho průběhu. V tomto procesu,

v němž na základě vzájemného působení aktéři i diváci svým jednáním a chováním vyvolávají existenci představení, vyvolává představení také existenci jich samých tím, že jim vychází vstříc, stejně jako se jim vzpírá, že je vtahuje do svého dění, stejně jako se jim děje, udává, přihází.

Představení dává každému, kdo se ho účastní, možnost zakoušet sama sebe jako subjekt, jenž dokáže spolurozhodovat o jednání i chování jiných a jehož jednání a chování stejnou měrou vyplývá z působení ostatních; tedy jako subjektu, jenž na sebe bere odpovědnost za situaci, kterou sám nevytvořil, ale pouze se v ní ocitl, a nyní v ní musí nalézt sama sebe.

Z toho vyplývá, že se představení – lhostejno jakého druhu či žánru – vždy odehrává jako společenský proces. Během představení se setkávají různé sociální skupiny, jež mohou různým způsobem využívat i vyladovat vzájemné vztahy. Společenský proces se mění v politický ve chvíli, kdy představení způsobí konfrontaci mezi aktéry a diváky nebo mezi různými skupinami diváků; konfrontaci, v jejímž průběhu jedna skupina usiluje vnutit druhé určitou definici situace, názory, hodnoty, přesvědčení nebo způsoby chování. Protože každý účastník – byť v různé míře – současně ovlivňuje průběh představení a zároveň podléhá jeho vlivu, nikdo se ho neúčastní jen “pasivně”. Každý nese svůj díl odpovědnosti za to, co se během představení stane. Kdo se ho účastní, oznamuje tím své zásadní srozumění s tím, co se děje. Kdo je neakceptuje, může se pokusit vyjádřit své kritické stanovisko nebo vlastní názor, případně i opustit prostor, kde se představení odehrává. Pokud ovšem zůstane – aktivně se účastní a nese za vše odpovědnost.

První teze má dalekosáhlé důsledky pro historii umění, estetiku i sociální vědy. Za centrum historie umění a estetiky je považován pojem díla. Má se za to, že úkolem vědce je analýza hotových děl a pokus o jejich interpretaci. Když ovšem umělci namísto děl začínají vytvářet představení – jak se tomu děje na divadelním jevišti, v koncertním sále i v umění performance, ale od šedesátých let stále více i v jiných oblastech umění –, pak ztrácí smysl jak estetika díla, tak i estetika tvorby a recepce. Proto se musí centrem zájmu věd o umění stát pojem představení a je třeba vypracovat novou estetiku performativnosti, a tedy dosavadní analýzu uměleckého díla nahradit novými metodami výzkumu představení.

Stejně dalekosáhlé důsledky má první teze i pro společenskou vědu. Neboť pokud je u představení třeba vycházet z toho, že jsou v něm všichni účastníci až do takové míry an-

gažování, že je spoluurčují a zároveň jsou jim i ovlivňováni, pak ztrácí oprávněnost teze o manipulaci, jež je obecně v sociálních vědách rozšířena. Vychází se v ní z předpokladu, že politické festivity a jiné formy masových akcí vytvářejí specifické podmínky k tomu, aby bylo možné ovládat a řídit shromážděné společenství podle záměrů vládnoucí moci. To by ovšem znamenalo, že někdo, kdo takovou akci připraví, dokáže řídit a kontrolovat průběh představení neboli efektivně uplatňovat a kontrolovat strategii inscenování tak, aby se pasivní, “nevinné” publikum dalo žádoucím způsobem zdominovat, aby bez pochyb a odporu vykonávalo předem stanovené činnosti. Pokud se ovšem naproti tomu vychází z předpokladu, že účast na představení znamená nutnost vyslovit s tím souhlas a přijmout za ně odpovědnost, pak již nemůže být ani řeči o manipulaci, a pokud ano, tak v každém případě pouze s výhradami.³

2. teze: Vše, co se udá během představení, děje se “hic et nunc” a je zakoušeno jako specifický druh přítomnosti.

Představení po sobě nezanechávají žádný fixovaný a tradovatelný materiální artefakt; jsou uplývavá a tranzitivní, vyčerpávají se svou přítomností, tj. svým neustálým stáváním se, pomíjením, ve své autopoiesis. To samozřejmě nevyklučuje užívání materiálních předmětů, které nadále existují i po zakončení představení. Po svém ukončení je ovšem představení nenávratně ztraceno; již nikdy se je ve stejné podobě nepodaří zopakovat. Jeho materiálnost je výsledkem performativního jednání existujícího vždy pouze v přesně ohraničeném časovém úseku.

Co se v představení předvádí, závisí na intenci, představech a plánech jeho režiséra, scénografa, aktérů atd. O tom, jaké, kdy a kde se nějaké prvky objeví, jak se budou chovat a kdy a kde znovu zmizí, rozhodují inscenační strategie. Na druhé straně ovšem to, co vidíme, vyplývá z již dříve popisovaného interaktivního působení, k němuž nutně dochází. Proto je možné takové jevy jako divácké reakce považovat pro představení za konstitutivní. Tak si počínal např. John Cage ve svých *Silent Pieces*, v nichž si na jedné straně sami diváci uvědomovali svou přítomnost pomocí vědomě nebo nejčastěji nevědomě vyvolávaných reakcí, na druhé straně na ně působily reakce ze sálu. Bylo by sice možné takové jevy považovat za zhola nemístné, cizí nebo rušivé a představení vymezit pouze tím, co se v něm objevuje ve shodě s intencemi jeho tvůrců.

