

1. Autopoiesis a emerze

Jak jsme viděli ve třetí kapitole, jednáním a chováním aktérů a diváků vzniká autopoietická zpětnovazební smyčka, která umožňuje vznik představení. Pojetí umělce jako autonomního subjektu tvořícího autonomní dílo, jemuž mohou recipienti přiřknout rozličné významy, ale nemohou pozměnit jeho materiálnost, tu již neplatí, ačkoli to značná část publika nevnímá.

Takové konstatování vyvolává řadu otázek: Je opravdu legitimní stavět na roveň aktéry a diváky? Není podíl umělců připravujících představení přece jen větší, neboť předurčují jeho průběh, na nějž mohou diváci toliko reagovat? Jak se má odmítnutí umělce jako autonomního subjektu k stížnostem – od šedesátých let stereotypně opakovaných – na nadvládu režisérů, kteří se prezentují jako všemohoucí?

Vzhledem k těmto otázkám budu rozlišovat mezi představeními v performančních uměních, jež iniciuje konkrétní performer, a těmi divadelními, jež vznikají v součinnosti režiséra, scénografa, skladatele, herců, hudebníků ad.

Performer vytváří svou performancí specifickou situaci, jíž vystavuje sebe i druhé – diváky. Když žil Beuys tři dny spolu s kojotem, když se Abramovičová vystavila násilí druhých nebo měla kolem svého těla omotané krajty, vzdali se umělci sebemenší kontroly nad průběhem představení. Navodili situaci, v níž bylo obtížné, ne-li nemožné, cokoli předvídat. Další vývoj už nezávisel pouze na umělci, ale určovali jej i jiní – především diváci, ale také například chování zvířat. Umělci vystavovali mezní situaci nejen sebe, ale i ostatní. Diváci tak už nebyli pouhými pozorovateli, jejichž jednání nemá na průběh představení vliv. Bylo jim jasné, že část odpovědnosti leží i na nich. Jednání, které by zapůsobilo negativně na kojota či hady, by mohlo mít pro umělce fatální následky. Podobně pošetile se jeví i rozhodnutí zapojit hlouček náhodných kolemjdoucích. Chování zvířat bylo kompletně nepředvídatelné a všichni účastníci – především umělci, ale také diváci – se na to museli připravit.

Do popředí se dostává aktuální situace umělce, neboť je to právě on, kdo je nevhodným chováním diváků ohrožen a ponese

jeho následky. Tehdy se ukazuje, jak moc jsou umělci závislí na ostatních, tedy divácích, a vydání všanc tomu, zda tito převzou odpovědnost za nastalou situaci, již nevytvořili, jež je ale přiměla stát se účastníky-spoluaktéry performance.

Právě tyto performance reprezentují nové sebeuvědomění umělce. Nepřinášejí „božská“ díla, ale nastolují určitou situaci, jíž vystaví sebe i ostatní. Umělec se může pouze rozhodnout, ve kterém okamžiku prohlásí představení za skončené – to ale nemusí znamenat, jak se ukázalo ve Schlingensieflově případech, jeho faktické ukončení.

Je nezbytné jasně rozlišit několikatýdenní či často několika-měsíční intenzivní přípravu inscenace, což je v divadlech běžná praxe, a vlastní představení. Přípravy pro něj mají zásadní význam, neboť v jejich průběhu se rozhoduje, které prvky, v jaké podobě, kdy a na jakém místě se v prostoru objeví. To výrazně ovlivní vnímání diváků během představení. Ačkoli poslední slovo má režisér, jeho pozice je přesto nesrovnatelná s autorem básně, jenž své dílo vytvořil zcela sám. Na představení se podílejí i další umělci, nevyjímaje techniky a řemeslníky, kteří pomáhají rozvíjet myšlenky a nápady, a podílejí se tak na průběhu zkoušení i celkové tvorbě inscenace.¹ Obecně platí, že pro autopoiesis zpětnovazební smyčky je relevantní pouze to, co se udá bezprostředně při představení, bez ohledu na to, co bylo řešeno, určeno či naplánováno předem.

