

## Vnímání a mediálnost

Diskuse, kterou před téměř sedmdesáti lety vyvolal Walter Benjamin svým slavným pojednáním *O uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*<sup>1</sup>, vzplála se značnou prudkostí znovu před pár lety. Jedním z důležitých ohnísek, v nichž se v přítomné době odehrává, je spor o vztah mezi takzvanými živými performancemi (Live-Performances) a zprostředkovanými, medializovanými performancemi. Pojmem "Live Performances" jsou přitom míněny všechny druhy představení v divadle i jiných uměních, ve sportu, politice a dalších oblastech veřejného života, při němž jsou současně a tělesně přítomné ve stejném prostoru dvě skupiny lidí, z nichž jedna zahrnuje osoby jednající a druhá ty, které přihlížejí, přičemž obě funkce mohou být zaměnitelné. Jako medializované performance se naproti tomu označují představení, která jsou zprostředkovávána prostřednictvím technologií záznamu a přehrávání. Sem patří televizní přenosy sportovních událostí, pohřbů, bohoslužeb, talk-shows, sjezdů, předvolebních shromáždění, divadelních představení aj. stejně jako jejich videozáznamy či rozhlasové přenosy. Takto vymezené pojmy neimplikují žádnou definici média, tj. pojem média není omezen na technologická či elektronická média. V této knize je aplikován i na lidské tělo, knihu, malířovo plátno, technické nástroje apod. Některé příspěvky jej chápou velmi úzce, jiné naopak značně široce. V knize jako celku ani v jejím úvodu tedy není možné omezit se na určitý pojem média. V centru zájmu je spíše vztah vnímání k příslušnému specifickému médiu, jímž se uskutečňuje, anebo na které se zaměřuje.

Ve sporu o vztah těchto dvou forem performativní prezentace, který se nikoli bez zaujetí odehrává zejména ve Spojených státech, jde ovšem v první řadě o otázku kulturní funkce a kulturního významu obou. Spor se vede o to, zda je kulturní nadřazenost třeba přiznat buď živé performanci, anebo performancím zprostředkovaným. Fronty jsou v tomto "kulturním zápase" překvapivě zcela jasné. Zatímco jedni soudí,

že spor je již dávno rozhodnut ve prospěch všeobslhlé medializace, jsou druzí i nadále přesvědčeni o velkém kulturním významu živých performancí. Argumenty, jež obě strany uvádějí, jsou - jak je na první pohled patrné - silně ideologicky zabarvené. Stoupenci prvního stanoviska tvrdí, že téměř všechny živé performance dnes používají záznamové technologie, a to nejen kvůli elektronickému zesílení, nýbrž často v takovém rozsahu, že je lze jen stěží označovat jako "live". Kromě toho byla celá řada živých performancí, například mnohé sportovní události a broadwayská show, doslova vytvořena pro televizi. Živá událost byla ve všech těchto případech vytvořena podle potřeb své medializace. Je možné, že z historického pohledu byly zpočátku medializované formy utvářeny podle modelu živých forem. To by bylo možné ukázat na příkladu televize, která se zprvu přizpůsobovala navyklému způsobu vnímání divadelních návštěvníků před kukátkovou scénou. Během času se však vztah obrátil a divadlo se začalo řídit modelem televize a jiných medializovaných kulturních forem. Stále silněji se přizpůsobovalo televizi. "To the extent that Live-Performances now emulate mediatized representations, they have become second-hand recreations of themselves as refracted through mediatization."<sup>2</sup>

Stoupenci opačného stanoviska argumentují především autentičností a subverzivností živých performancí. Ve skrz naskrz komercializované a medializované kultuře jsou živé performance posledním zbytkem, které ještě jsou s to vzdorovat trhu a médiím - a tím i dominantní kultuře. Proto představují značnou kulturní hodnotu.<sup>3</sup>

Překvapuje, že v této diskusi se hodně mluví o ontologickém statusu živých a medializovaných performancí, avšak pouze okrajově se zmiňují jejich mediální rozdíly a z nich vyplývající možnosti i problémy. Platí to tím více, jestliže je sledujeme *sub specie theatralitatis* a klademe otázku po specifické teatralitě živých a medializovaných performancí. Jestliže

teatralitou rozumíme specifickou inscenaci těl v různých médiích pro specifické vnímání druhými, pak se ukazuje, že teatralita je těsně spjata s mediálností. To platí i o všech jednotlivých faktorech, které se na ní podílejí. Neboť médium inscenace - tělo v prostoru, písmo, obraz, film či televize - rozhoduje nejen o příslušné materialitě, v níž se vyjevuje tělesnost, nýbrž i o modu jejího vnímání. Je jistě banální konstatovat, že je velký rozdíl, vnímám-li lidské tělo, jež se pohybuje prostorem, v němž se sama nalézám, anebo obraz nějakého těla, resp. tělesných partií na obraze, plátně či monitoru, anebo čtu-li v knize věty, které mi zprostředkovávají představu těla v určitém prostoru. Ale z této banality plyne, že mé vnímání je podstatným způsobem určováno médiem inscenace, resp. příslušnou specifickou mediálností toho, co má být vnímáno.