V každém případě ovšem mají vliv na materiálnost představení, poněvadž jeho základ představuje fyzické, tělesné soubytí aktérů a diváků. Proto je třeba zřetelně rozlišovat pojem inscenace od toho, čím je představení. Zatímco termín “inscenace” se vztahuje pouze k záměrným a plánovaným jednáním performativních umělců, “představení” zahrnuje jednání všech typů a jejich materiální důsledky neboli jak tělesný aspekt představení, tak zároveň i jeho prostorovost a zvukovost.

Tělesnost sehrává v představení specifickou roli vzhledem k fyzické spolupřítomnosti, ko-prézenci aktérů a diváků. V představení máme vždy zároveň co činit s fenomenálním i sémiotickým tělem. Aktéři se objevují ve svém tělesném bytí-ve-světě, a to nezávisle na tom, zda jde o herce, politiky, sportovce, šamany, kněze, zpěváky, tanečníky nebo zcela “obyčejné” interaktivní partnery. Jejich fenomenální tělo je zdrojem zvláštního vyzářování, jež ostatní účastníci / diváci tělesně vnímají. V mnoha případech se z nich zdá proud energie přímo emanovat a zasahovat diváky, a výrazně je tak energeticky napájet. Díky tomu lze aktéra vnímat jako obzvláště intenzivně přítomného člověka. Stejně tak současně zakouší zvláštním způsobem i se zvláštní intenzitou svou vlastní přítomnost i divák.

Fenomenální tělo aktéra i fenomenální tělo diváka jsou základem každého typu představení – v každodenním životě, v umění i ve sféře sociálních interakcí. Proto nepřipadá v úvahu zkoumat kulturu jako představení a nebrat přítom v úvahu tělesnost i tělovost (*Körperlichkeit / Leiblichkeit*) jeho účastníků. Při analýze kultury je tedy třeba brát v úvahu nejen ideje, koncepci, představy a významy, nýbrž právě tato fenomenální těla. To ona vytvářejí představení a právě mezi nimi se odehrává. Jde přece o těla aktérů, kteří si díky speciálním technikám a praktikám podřizují prostor a usměrňují veškerou pozornost diváků na svou tělesnou přítomnost, i o těla diváků, jež na takové zakoušení specificky reagují.

V představeních tak fenomenální tělo každého účastníka se svými vlastními fyziologickými, afektivními, energetickými a motorickými stavy bezprostředně působí na fenomenální těla ostatních a vyvolává také v nich specifické fyziologické, afektivní, energetické i motorické stavy. Fenomenální tělo se přitom často zdá být se sémiotickým tělem totožné. Ten, kdo zaujímá pozici diváka v nějaké interakci, v rituálním čase nebo i během divadelního představení, nejen vycituje toho druhého v jeho fenomenální tělesnosti, ale také mu zkouší připisovat nějaký význam – vrásce na jeho čele, pohybu paže či

přechodu přes jeviště; nebo se přinejmenším zamýšlí nad tím, zda taková chování vůbec něco znamenají.

Zatímco sémiotické tělo v představení se dosud těšilo dostatečně velké pozornosti, fenomenální tělo se prakticky ocitlo na jejím okraji. A přece fenomenální i sémiotické tělo spojuje nerozlučný svazek. Samozřejmě je možné si bez problému představit fenomenální tělo bez sémiotického, ale naopak již nikoliv. O obou lze zato produktivně uvažovat pomocí pojmu ztělesnění⁴. Jeho obsahem vůbec není, že cosi “duchovního” – nějaká idea, představa, význam nebo netělesný duch – na určitý čas získává tělo, díky němuž se může vyjádřit, získat viditelnou podobu. Ztělesnění znamená spíše takový tělesný stav, díky němuž se může neustále vytvářet fenomenální tělo jako cosi specifického a zároveň vytvářet i své specifické významy. Herec zvláštním způsobem vystavuje na odív své fenomenální tělo, jež bývá obvykle zakoušeno jako fakt jeho přítomnosti a zároveň jako dramatická postava, např. Hamlet. Jak přítomnost, tak postava neexistují mimo tyto specifické procesy ztělesňování, díky nimž je herec může během představení vytvářet; existence obou je tak mnohem spíše vytvářena jím samým.

Charakteristické rysy hercovy hry je možné považovat – mutatis mutandis – za specifické i pro jiné druhy představení. Také během nich aktéři specifickým způsobem vyvolávají existenci svých fenomenálních těl a současně i jejich konkrétní významy. A to nezávisle na tom, zda jde o dramatickou postavu, tak či jinak charakterizovanou identitu, společenskou “rolí” či případně i nějaký symbolický řád.