Tím, že se režisér nepodílí na vlastním průběhu představení, nemůže na rozdíl od herců a jevištních techniků průběh zpětnovazební smyčky ovlivnit – tedy není-li divákem. Na základě svého diváckého zážitku může udělat po představení v inscenaci patřičné změny, a tím nastolit jiné podmínky pro představení další. Nad průběhem jednotlivých představení však nemá žádnou kontrolu. Zatímco každý herec i jevištní technik do autopoiesis zpětnovazební smyčky přímo zasahuje – a jeho zásah se může vymykat z předem určeného plánu –, je režisér, jenž se na představení nepodílí jako aktér ani divák, od tohoto představení odstřižen, a nemůže tedy jeho událostnost nijak ovlivnit.

¹ K pojmu „inscenace“ srov. odpovídající pasáž v sedmé kapitole.

Divadelní představení, k nimž jsem odkazovala, jsou srovnatelná s performancemi, neboť režie pouze nastolila situaci, již budou všichni zúčastnění vystaveni a s níž budou moci různými způsoby nakládat. Měli jsme co do činění i s experimentálním výchozím nastavením, na něž je třeba specificky reagovat – ať již v případě Schechnera a jeho podněcování divácké účasti, Schleefova inovativního prostorového uspořádání ve frankfurtském depu nebo u Castorfova zapojení videoprojekcí.

Představení od šedesátých let zaměřovala svou pozornost skrze záměnu rolí a vytvoření společenství na autopoiesis vznikající zpětnovazební smyčky. Zároveň v sobě artikulovala vznik nového obrazu umělce – ne-li přímo člověka a společnosti –, ačkoli zůstává otázkou, zda zpráva o této proměně pronikla i do povědomí širší společnosti. Působení autopoietické zpětnovazební smyčky neguje představu autonomního subjektu. Umělec i všichni zúčastnění se stávají subjekty, které podléhají neustálým souběžným procesům: určovat a být určován. To odporuje představě subjektu, který ostatní formuje a je jimi formován, jenž na základě vlastní vůle svobodně rozhoduje, co udělá i co se mu stane, a může se nezávisle na ostatních subjektech i na „vnějších pokynech“ prezentovat jako ten, kým chce být. To vyvrací i představu zvnějšku utvářeného člověka, jehož tento vnější vliv zcela zbavuje odpovědnosti za jeho činy. Vnímání autopoiesis zpětnovazební smyčky, která vychází najevo především díky všem formám záměny rolí aktérů a diváků, přináší během představení všem zúčastněným prožitek sebe jako subjektu, jenž spoluurčuje jednání a chování druhých – subjektu, jenž není autonomní ani plně pod nadvládou druhých, ale nese odpovědnost za situaci, v níž se nachází, byť ji sám nenastolil. Taková zkušenost představuje klíčový prvek estetického prožitku, jenž dává vzniknout autopoiesis zpětnovazební smyčky.

Tato smyčka funguje jako systém, který sám sebe organizuje a do něž musí být neustále integrovány nově se vynořující, nepředvídatelné prvky. Pro herce mezi tyto prvky patří především jednání diváků, ale i jejich vlastní reakce, reakce jejich kolegů a zčásti i nepředvídatelné události na jevišti – klopýtnutí, pád reflektoru, chybějící rekvizita atd. Svou roli hraje i chování zvířat při

představení – opice, která pokousala herečku Kathrin Angerovou, koně, který si ulevil přímo na pódiu, nebo psa, který náhle se štěkotem vběhl mezi diváky. Z pohledu diváků všechny tyto prvky spadají pod zpětnovazební smyčku, a jsou to tedy emerzní fenomény. V pojednaných představeních se vynořování a mizení těchto fenoménů neřídí předvídatelnou logikou jednání, psychologii postav či kauzalitou děje, ale rytmickými vzorci, časovými intervaly, principem náhody ad. Ty jsou pro diváky stejně nepředvídatelné jako chování ostatních diváků či jejich vlastní reakce. Vše jim musí připadat emerzní.

