

2. „Prézentnost“ a „reprezentace“

V kapitole o materiálnosti představení jsem zavedla termín percepční multistabilita a demonstrovala jej na příkladu oscilace vnímání mezi tělesností aktéra a jím představovanou postavou. Na tomto příkladu dále definuji vzájemný vztah „prézentnosti“ a „reprezentace/představování“, což mi umožní podrobněji zkoumat, jakým způsobem významy ovlivňují dynamiku recepčního procesu a co v představení přesně dělají.

V estetických teoriích platily dlouhý čas „prézentnost“ a „reprezentace“ za protiklady. Prézentnost byla chápána jako bezprostřednost, autenticita, zakoušení hojnosti a celistvosti. Reprezentace naopak patřila do velkých vyprávění (*grand récits*) a platila za instanci moci a kontroly; fixní a rigidní ve svém významu se zdála podezřelá, neboť ve své sémiotičnosti otevírá pouze zprostředkovaný přístup ke světu. Optikou představení šedesátých a raných sedmdesátých let bylo hercovo tělo – především nahé tělo – vnímáno jako místo a esence prézentnosti. Postava byla naproti tomu charakteristickým znakem reprezentace. Jak to předurčuje „instance moci a kontroly“ literárního textu a stvrzuje herec jako tělesná reprezentace textového „předpisu“, stávala se postava na jevišti důkazem textové represe herce a především jeho těla. Těla herců musela být uvolněna z těsných pout reprezentace, aby se mohla projevit autenticita a spontaneita tělesné existence herce.

Jak jsem ukázala již v části o ztělesnění, chápání „prézentnosti“ a „reprezentace“ jako dichotomie je neudržitelné. Vznik prézentnosti a reprezentace postavy umožňují speciální procesy ztělesnění. Postava tak není jen zobrazením či modelem něčeho předem daného, ale je formována procesem ztělesnění. Je spjata se specifickou tělesností herce, který ji představuje. Hercovo fenomenální tělo i jeho tělesné bytí-ve-světě formuje existenční základ pro vznik postavy. Vně tohoto individuálního těla postava neexistuje.

Když tedy herec ztvárňuje postavu, netvoří na základě textem předem daného vzorce, ale utváří něco zcela nového a jedinečného, co může nabýt existence právě jen skrze jeho specifickou

tělesnost. Volíme-li tedy pro proces utváření postavy označení reprezentace, musí projít radikální redefinicí. Reprezentace i prézentnost jsou výsledkem specifických procesů ztělesnění vznikajících při vnímání. To ovšem zdaleka neznamená, že by byly pojmy „prézentnost“ a „reprezentace“ zaměnitelné. I kdyby se při procesech ztělesnění jednalo o totéž – tak je tomu například vždy, když vlastní prézentnost herce „hrajícího“ roli prosvítá postavou –, výsledné vnímání se výrazně liší. Rozdílnost pramení právě ve vnímání, což se projeví především ve fenoménu percepční multistability.

Jak již bylo řečeno, v průběhu vnímání se jeho způsob může měnit. To, co je v jednom okamžiku vnímáno jako prézentnost herce, bude v příštím vnímáno jako reprezentace postavy, a naopak. V tomto kontextu je zbytečné pátrat po psychologickém zdůvodnění tohoto fenoménu.¹⁴ Vystačíme tu s konstatováním, že u emerze nemá oscilace vnímání žádný konkrétní podnět. Naše snahy vysvětlit ji jako důsledek dramaturgického nebo inscenačního záměru zatím ztroskotaly. I když v představení není žádný zjevný vztah mezi postavou uvedenou v programu a hercem, který ji ztvárňuje, někteří diváci si aktéra přesto s onou postavou ztotožní. I v představení realisticko-psychologického divadla budou navzdory nadvládě postavy vnímat také hercova vlastní prézentnost. Na tomto místě bychom se měli spokojit se závěrem, že se – alespoň podle dosavadních poznatků – při oscilaci vnímání jedná o emerzní fenomén.

Daleko zajímavější je tu otázka, co při představení percepční multistabilitu vyvolává. Viděli jsme, že představení od šedesátých let využívají celou škálu strategií, jež percepční multistabilitu podněcují v daleko větší míře, než tomu bylo u představení realisticko-psychologického divadla. Inscenace Wilsonovy, Castorfovy, Fabreho i dalších jako by k percepční multistabilitě přímo vyzývaly. Jsou zjevně postaveny na tom, že opakovaně podněcují oscilaci vnímání, kdy při každém obratu dochází ke

14 Srov. STADLER, Michael – KRUSE, Peter. Zur Emergenz psychischer Qualitäten: Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie. In *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Eds. Wolfgang Krohn, Günter Küppers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, s. 134–160.

zlomu, diskontinuitě. Dosavadní nerušené vnímání je přerušováno a vzniká jiné. Vnímáme-li tělo herce jako jeho tělesné bytí ve světě, nastoluje se tím jiný řád vnímání, než je tomu v případě, kdy vnímáme tělo herce jako znak postavy. První řád utváří význam na základě fenomenálního bytí vnímaného, což může v recipientovi vyvolat řetězec jiných, s představením nesouvisejících významů. Ten druhý utváří významy, které svou jednotou formují postavu. V duchu slabého konceptu přítomnosti můžeme první způsob označit za řád přítomnosti, druhý za řád reprezentace.