Zavedení pojmu ztělesnění má i své další důsledky, jež zpochybňují staletý dualismus těla a mysli, těla a vědomí. Umožňuje totiž zřetelně spatřit skutečnost, že mysl ani vědomí nemohou existovat mimo tělo, že mysl je možné spatřit pouze jako vtělenou do konkrétního těla. V představení nelze přemýšlet o člověku jako o podstatě složené z těla a mysli, je nutné jej vnímat jako ztělesněné vědomí, jako *embodied mind*. Když se objeví fenomenální tělo aktéra jako *embodied mind*, zakoušejí diváci jeho přítomnost zvláštním způsobem. Proud energie, kterou emanuje, jej umožňuje spatřit jako *embodied mind* a pociťovat jeho intenzivní přítomnost. To zároveň otvírá i vnímajícímu divákovi možnost zakoušet sama sebe jako *embodied mind* stejně jako prožitek své vlastní intenzivní přítomnosti.

Podobným způsobem fungují v představení prostor, předměty, čichové podněty i zvuky, jež jsou rovněž intenziv-

ně zakoušeny jako přítomné. Gernot Böhme v tomto kontextu používá pojem atmosféra a podotýká, že sice nelze zcela lokalizovat její zdroj, ale přesto má prostorové parametry. Atmosférami rozumí “prostory zaplněné přítomností věcí, lidí a konstelacemi prostředí, tzn. že jsou zabarvovány jejich extázemi. Jde o sféru přítomnosti něčeho, faktického bytí tohoto čehosi v prostoru.”⁵ Pojem “sféra přítomnosti” se vztahuje k specifickému aspektu bytí věcí zde a nyní. Na to vlastně Böhme myslí, když mluví o “extázi věcí”, čili o tom, jak danou věc jako specificky přítomnou vnímá ten, kdo ji vidí. Nejde přitom jenom o barvy, pachy, vůně nebo zvuky jako formy extáze, neboli tzv. sekundární vlastnosti věcí – ale jde také o primární jakosti, takové jako rozprostraněnost a forma. To díky extázi působí věci na své okolí a zjevují se divákovi jako konkrétně přítomné.

Co se týká atmosféry vyjevování existence prostorovosti, i ta sehrává v představení podstatnou roli jako přítomnost při procesu vytváření tělesnosti. Subjekt, který se nachází v určité atmosféře vytvářené prostorem i předměty – společně s čichovými podněty a zvuky, jež vydávají –, si je dokáže zpřítomnit v takřka emfatickém smyslu slova. Vždyť mu nejen umožňují spatřit řadu svých tzv. primárních i sekundárních vlastností a vyjevují se ve svém jsoucnu, ale nabízejí se také tělesně, ba dokonce pronikají do samého nitra jeho těla – zvláště pokud jde o pachy, vůně a zvuky. Divák se nikdy nemůže nacházet mimo atmosféru, není od ní oddělen distancí, ale vždy se ocitá v jejím nitru, proto jí je pohlčován a doslova se v ní noří.

3. teze: Představení nepředává významy připravené někde jinde, ale především významy, které vznikají v jeho průběhu.

Velmi dlouho bylo závazné předpokládat, že k hlavním úkolům představení patří předávat předem utvořené, apriorně existující významy. Mělo se za to, že představení nějaké divadelní hry i navrhuje její určitou interpretaci. Dvorské slavnosti 18. století tak realizací konkrétního programu vytvářejí alegorický smysl, naproti tomu politické manifestace a jiné masové akce je možno chápat jako reprezentace moci daného jednotlivce – Augusta, Ludvíka XIV., Napoleona, Mussoliniho, Stalina nebo Hitlera. Pokud se však akceptují dvě první výše zmíněné teze, tehdy uvedená tvrzení nemají valného smyslu. Zaprvé: neočekávané, emergentní jevy, které vystupují v důsledku interakcí mezi aktéry a diváky, mohou významným způsobem narušo-

vat realizaci předem připraveného programu. Zadruhé: percepcí konkrétní přítomnosti fenomenálních těl a atmosféry účinně odvrací pozornost od sémiotických těl, prostoru a předmětů, a tím znemožňuje zamýšlenou interpretaci textu nebo jednání.

Vnímání těl i věcí v jejich specifické přítomnosti však vůbec neznamená, že jsou vnímány jako bezvýznamné. Všechny existují jako cosi konkrétního. Nejde totiž o nějaký nespécifický podnět, o pouhá smyslová data, nýbrž o vnímání něčeho jako právě takového. Když vnímám, objevují se mi věci ve své zvláštní fenomenálnosti. Znamenají přesně to, v jaké podobě vystupují. Tuto autoreferenčnost nelze popsat ani jako předávání předem existujícího významu, ani jako desémantizaci, ale jako proces zcela specifické konstituce významu. Tento proces probíhá jako vnímání nějakého fenoménu v jeho zvláštní materiálnosti, v jeho fenomenálním bytí. Vnímání i vytváření významu zde probíhá zároveň. Význam vzniká v aktu vnímání i jako tento akt. Není tedy nejprve vnímáno něco, aby tomu byl posléze aktem interpretace přisouzen význam něčeho jiného. Vnímání něčeho jako takového probíhá jako proces konstituce významu tohoto něčeho jako právě této konkrétní formy fenomenálního bytí.