Platí to o obou rovinách vnímání, jak je obecně rozlišuje psychologie vnímání - o projektivním vnímání, které funguje jako konceptualizace, i o zaměření na smyslový akt vnímání, který je soustředěn na vnímaný objekt jako takový.<sup>4</sup>

Na jedné straně vnímám určitý objekt tak, že a protože mu připisuji určitý pojmový význam. Vidím například nějakou osobu (herce X), jež se pohybuje po diagonále z levé zadní strany jeviště k pravé přední, aby se dostala k nějaké židli. Na druhé straně se moje vnímání soustřeďuje na specifické materiální, resp. smyslové kvality objektu: moje oči sledují pohyb, který zcela specifickým způsobem vykonává zvláštní tělo. Soustřeďuji se na podobu tohoto těla, na její proměny v procesu pohybu, na způsob, rychlost, intenzitu a zaměření jeho pohybů, na proměny, jež pohyb působí v poměru těla a prostoru, jakož i na zvláštní auru tohoto těla a na specifickou atmosféru prostoru. Vnímání tedy na jedné straně implikuje kognitivní procesy, na druhé straně určité fyziologické reakce, jež může podněcovat smyslový akt vnímání. Protože obě roviny vnímání jsou navzájem ve vztahu interakce, lze předpokládat, že ve vzájemném vztahu jsou rovněž kognitivní procesy a fyziologické reakce, případně že na sobě dokonce navzájem závisejí.<sup>5</sup>

Tím je ale naléhavější otázka, v jakém ohledu, resp. jakým způsobem ovlivňuje specifická materialnost a medialita inscenace její vnímání, jaké možnosti otevírá a jaké problémy přináší. Jak jsme již řekli, tuto otázku zde chceme zkoumat v souvislosti s živými i medializovanými performancemi, přičemž se zde vrátím k některým argumentům, jež se objevily v americké diskusi.

Východiskem mých úvah je inscenace *Trainspotting* Franka Castorfa na berlínské Volksbühne (1997). Jde o divadelní zpracování stejnojmenného úspěšného románu Irvinga Welshe a jeho filmové verze, kterou režíroval Danny Boyle (1996). Tato inscenace je zvláště zajímavá zejména s ohledem na náš problém. Neboť bohatě využívá záznamové technologie - videonahrávek, které předvádějí obrazy jarní krajiny, jež byly snímány z okna jedoucího vlaku, anebo dokumentů o zpěvačce Nico ze skupiny Velvet Underground a hudebních nahrávek skupiny Velvet Underground, Lou Reeda, Iggy Popa, Karla Gotta a Arnolda Schönberga.

Hudební nahrávky byly konfrontovány nejen s "živými" hlasy herců, nýbrž i s "živou" hudbou, tak například když herec Matthias Matschke tu a tam zahrál na kontrabas. Proti obrazům, které se v pozadí míhaly na promítacím plátně, vystupovala v trojrozměrném jevištním prostoru jednající těla herců, která ponechávala dočasně plátno působit jako "hlavní zadní prospekt". To znamená, že diváci měli příležitost anebo byli přímo donuceni stále znovu a jinak zaměřovat své vnímání: Mohli se soustředit a zpřímá, bez dalších tělesných pohybů fixovat svůj zrak na sledování videa; nebo mohli očima a za pomoci odpovídajících pohybů těla sledovat pohyby herců v prostoru a video vnímat jen jako pozadí. Ale i když chvílemi mohli omezit své vnímání na sluch a zrak, byli kromě toho stále nuceni tělesně pociťovat zvláštní atmosféru prostoru, nebo na sebe nechat působit auru herců. Jejich pozornost tak byla od samého počátku zaměřena k jejich vlastnímu vnímání, protože pohled byl ustavičně zneklidňován rozmanitostí toho, co se k vnímání nabízelo.

Inscenace si nadto pohrávala s různými divadelními konvencemi, jež jsou podmíněny zvláštní mediálností divadla, a tím stále rozehrávala "liveness" celého představení. Pro diváky bylo postaveno v zadní části jeviště lešení. Aby se dostali na své místo, museli tak přejít jeviště, na němž byly jako na staveništi rozmístěny svítlny. Ti diváci, kteří už zaujali svá místa, pozorovali ostatní, jak klopýtají přes jeviště a přitom tyto svítlny bezděčně kácejí. Již při vstupu si tedy představení pohrávalo s rolami herců a diváků. Diváci, kteří byli vpuštěni jako poslední, převzali chť nechtě před zraky již usazených diváků úlohy herců. Zároveň si toto představení hrálo i s konvencemi, vyznačujícími jeho začátek. Byla jím chvíle, kdy své místo zaujal první divák a pozoroval ostatní, jak hledají svá místa, anebo až ta, kdy na jeviště vešli herci?