Co přesně se odehrává v okamžiku zlomu, tedy ve chvíli, kdy je jeden řád destabilizován, ale nový se ještě neustálil, tedy v momentu přechodu z řádu přítomnosti do řádu reprezentace, a naopak? Dochází k nestabilitě, která přivádí vnímatele do stavu mezi dvěma řády – „mezi a uprostřed“ – a ten se pak nachází na prahu tvořícím přechod z jednoho řádu do jiného, a v tomto smyslu i ve stavu liminality.

V průběhu představení se způsob vnímání neustále proměňuje a opakovaně staví diváky mezi dva řády, jejichž rozdílnost tím ztrácí na účinnosti a důležitosti. Pozornost recipienta se obrací směrem k samotným proměnám, vnímá narušení stability, stav nestability a konečně nastolení stability nové. Čím více takových proměn nastane, tím častěji se recipient stává poutníkem mezi dvěma světy, dvěma řády vnímání. Přitom si uvědomuje, že není pánem nad těmito přechody. Může se sice vědomě snažit „ustavit“ své vnímání – ať v řádu přítomnosti, nebo reprezentace –, brzy si ale uvědomí, že změny vnímání se dějí bez jeho zásahu a že se – aniž by chtěl nebo o to usiloval – ocitá ve stavu mezi dvěma řády. V takovém momentu zakouší své vnímání jako emerzní, nezávislé na vlastní vůli či kontrole – jako neovlivnitelné, ale uvědomělé.

Vnímání je tu vědomé, jakkoli je vůlí neovladatelné a významy, které během tohoto vnímání vznikají, nemohou být považovány za záměrné. Během aktu vnímání se ve vědomí náhle vynořují.

Nabízí se otázka, zda se významy, které vzniknou v obou řádech vnímání, tedy při samotném aktu vnímání i během něj utvářených významů, nějak liší. Vytváří například řád vnímání přítomnosti významy v podobě zážitků, představ a dojmů, které mají

tělesný účinek a mohou být ostatními vnímány jako fyziologické, afektivní, energetické a motorické reakce? A utváří naopak řád vnímání reprezentace spíše myšlenky jako představy a pocity, které se projevují vnitřními pochody a zřídka bývají natolik silné, aby recipienta pohltily a znemožnily mu udržet si odstup od toho, co vnímá? Představení, která jsme dosud analyzovali, tento argument podporují. Zdá se pravděpodobné, že v prvním případě jsou vzniklé významy chápány jako významy utvářející skutečnost, kdežto ve druhém jako významy formující fikční svět, potažmo symbolický řád. Nicméně z dějin divadla 17. a 18. století víme, že právě tyto podněty měly silný afektivní účinek. Nelze tedy vyvodit jednoznačné a obecné závěry platné pro všechny formy divadla. V užším kontextu námi diskutovaných inscenací se však takové závěry jeví jako velmi pravděpodobné a nosné.

Oba řády utvářejí významy podle vlastních principů a ty převládají ve chvíli, kdy je daný řád stabilizován. V řádu reprezentace je vše vnímané automaticky vztahováno k postavě, respektive k fikčnímu světu a jeho symbolickému řádu. Vzniklé významy pomáhají zformování postavy, fikčního světa i symbolického řádu. Vnímání prvky, jež neslouží jako znaky dané postavy, nejsou při dalším utváření významu zohledňovány. Významy, které postavu formují, ovlivňují zároveň i dynamiku recepčního procesu, takže vnímání vybere pouze ty prvky, jež recipient považuje v souvislosti s postavou za klíčové, a je v tomto smyslu veden záměrně. Je tedy alespoň do určité míry předvídatelný.

Teoretici v 18. století soustředili veškerou pozornost právě na tento, pro ně žádoucí řád vnímání. Ukázalo se však, že vnímání nelze stabilně udržet pouze v tomto řádu. V kterémkoli okamžiku se může změnit, což přeruší řád reprezentace a nastolí – byť přechodně – řád přítomnosti.