Objevení nějakého fenoménu a jeho přítomnost na sebe upoutává divákovu pozornost; ten ji nyní zaměřuje na právě tato určitá gesta, tuto specifickou věc a konkrétní sled zvuků. Akt vnímání může přitom dosahovat zcela zvláštní kvality. Vylučuje otázky dalších možných významů, potenciálních funkcí a způsobů využívání nebo i jiných kontextů jeho existence. Akt vnímání probíhá jako druh kontemplativního ponoru do konkrétního gesta, věci nebo posloupnosti zvuků až do chvíle jejich zániku. V tomto kontemplativním vnímání oproštěném od jakékoliv intence mohou vnímané věci vyjadřovat samy sebe ve svém pokaždé zvláštním fenomenálním bytí, získávají šanci ukázat se vnímajícímu subjektu jako to, čím fakticky “jsou”. Právě tehdy prozrazují své “vlastní” významy. Dochází k tomu ve chvíli, kdy vnímatel zakouší přítomnost aktéra nebo extázi nějakého předmětu jako čehosi, co se stává zde a nyní a v jeho přítomnosti. Jde o okamžik, kdy se zdá zjevovat jakési tajemství – skrytý význam toho, co vnímáme, jenž se objevuje v aktu vnímání ve svém fenomenálním bytí a jako toto bytí samo, nebo – řečeno jinak a přesněji – to, co se v tomto aktu stává.

Zároveň náhle objevení nějakého fenoménu vede k jinému typu vnímání, k jinému typu vytváření významů. Nejprve vidíme něco v jeho fenomenálním bytí; avšak posléze, až pozornost začne ztrácet svou koncentraci na vnímaný jev, se to cosi obje-

vuje jako signifikant, znak, s nímž se pojí různé asociace – představy, vzpomínky, pocity, myšlenky – jako jeho signifikát. Nejisté přitom zůstává, zda se asociace tohoto typu objevují řízeny nějakými principy, které je možné nějak charakterizovat, a zda je tedy možné je předvídat. Spíše se dá souhlasit s tím, že “atakují” diváky a zdají se být zcela náhodné, přestože se z časové perspektivy zdá být možné je racionálně zdůvodnit. Soustředění pozornosti na přítomnost jevu, jenž se objevuje zde a nyní, a jeho vytržení z dřívějšího kontextu jistě vytváří příhodné podmínky, za nichž se divák dostává do stavu, který je možné srovnat s tím, co zakoušel Proust při vnímání vůně a chuti čajové sušenky. Nyní je to, co vidíme, možné spojit téměř s libovolným kontextem, a to jak bezprostředním, tak zprostředkovaným. Taková operace ovšem jen málokdy probíhá vědomě a záměrně. Asociace obvykle vznikají bez účasti a vědomí vnímatele. Dostávají se jakoby samy od sebe a nabízejí se tomu, v jehož vědomí se při vnímání určitého objektu objevují. Subjekt s nimi nemůže svobodně nakládat. Asociace k němu přicházejí a on se je může nanejvýš snažit ignorovat a koncentrovat pozornost na vlastní vnímaný předmět.

Percepcí tak osciluje mezi koncentrací na fenomén v jeho autoreferenčnosti a asociacemi, které vyvolává. Takovou oscilaci nazývám řádem prezentace, od něhož je třeba rozlišovat řád reprezentace. Řád prezentace spočívá na vnímání hercova těla jako tělesného bytí-ve-světě, naproti tomu vnímat je jako postavu zakládá řád reprezentace. Řád reprezentace zejména vyžaduje, aby se vnímání zcela věnovalo fiktivní postavě. Zatímco první řád produkuje význam jako fenomenální bytí – přičemž tento význam může vyvolávat množství jiných významů, jež se převážně na sám akt vnímání nevztahují –, přináší ten druhý významy, jež ve svém celku konstituují postavu.

Každý z těchto dvou řádů generuje své významy podle jiných principů, jež začnou převládat, když se stabilizuje jeden z nich. V řádu reprezentace se vše, co je vnímáno, vztahuje k jevištní postavě, k určitému fiktivnímu světu nebo určitému symbolickému systému. Významy, které tímto způsobem vznikají, pak ve svém celku vytvářejí postavu, resp. fiktivní svět, resp. symbolický systém. Percepční proces má určitý cíl, jímž je právě vytvoření oné postavy atd. Vnímání prvků, jež nemožno být identifikovány jako znak postavy a jim podobné, zůstávají při dalším generování významu nepovšimnuty. Jsou vytvářeny neboli předem eliminovány z procesu vnímání. Již vytvořené významy, vztahující se na existenci fiktivní postavy

a jim podobně, působí na dynamiku percepčních procesů tak, že pozornost se koncentruje pouze na ty prvky, jež se dají vnímat daným subjektem ve vztahu k postavě. Když se tento řád reprezentace ustálí, jsou vnímány jen ty prvky, které jsou pro vnímající subjekt důležité vzhledem k vytvoření postavy, fiktivního světa a symbolického systému, a významy, jež tento cíl rovněž sledují. Tehdy také vytváří jen takové významy, které dovolují realizovat právě tento cíl. V tomto smyslu se stává proces vnímání cílevědomým a do jisté míry předvídatelným.