To má pro vnímání představení dalekosáhlé důsledky. Dokud je dodržována kauzalita děje a je vykreslována psychologie postav, lze zapojit principy selektivního vnímání. To znamená, že diváci nevěnují stejnou pozornost všemu, ale soustředí se především na to, co jim pomůže sledovat děj a porozumět vztahům mezi postavami. Bez podobných selektivních principů strukturujících představení musí být – dnes hojně diskutovaná – ekonomie pozornosti² v průběhu představení i v běžném životě organizována na základě odlišných kritérií. K těm patří například stupeň intenzity zjevování, oslabení nebo překvapení či abnormality.³

Aplikujeme-li jmenovaná kritéria na zkoumaná představení, setkáme se s mnohými těžkostmi. V každém z fenoménů se stýká více kritérií. Pro intenzitu emerze je například relevantní přítomnost herce, extáze věcí nebo také atmosféra, k níž přítomnost i extáze značně přispívají. Silný koncept přítomnosti garantuje, že fyzická přítomnost herce ovládne prostor, a tím i pozornost diváků. Přítomní herec uvolňuje v sobě i v divácích energii, které proudí prostorem. V případě extáze věcí už se nejedná o do sebe uzavřené objekty. Vystupují ze sebe, dávají se na odív, zjevují se s patřičnou intenzitou jako přítomné, čímž na sebe strhávají diváckou pozornost. To platí především pro tzv. sekundární vlastnosti věcí – jejich barvu, pach nebo zvuk. Přítomnost

2. Srov. FRANCK, Georg. *Ökonomie der Aufmerksamkeit: Ein Entwurf*. München: Hanser, 1998. 250 s.

3. Srov. SEITTER, Walter. *Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinungen*. In *Aufmerksamkeiten: Archäologie der literarischen Kommunikation*. Eds. Aleida Assmann, Jan Assmann. München: Fink, 2002, s. 171–182.

herců a extáze věcí utvářejí atmosféru, která se v určité intenzitě prezentuje vnímatelům. Ti se v ní utápí, ona je obklopuje a jako světlo, zvuk i pach proniká do jejich těl.

Ukázala jsem, že se v divadelních i performančních uměních od šedesátých let vyvinula řada metod, jejichž cílem bylo zjevit herce v jejich přítomnosti, věci v jejich extázi a také vytvářet intenzivní atmosféry. Takto vzniklé zakoušení intenzity není obvykle krátkodobé, ale může trvat po celou dobu představení. Například ve Schleefově *Sportštyku* byla v úvodní třicetivteřminové sborové scéně navozena intenzivní atmosféra, jež nejenže celou dobu přetrvávala, ale postupem času i gradovala. S ohledem na intenzitu je zjevné, že představení vyžadují od diváků zvýšenou pozornost po většinu úseků, ne-li po celou dobu svého trvání.

Součástí většiny inscenací byl i moment odchylky. V představeních, jejichž průběh je řízen časovými intervaly nebo rytmem, znamenají odchylky klíčový princip. Jednotlivé časové intervaly umožňují individuální určení začátku i konce, rytmus pak určují právě odchylky. Žádné opakování nepřináší znovu přesně to, co již proběhlo, jak bylo patrné například z chůze ve stylu nó ve Wilsonových *Hrách kolen* (*Knee plays*), v rozličných sborových partiích v *Zab Evropana!* nebo v transponování každé sloky písně *Děkuji* o půltón výš. Pro všechny výše zmíněné inscenace je charakteristická metoda poutání divácké pozornosti na sebemenší, „nejnepatrnější“ odchylky, které by v běžném životě prošly bez povšimnutí. Tady naopak leží v centru pozornosti. Rytmus představení je zachován tak, že je něco předvedeno, o chvíli později se to s drobnou změnou objeví znovu a potom zase. Ačkoli diváci odchylku předpokládají, mohou být neustále překvapováni její neočekávanou podobou. Princip odchylky/překvapení funguje po celou dobu představení a je výraznou výzvou divácké pozornosti.