V řádu přítomnosti platí jiná pravidla. Význam, připsaný fenomenálnímu bytí vnímaného těla nebo objektu vyvolává řetězec asociativních významů, které s ním nemusí mít nutně přímou souvislost. Jakmile je tento řád nastolen, probíhá proces vnímání a utváření významů zcela nepředvídatelně, a v tomto smyslu „chaoticky“. Nelze předvídat, jaké významy budou vytvořeny asociativně, ani nelze předjímat, jaké významy budou přiřazeny

jednotlivým divadelním prvkům. Stabilita řádu je v tomto případě charakterizována extrémní mírou nepředvídatelnosti.¹⁵ Vnímání se stává ryze emerzním procesem. Vzhledem ke své auto-referenčnosti utváří řád přítomnosti významy jako emerzní, aniž by recipient mohl tento proces ovlivnit.

Percepční multistabilita, jež má za následek přechody mezi oběma řády, zároveň zaručuje, že se ani jeden z nich nestabilizuje natrvalo. Při každé změně i nestabilitě nabere dynamika vnímání nový směr. Buď se ztrácí nahodilost a vítězí zacílení, nebo naopak. Každá taková změna vede velmi pravděpodobně k vnímání něčeho jiného, stabilizuje se jiný řád, a tím analogicky vznikají i nové významy.

Jak bylo popsáno výše, tyto změny poutají vnímatelovu pozornost k samotnému procesu vnímání a zároveň jeho specifické dynamice. Vnímatel si začne uvědomovat svou pozici vnímatele, což utváří specifické významy a ovlivňuje dynamiku procesu vnímání.

Čím častěji dochází k přechodu mezi řádem přítomnosti a řádem reprezentace, tedy mezi „nahodilým“ a spíše cíleným procesem vnímání a utváření významů, tím více vzrůstá nepředvídatelnost celého procesu a pozornost se přesouvá k samotnému aktu vnímání. Recipient si čím dál tím zřetelněji uvědomuje, že významy mu nejsou podsouvány, ale že je to on, kdo je utváří, a že by také mohl utvářet významy zcela jiné, kdyby ke změně řádu vnímání došlo o chvíli později nebo k ní nedocházelo tak často.

Akty vnímání i utváření významu lze označit za subjektivní, nikoli však solipsistní procesy. Mají aktivní podíl na autopoietické zpětnovazební smyčce. Aktéři i ostatní diváci je mohou vnímat, a to v podobě vjemů a počítků nebo další tělesné akce, kterou vnímání způsobilo. Zcela nepochybně vyvolávají účinky. Jaký je však vzájemný vztah významu a účinku, v nichž avantgarda spatřovala opozici?

15 To má zásadní teoretické důsledky, které by měly být brány v potaz především s ohledem na možnosti a metody analýzy představení.

3. Význam a účinek

Avantgardní umělci pro dosažení kýženého účinku při představení používali dvě metody: šok a zapojení pohlcujících emocí a jednání. Nepřiznaně a snad i nevědomě tak navázali na dlouhodobou tradici – od Aristotelovy *Poetiky* až do zániku estetiky účinku na konci 18. století bylo vyvolávání vášní, pocitů, afektů a emocí chápáno jako primární účel divadelního představení. Emocionální účinek byl v divadle ceněn a zároveň představoval nebezpečí. Předpokládalo se, že herecké představování určitých emocí – tedy specifický modus jejich zjevování – vyvolá patřičné emoce i u diváků, byť by byly zcela odlišné od emocí panujících na scéně. Význam tu byl ve službách účinku. Vycházelo se z premisy, že v divácích může být vyvolán patřičný účinek pouze tehdy, budou-li jim konkrétní významy zprostředkovány správně – tedy tak, jak předepisovala pravidla pro herce. Hlavní podmínkou stimulace emocí pak bylo přesné vykreslení, a tedy možnost okamžitého dekodování dané emoce. Gestický kód barokního divadla, který do *Pojednání o hereckém umění (Dissertatio de actione scenica, 1727)*¹⁶ sepsal Franciscus Lang, byl vytvořen právě s ohledem na tuto snahu. O půl století později sepsal Johann Jakob Engel v *Ideen zu einer Mimik* vývoj „přirozeného“ hereckého umění.¹⁷ Precizní zprostředkování konkrétního významu se jevilo jako podmínka získání požadovaného účinku a vyvolání afektů v publiku.

Představitelé avantgardy se vymezovali vůči estetice reprezentace vlastní realisticko-psychologickému herectví v divadle v 19. století a proklamovali novou estetiku účinku. Význam chápali jednak jako veskrze intelektuální fenomén, jenž podněcuje výhradně myšlenkové pochody, a nikoli emoce, a jednak v něm spatřovali poselství reflektující konkrétní – buržoazní – ideologii, kterou striktně odmítali. Jak napsal například Marinetti

16 LANG, Franciscus. *Pojednání o hereckém umění*. Přel. Magdaléna Jacková. *Disk*, 2006, č. 18, s. 99–116.

17 Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik des Theaters*, sv. 2: *Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen: Gunter Narr, 1983. 211 s. (3. vyd. 1995.)