Řád přítomnosti se ustavuje podle zcela jiných zásad. Fenomenální bytí vnímaného těla nebo předmětu vytváří asociativní významy, jež zčásti nemusí mít přímou souvislost s tím, co je fakticky vnímáno. Další proces vnímání probíhá v závislosti na tom, jak se ve vědomí diváka vytvářejí významy a jaké prvky se objevují v prostoru. Určitý význam může způsobit, že percepcce se zaměří na určitý prvek vnímaný v jeho fenomenálním bytí. Takto vytvořené významy vyvolávají následně podle asociativního principu další významy. A ty posléze rozhodují o tom, který z objevujících se prvků subjekt postřehne atd. *ad infinitivum*. Když se řád přítomnosti ustálí, procesy vnímání a vytváření začínají probíhat obtížně předvídatelným způsobem a v tomto smyslu je možné je charakterizovat jako "chaotické". Nikdy se nedá předem odhadnout, který význam nasměruje vnímání na jeden z objevujících se prvků. Stabilita řádu přítomnosti tak paradoxně znamená nejvyšší stupeň nepředvídatelnosti. Proces percepcce zde totiž probíhá jako zcela emergentní proces. Řád přítomnosti a autoreferenčnost vytvářejí tak významy jako emergence, jež si divák nedokáže v úplnosti podřídit.

Ve chvíli přechodu z jednoho řádu do druhého dochází k zlomu a opuštění dosavadní kontinuity. Vzniká tak stav nestability. V něm se divák ocitá mezi oběma řády, tedy ve stavu "mezi" nebo v "prahovém stavu". Dynamika procesů vnímání při každém takovém přechodu, při každém ořesu stability mění svůj směr. Proces buď postupně pozbývá své náhodnosti a zaměřuje se na určitý cíl, nebo naopak ztrácí svou dosavadní zacílenost a začíná probíhat bez jakéhokoliv plánu. Každý zvrat umožňuje se stále se zvyšující pravděpodobností povšimnout si něčeho jiného, neboli pokaždé právě toho, co se dá zapojit do vytvářejícího se řádu a zároveň dokáže přispět k jeho stabilizaci. V důsledku toho tak každý zvrat vede ke vzniku stále nových významů. Čím častěji k takovým změnám dochází, tím častěji divák přechází mezi dvěma světy, mezi dvěma řády vnímání. Současně si

stále více uvědomuje fakt, že tyto změny nedokáže ovládat. Divák může – a také se o to bez ustání pokouší – intencionálně "nastavit" svůj percepční aparát na řád přítomnosti nebo reprezentace. Rychle si ovšem uvědomuje, že k takovému zlomu dochází i tehdy, kdy jej sám neplánuje, kdy jej nedokáže kontrolovat, a že mu přes veškerou vůli nedokáže zabránit a stále znovu se ocitá ve stavu mezi oběma řády. Zakouší tedy vlastní percepci jako emergentní, nezávislou na vlastní vůli, kontrole a rozhodnutí, a to i přes to, že vše kolem sebe vnímá při plném vědomí.

To znamená, že změna řádu současně usměrňuje pozornost diváka na sám proces vnímání a jeho specifickou dynamiku. Sotvaže určitý řád dosáhne stability a proces percepcce začne probíhat v jeho rámci a ve shodě s jemu vlastními principy, stává se de facto neviditelný a pro samého vnímatele jaksi samozřejmý. Nebere v úvahu právě se objevující fenomén a dává se vést vlastními asociacemi, nebo zaměřuje svou pozornost výlučně na ty jevy, které se ho zdají navadět k žádoucímu cíli, a tedy k vytvoření postavy, fiktivního světa nebo symbolického systému. Když se mění řád, do centra pozornosti diváka vstupuje sám proces percepcce, divák si ho uvědomuje, a tak ho činí předmětem svého vnímání. Vnímatel si začíná uvědomovat sebe sama jako vnímajícího. To vytváří specifické významy, jež následně vytvářejí další významy působící na dynamiku procesů vnímání – atd. Když pro nic jiného, tak právě z tohoto důvodu proces vnímání znovu mění svůj směr. Stále obtížněji lze předvídat, co se objeví v poli pozornosti diváka a jaké významy se v té chvíli vytvoří. Vnímatel si postupně uvědomuje, že mu nikdo významy nepředává, ale že to je on sám, kdo je vytváří; uvědomuje si také, že by mohl vytvářet zcela jiné významy, např. ve chvíli, kdy by ke změně řádu došlo později nebo kdyby k ní docházelo méně často.

4. teze: Představení mají charakter událostí. Specifický druh zkušenosti, jakou umožňují, je zvláštní modus liminální zkušenosti.

Představení se nedají adekvátně chápat jako díla, ale pouze jako události. Jestliže představení vzniká jako důsledek interakce herců s diváky, pak se vytváří samo v autopoietickém procesu a není možné pro jeho určení používat tradiční pojem díla. Jakmile autopoietický proces vytvářející představení jednou skončí, nezanechá po sobě žádný trvalý efekt. Tehdy skončí i samo představení – je nadále nenávratně ztraceno. Existuje totiž výlučně během svého trvání, a to pouze jako událost.