Podívejme se nyní na princip abnormality v představení. Na jednu stranu tu nalézáme mnohé fenomény, které se vymykají z běžného života, například performance s prvky sebezbraňování. Spočívají v tom, že umělci svým jednáním provádějí úkony, které se nevymykají jen z běžného života, ale přilákají diváckou pozornost i v uměleckém díle, neboť taková jednání se svou

senzačností jeví jako mimořádná. Viděli jsme, že k takovým fenoménům patří zvířata – ať už divoká jako hadi, kojoti, africké noční sovy a tarantule –, která přitahují pozornost i v zoo, nebo domácí zvířata jako psi, kočky, koně, kanárčí a ryby, kterých si v běžném životě sotva všimneme. Na druhou stranu se těmto představením daří i běžné věci zobrazit jako mimořádné. Když se herec ve své přítomnosti zjeví divákům jako vtělená mysl, obyčejná uhelná kamna na sebe strhnou veškerou pozornost a zvuky známé melodie diváka zcela pohltí, pak se jedná o to, co Arthur Danto nazývá transfigurací běžného: běžné se jeví transfigurované, a tedy zvláště nezvykle, mimořádně. V průběhu těchto představení se pro diváka stává neobvyklým i jeho vlastní vnímání, což způsobuje mimo jiné změna řádu přítomnosti v řád reprezentace, a naopak. Umění inscenace často spočívá v tom, aby se vše, co se v ní objeví, zdálo neobvyklé. Vše je nepředvídatelné, a tak se jeví jako překvapivé a mimořádné.

Všechna tři kritéria upoutání pozornosti nejsou v mnou diskutovaných inscenacích naplňována přerušovaně, nýbrž soustavně a průběžně. V žádném případě tu tedy nelze mluvit o ekonomii pozornosti v pravém slova smyslu, ale máme tu co do činění s excesy pozornosti, „plýtváním“ s tímto vzácným zdrojem. Neplatí to jen pro herce, u nichž se modus trvale zvýšené pozornosti předpokládá a kteří vnímají chování a jednání sebe i ostatních – dalších aktérů a diváků. Také divácké vnímání je ovlivněno vším, co se v daném prostoru objeví. Je třeba mít na paměti, že každý divák disponuje vlastní ekonomikou pozornosti, která mu nedovoluje udržovat soustavnou a neměnnou pozornost po celou dobu. Pouze čas od času u něj lze vypočítat zvýšenou pozornost. Aktéři i diváci upínají pozornost jak na svá, tak na cizí těla.

Na rozdíl od Seittera nechápu pozornost výhradně jako „relativně silnou inklinaci vědomí k určitému objektu nebo události“⁴, ale společně s Csórdasem vycházím z toho, že pozornost je „vícesmyslové a daleko tělesnější zapojení, než se jí v psychologických definicích obvykle přiznává“ a „somatické mody pozornosti jsou kulturně předurčené způsoby, jimiž člověk obrací

4 Op. cit., s. 171.

pozornost ke svému tělu v prostředích tělesné přítomnosti jiných,⁵ a tím odkryjeme hlubší smysl onoho „plýtvání“. Stav neustále zvýšené pozornosti dává vnímajícímu subjektu možnost zakoušet sám sebe jako vtělenou mysl. Pro estetický prožitek během představení jsou to další důležité prvky.