Představení jako událost je – na rozdíl od inscenace – jednorázové a neopakovatelné. Zcela stejná konstelace aktérů a diváků se totiž již nikdy jindy podruhé nevyskytne. Reakce diváků a jejich působení na aktéry i ostatní diváky mají v každém následujícím představení jinou podobu. Představení je třeba také ve smyslu toho, že na ně nikdo z jeho účastníků nemá úplný vliv, považovat za událost: všem jeho účastníkům, ale především všem divákům se totiž přihodí. Pokud se vezmou v úvahu nejen účinky fyzické spolupřítomnosti aktérů a diváků, ale také specifický modus přítomnosti, v jehož rámci se objevují všechny jeho prvky, jakož i emergence takovým způsobem vytvářených významů, lze něco takového tvrdit. Jednotlivé prvky se objevují zde a nyní jako přítomné zvláštním intenzivním způsobem, což vede k tomu, že se vymaňují z jim připisovaných kontextů. Dochází k zlomům a diskontinuitě – jednotlivé prvky představení se objevují před tím, kdo je vnímá, a přímo se mu “vnucují”. Jak ukázaly úvahy o proměňácích řádu percepce, také tato změna probíhá jako událost, vychází vstříc vnímateli a přivádí ho do mezního stavu – do stavu nestability.

Představení jako událost přítom na sebe přitahuje pozornost diváků zvláštním způsobem. Jestliže o ekonomičnosti soustředění pozornosti rozhoduje stupeň intenzity, s níž se něco vyjevuje, odchylováním od normy ozvláštňuje, nápadně zviditelňuje a diváka překvapuje, je zcela evidentní, že všechna tato kritéria se týkají i představení⁶. Mezi ně nutně náleží intenzita přítomnosti herců a extáze předmětů či atmosféry, jež do značné míry ovlivňují přítomnost i extázi jako takové. Kritérium opouštění normy se ukazuje být užitečné ve chvíli, kdy dochází k dekontextualizaci zde a nyní se objevujících lidí i předmětů, jež se “normálně” nacházejí i jednají v daném kontextu a jedině v něm je možné provést jejich vlastní hodnocení a interpretaci. Kromě toho se často uplatňuje na strukturu představení, a obzvláště na jeho specifický rytmus. Podobně tomu je i při používání kritéria zviditelňování, hodnotícího, jak něco “přitahuje zrak”. Je třeba o něm mluvit nejen v případě oněch představení, v nichž se stává něco neobvyklého, ale rovněž – nebo především – v těch, v nichž představení umožňuje novým pohledem spatřit něco, co je všední a již zaběhané. Když se herec ve své přítomnosti stane pro diváka viditelný jako *embodied mind*, když na sebe strhne pozornost obyčejný předmět jako třeba kachlová kama nebo kávový šálek, nebo diváka zcela pohltí zvuky známé

melodie, tehdy se dostavuje to, co Arthur Danto nazývá prosvětlením toho nejobyčejnějšího. Toto nejobyčejnější se přitom vyjevuje jako proměněné, a díky tomu se stává obzvláště viditelným. Není náhodou, že se divákova pozornost v představeních obrací na jeho vlastní vnímání, zvláště ve chvílích změny řádu přítomnosti v řád reprezentace nebo naopak. Jak se zdá, umění představení spočívá vlastně v tom, že upoutává pozornost na vše, co se v něm objevuje. A poněvadž vše, co se v něm objevuje, nelze předvídat, je to překvapující právě do té míry, do níž se stává zvláště výrazně viditelným.

Je tedy zcela zřejmé, že v tomto případě nelze mluvit o ekonomičnosti pozornosti ve vlastním smyslu slova. Představení jako událost si spíše vynucuje až “marnotratnou” míru pozornosti, této doslova vzácné suroviny. Týká se to nejen aktérů, u nichž předpokládáme cosi jako neustále zvýšený stupeň pozornosti upřené jak na jejich vlastní jednání, tak stejně na to, co činí a jak se zachovávají druzí – a to aktéři i diváci. Týká se to také diváků, jejichž pozornosti se dožaduje vše, co se odehrává v prostoru jeviště i hlediště. Je přitom na místě mít samozřejmě na paměti, že pozornost každého z diváků se vyznačuje svou vlastní ekonomičností, jež mu ne každému dovoluje, aby vnímal vše stejně intenzivně. Jedno však zůstává jisté – jak aktéři, tak diváci upírají svou pozornost na vlastní těla i těla jiných.

“Marnotratnost” pozornosti získává hlubší význam, když se opustí definice koncentrace jako “poměrně silného zaměření vědomí na jakkoliv ztvárněný předmět nebo obsah”⁷. Namísto toho je třeba předpokládat, že představuje “tělesnou angažovanost všech smyslů ve značně větší míře než obvykle připouštíme v psychologických definicích tohoto jevu”, a dále i to, že “somatické typy koncentrace pozornosti jsou kulturně zformované způsoby celotělesného vnímání podnětů z okolí, v němž tělesně existují i druzí”⁸. Stav permanentně zvýšené pozornosti umožňuje, aby vnímající subjekt sám sebe zakoušel jako vtělenou mysl (*embodied mind*). Proto zcela nepochybně právě vyšší míra pozornosti představuje podstatnou složku estetického zakoušení, které představení umožňuje.

Účastníci představení zakoušejí sebe sama jako subjekty, jež mohou rozhodovat o vlastním postupu, být se zároveň nechávají vést. Zakoušejí představení jako estetický, ale současně i společenský, či dokonce politický proces, v jehož průběhu se dohadují relace, vyřizují spory o nadvládu, nebo se také nejprve buduje a posléze rozpadá pospolitost účastníků. Percepce

těchto vztahů je podmínována a řízena řádem přítomnosti nebo reprezentace. To, co naše kultura tradičně označuje jako binární opozice, zformované do dichotomických dvojic pojmů – autonomní vs. determinovaný subjekt; umění vs. společnost / politika; prezentace vs. reprezentace – není v představení zakoušeno způsobem “bud’ – anebo”, ale “jak – tak” – a ony binární protiklady ztrácejí smysl.