Neustále zvýšená pozornost podnětá představením pramení v emerzních fenoménech a navozuje mimořádný, mimoběžný stav. Emerze a autopoiesis zpětnovazební smyčky mohou přinášet také zážitky podobné těm v běžném životě. Nemožnost cele ovládat procesy a události, jichž se člověk účastní, ale to, že je může ovládat částečně, a naopak jimi být ovládán, je běžná, každodenní a vpravdě triviální zkušenost. Všednodenní život, společenské a politické události i historický vývoj nás neustále konfrontují se zkušeností, že to, co se děje, nebylo možné nikdy plně naplánovat ani předjímat a mohlo kdykoli ve svém průběhu nabrat úplně jiný směr. Proč události nabírají zrovna daný směr, zůstává neobjasněné, jakkoli intenzivně se snažíme dopátrat příčiny. I v běžném životě se setkáváme s lidmi, kteří jako by disponovali zvláštní silou, něčím, co se přenáší i na ostatní – jsou-li tito lidé ve vyšším společenském či politickém postavení, hovoříme obvykle o charismatických osobnostech, aniž bychom byli schopni toto jejich charisma ozřejmit. Poslední příklad: i v běžném životě se můžeme setkat s extází věcí. Platí to i pro nejběžnější věci, jež ale pro ty, kteří je vnímají, mají z těžko vysvětlitelných příčin neobyčejnou cenu, dalo by se říci auru.

Mluvíme tu o zážitcích, s nimiž má zkušenost *de facto* každý, které jsou však do značné míry vyloučeny z obecného diskurzu. Ten je již od dob osvícenství řízen názorem, že neobvyklé zkušenosti je třeba popírat, případně označovat za nesprávné – člověk jako autonomní subjekt je přece pánem svého osudu. Měl by být schopen racionálně plánovat dění, jehož je součástí, a své plány také uskutečňovat. Kdykoli se objeví – ve světě či kultuře – něco nového, vždy se pro to najde náležitě vysvětlení; jakmile do světa vstoupí něco nového, bezmála vždy se to jeví jako výsledek plánovaného jednání. Všichni lidé jsou přece stejní, a proto nemohou

existovat charismatické osobnosti. Jeví se tak ostatním jen proto, že – podobně jako herci – ovládají určité techniky a praktiky („triky“), které jim umožní zdání onoho charismatu navodit. Aura věcí je zase výtvořem choré mysli. Věci jsou tu od toho, aby sloužily konkrétním potřebám, a na základě toho, zda jsou užitečné, nebo ne, se o ně musíme starat, nebo je naopak můžeme zlikvidovat. O nějakém zvláštním vlivu na lidi tu přece nemůže být řeč.

Těmto zkušenostem neodporuje pouze osvícenský diskurz, dělá to také – byť z jiného úhlu pohledu – postmoderna. Je-li subjekt kompletně decentralizován, je nemyslitelné, aby mohl cokoli spoluurčovat. Stává se objektem ovládaným entitami jako jazyk nebo kulturní stereotypy: subjekt nemluví, nepoužívá řeč, ale je naopak řečí artikulován. Dualita „býti tělem“ a „mít tělo“ se jeví jako přelud. Tělo má být chápáno jako pasivní plocha připravená pro různé kulturní otisky. Všechno je arbitrární a každá zkušenost představuje subjektivní konstrukt, a tak nelze předpokládat existenci subjektů, jež vytvářejí možnost zakoušení charismatu jiných lidí či aury věcí.

Osvícenstvím stvrzený diskurz jako by denuncoval obdobné každodenní zkušenosti a označoval je za relikty a rezidua předosvícenského myšlení – přirozené pouze pro religiózní či magické smýšlení. To počítá s neodolatelnými mocnostmi a silami, které leží zcela mimo lidskou kontrolu a jimž člověk podléhá, zaplete-li se s nimi. Tyto síly podněcují vznik nových, nevysvětlitelných fenoménů, jež způsobují, že se lidé jeví charismaticky a věci auraticky.

Postmoderní diskurz zase snižuje tyto běžné zkušenosti na iluze a přeludy, v nichž se střetávají osvícenské koncepty jako autonomní subjekt s romantickými představami zakouzleného světa.

Oba koncepty devalvují všednodenní zkušenosti. Divadelní i performanční umění od šedesátých let se je ale pokoušejí rehabilitovat, ne-li dokonce zušlechťovat pomocí emerze a autopoiesis zpětnovazební smyčky. Mimoběžný stav neustále zvýšené pozornosti je přeměňuje na estetický prožitek. Dochází tedy také k transfiguraci všedního.

5 CSÓRDAS, Thomas J. Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology* 8, 1993, n. 2, s. 138.