Jestliže tyto opozice kolabují, tak se ukazuje, že něco může být zároveň i něčím jiným, a v tom případě se pozornost obrací na sám přechod z jednoho stavu do druhého, na nestabilitu a rušení hranic, což je zakoušeno jako událost. Tím se otvírá prostor mezi protiklady, jejich mezi-prostor. Důsledkem je, že ono “mezi” získává postavení kategorie nadřazeného významu, která vyjadřuje hranice mezi prostory, prahový či liminální stav⁹, do něhož představení uvádí své účastníky. Tento zvláštní rys představení umožňuje zřetelně přiblížit performance Mariny Abramovićové a jejího partnera Ullaye s názvem *Imponderabilia* (1977, Galeria Communale d’Arte Moderna v Bologni, v rámci festivalu *La Performance oggi: settimana internazionale della performance*), jež současně tematizovala právě tento typický rozměr všech představení. Performance spočívala v tom, že diváci, jeden po druhém, byli nuceni projít mezi oběma performery, kteří stáli nazí ve vchodu do muzea, a byla založena na tom, že každý musel vstoupit na práh, na chvíli v něm postát, a přejít na druhou stranu. Představení tedy spočívalo pouze v přechodu jako takovém, šlo v něm o stav bytí “mezi”. Není asi třeba dodávat, že v tomto představení museli, aby se ocitli v liminálním stavu, jednat sami diváci.

Dichotomické dvojice pojmů slouží nejen jako nástroje k popisu a poznávání světa, ale především jako regulační mechanismy našeho jednání a chování. Jejich destabilizace způsobuje nejen proměnu vnímání světa, sebe sama i druhých, ale také vede k odmítání pravidel a norem, jež dosud řídily naše chování. Z těchto dvojic pojmů se dají odvozovat různé typy rámců¹⁰, např. “toto je divadlo / umění”, nebo “toto je společenská či politická situace”. Tyto rámce obsahují instrukce k odpovídajícímu chování v situacích, jež rámce zahrnují. Liminální situace vznikají, když představení vede ke kolizi zdánlivě sobě protikladných nebo jen se různících rámců, jestliže konfrontuje diametrálně odlišné způsoby jednání, jež současně neztrácejí na důležitosti a vzájemně se vylučují. Diváci se v nich ocitají mezi všemi zmiňovanými pravidly, normami i řády; jsou jimi přiváděni do kritické situace.

Zakoušení takové krize jako zakoušení destabilizace způsobu vnímání sebe sama, jiných i světa jde často ruku v ruce se silnými prožitky a pocity, se změnou fyziologického, energetického, afektivního i motorického stavu. Právě tak se vlastně projevuje prožívání krize. To znamená, že nejprve je vnímána jako proměna fyzického stavu. Liminální stav je primárně a především vnímán jako tělesná transformace. Může se přihodit i opačná situace, při níž to, že si člověk uvědomí takovou proměnu, vede k iniciaci liminálního stavu, jenž někdy získává formu krize. Týká se to především silných prožitků a pocitů, jež v aktu percepce vyvolává ve vnímajícím subjektu především události či jevy, které se objeví zcela náhle; obzvláště takové, jež jsou silně tabuizovány. Takto probuzené silné pocity se mohou stát impulsem k rozhodnému jednání. V jejich důsledku získávají aktéři nový status a současně jsou testovány i zaváděny nové formy chování.

Představení uvádí diváka do stavu, v němž se mu jeho každodenní prostředí a v něm závazně platné normy a pravidla stávají cizí, a tím mu přestávají napovídat, jak se chovat. Především se zde jedná o přechodné transformace, jejichž důsledky trvají pouze po dobu představení nebo se týkají pouze jeho časově ohraničených úseků. Může jít o změny fyziologického, afektivního, energetického i motorického stavu, ale také o faktickou, byť chvilkovou proměnu diváka v aktéra, vytvoření pospolitosti diváků a aktérů nebo pouze diváků. K těmto změnám dochází během představení, ty ovšem po jeho skončení mizí. Rozhodovat o tom, zda zkušenost destabilizace vnímání sebe sama, jiných i světa, zkušenost oslabování dominujících norem a pravidel fakticky přivádí subjekt k verifikaci dosavadních způsobů vnímání skutečnosti i sebe sama, a v důsledku k trvalé transformaci, je možné pouze v každém jednotlivém případě zvlášť. Estetické zakoušení v představeních má tedy liminální, prahový charakter. To se liší od podobného zakoušení rituálu, a to především s ohledem na dvě kritéria, jež se týkají jen rituálních zkušeností. Jde o kritérium nezvratnosti (ireverzibility) a kritérium nutného společensky sankcionovaného uznání. Transformace vzniklé na základě estetického zakoušení mohou být zato vzápětí anulovány – jejich dopady často netrvají déle než samo představení – a nevyžadují společenskou akceptaci. Takové prahové zakoušení je ovšem možné pouze tehdy, pokud přihlížení probíhá jako jednání, a to dokonce jednání tvořivé povahy.

Estetické zakoušení v představeních chápané jako liminální zkušenost nevede, jak tomu je v případě podobné rituál-

ní zkušenosti, k společensky sankcionované proměně statusu nebo identity, ale může způsobit proměnu percepce světa, sebe sama i jiných osob, které se účastní představení. Platí to nejen pro aktéry, ale především pro diváky. V průběhu události, jakou je představení, a jeho prostřednictvím může dojít k takto chápané proměně subjektů, které se na něm podílejí; k proměně, jejíž důsledky bude možné pocítovat rovněž po jeho ukončení.

Navzdory tomu, co tvrdili představitelé historické avantgardy, je samo představení tím, co vytváří podmínky, za nichž se divák angažuje v určitých jednáních. Ta vyplývají zaprvé z tělesné spolupřítomnosti, ko-prézence aktérů a diváků; zadruhé z pokaždé existující možnosti vnímat těla a věci současně v jejich fenomenálním bytí i v jejich znakovosti. Oba způsoby percepce předpokládají aktivní, činný podíl diváka na představení. Je to on, kdo se musí během představení určitým způsobem chovat; to on musí aktivně vnímat těla herců i věci v jejich materiálnosti či znakovosti a v aktu vnímání konstituovat významy. To, co se historická avantgarda pokoušela učinit součástí svého programu, je konstitutivní pro všechna představení vůbec, a zvláště pro představení experimentálního divadla a performančního umění. S po-

mocí divadelních prostředků reflektují tuto situaci a obrací na ni pozornost. Být divákem v tomto smyslu znamená vždy jednat, v tom nejlepším případě dokonce tvořit. Bez tvořivé spolupráce diváka k představení nemůže dojít.

Přeložil Jan Roubal

Erika Fischer-Lichte (1943) patří mezi nejvýznamnější představitele současné německé teatrologie. Její akademická dráha vedla přes univerzity ve Frankfurtu n. M., Bayreuthu a Mohuči na Svobodnou univerzitu v Berlíně (od 1966). Její neobyčejně rozsáhlé dílo zasahuje do všech oblastí teatrologie. Z teorie je třeba připomenout její třídílnou *Sémiotiku divadla (Semiotik des Theaters, 1983)*, *Estetiku performativnosti (Ästhetik des Performativen, 2004)* a letos vycházející *Divadelní vědu (Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs)*, z divadelní historiografie její známé *Dějiny dramatu (Geschichte des Dramas, 1990)* a *Krátké dějiny německého divadla (Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 1993)*, významné jsou i práce věnované interkulturní divadelní komparatistice a reflexi současného divadla. Je také neúnavnou iniciátorkou a posléze patronkou řady významných projektů teatrologického výzkumu, věnovaných např. teatralitě, inscenování těla, interartu, vztahu divadla a festivalů ad.

Poznámky

- 1) *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów?* Didaskalia 2008, č. 88, s. 65-70; přel. M. Borowski a M. Sugiera. – Originál textu: *Thesen zum Aufführungsbegriff*. In: Fischer-Lichte, E. – Risi, C. – Roselt, J. (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Theater der Zeit, Berlin 2004, s. 11-26. – Otiskovaný text vychází z obou těchto zdrojů a mohl vyjít díky laskavému souhlasu autorky i redakce krakovského časopisu Didaskalia. – Pozn. překl.
- 2) Fischer-Lichte, E.: *Estetyka performatywności*. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008. – Původní vydání: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004. – Anglický překlad: *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor and Francis Group (Routledge), London – New York 2008 (s úvodem M. Carlsona). – Pozn. překl.
- 3) Srov. Fischer-Lichte, E.: *Theatre – Sacrifice – Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. Routledge, London – New York 2005.
- 4) Tento pojem vysvětlují podrobně v jiné práci. Srov.: Fischer-Lichte, E. et al.: *Verkörperung*. Francke, Tübingen – Basel 2002. – Srov. český překlad stěžejní části úvodu k této publikaci: *Ztělesnění / Embodiment (K proměně jedné staré teatrologické kategorie v novou kategorii kulturní vědy)*. In: Roubal, J. (ed.): *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Divadelní ústav, Praha 2005, s. 135 až 139. – Pozn. překl.
- 5) Böhme, G.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995, s. 33.
- 6) Blíže o oněch kritériích srov.: Seitter, W.: *Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinung*. In: Assman, A. und J. (Hg.): *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Fink, München 2007, s. 171-182.
- 7) Tamtéž, s. 171.
- 8) Csórdas, T. J.: *Somatic Modes of Attention*. Cultural Anthropology 8, 1995, s. 135-156; zde konkrétně na s. 138.
- 9) K tomuto pojmu srov.: Turner, V.: *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. Routledge, London – New York 1969; Týž: *Variations on a Theme of Liminality*. In: More, S. – Myerhoff, B. C. (eds.): *Secular Rituals*. Van Gorcum Assen, Amsterdam 1977, s. 36-57. – České vydání srov.: *Průběh rituálu. Struktura a antistruktura*. Computer Press, Brno 2004. – Pozn. překl.
- 10) K pojmu rámce srov.: Goffman, E.: *Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977.