Podobně problematicky a diskutabilně se jevil i konec představení. Zdálo se, že hercům je dobrý každý prostředek, jak z diváků vymámit co nejvíce potlesku. Nejenže se při klanění vydatně usmívali, ale i vyskakovali s rozpjatýma rukama, běhali za diváky, kteří chtěli opustit prostor přes jeviště, a vtahovali je do hovoru o představení. Ptali se jich, proč chtějí odejít už teď, zda se jim představení nelíbilo, anebo jim spílali, že tak skrbíli potleskem. Mísili se mezi diváky, potřásávali jim rukama, ženám je líbali, jako by chtěli každému osobně poděkovat. Zjevně dělali vše, co bylo v jejich silách, aby zabránili divákům opustit jeviště a snažili se tak představení protáhnout.

Protože byly tímto způsobem zproblematizovány zaběhané divadelní konvence, museli si diváci stále znovu důrazně uvědomovat specifické podmínky vnímání i zvláštní mediálnost divadla. A to platí nejen o začátku a konci představení, nýbrž i o jeho průběhu. Herci se znovu a znovu obraceli přímo k jednotlivým divákům - například když se herec Henrik Arnst, resp. postava Franka hrozivě vztyčila před divákem, který zděšeně uhýbal, anebo když jistě divačce v horní řadě vynadal, že je "hloupá koza". Divákům tím bylo znemožněno, aby se cítili a chovali jako distancovaní a nesledovaní pozorovatelé. Představení tak pokaždé dokázalo zaktivizovat diváky i tělesně a vytvářet situaci, v níž cítili, že se k nim obrací pohledy druhých.

Tímto zapojením různých médií a hrou s různými možnostmi vnímání se představení stalo intermediální reflexí divadla v éře nových médií. Uvedlo na scénu zcela specifický vztah mediálnosti, vnímání a poznání.

Současně s tím dovedlo ad absurdum jeden argument americké diskuse, o němž byla řeč na začátku. Představení pracovalo s nejnovějšími záznamovými a nahrávacími technologiemi - podobně jako Piscatorovy inscenace ve dvacátých letech; divadlo ostatně vždy používalo pro své účely nejnovější technologie, ať už to byly nejrůznější druhy divadelních strojů v barokním divadle, elektrické osvětlení a otáčivé jeviště na přelomu století anebo počítačově řízené svícení, video, hudba a zvuková produkce dnes. Používáme-li výrazu "liveness" nikoli jako normativního a ideologického pojmu, nýbrž jako pojmu deskriptivního, označujícího současnou tělesnou přítomnost herců a diváků ve stejném prostoru, pak *Trainspotting* přesvědčivě dokládá, že užití technologie v žádném případě neruší "liveness" divadla. Naopak může diváky

podnítit či dokonce vyzvat k tomu, aby reflektovali různé módy vnímání, jež umožňují či předpokládají různá média.

Zapojení technologie do představení lze tedy jen stěží pokládat za kritérium, jímž lze měřit jeho přítomnost, jeho "liveness". Neboť se netýká jeho "liveness" jako takové, nýbrž změn perspektivy, způsobů a zvyklostí vnímání. A takové proměny lze v dějinách divadla doložit v každé době. Když zhruba před čtyřmi sty lety byla s pomocí malovaných kulís vytvořena kukátková scéna podřízená centrální perspektivě, která zvítězila nad dosavadním systémem používání telari a periaktů, otevřelo to pro diváka zcela nové možnosti, které na více než tři sta let určovaly a formovaly jeho vnímání divadla, takže se vytvořil a ustavil relativně stabilní vzor i návyk vnímání. Ten byl zproblematizován teprve na přelomu 19. a 20. století - nejprve zavedením prostorového, architektonicky uspořádaného jeviště a posléze uplatněním nových médií záznamu a reprodukce. Max Reinhardt používáním takového prostorového jeviště (*Elektra* 1903), ale i otáčivého jeviště (*Sen noci svatojánské* 1904) či divadelní lávky hanamiči pocházející z japonského divadla kabuki (*Sumurun* 1910) nutil diváky osvojovat si nové perspektivy a způsoby vnímání. Totéž platí i o jeho využívání nových prostorů, např. borového háje (*Sen noci svatojánské* 1910), cirkusové arény (*Král Oidipus* 1910), rekonstrukce gotické katedrály (*The Miracle* 1911), tržiště (*Jedermann* 1920) či chrámu (*Grosses Salzburger Welttheater* 1922), podobně ale i o zkoušení nových možností pohybu herců, přicházejících a odcházejících hledištěm, či specifického využívání světla. Ve dvacátých letech pracoval Erwin Piscator se světelnými možnostmi reflektorů, s diapozitivu a filmy, rozhlasovým vysíláním i záznamem hluků. Směrodatným parametrem se stal rytmus a tempo. Podobně i herci museli přizpůsobit své hraní rytmu a tempu filmu, hudby a hluku. Z jedné kritiky představení *Hoppla, wir leben!* (1927) je zřejmé, jak silně tyto inscenace otřáslu navyklým způsobem diváckého vnímání. Monty Jacobs zde poznamenává: "Teprve budoucnost rozhodne, zda představení tohoto druhu nevyžadují od diváka příliš silné tělesné napětí."<sup>6</sup> Užití nových médií na jevišti zde vedlo zcela zjevně k proměně diváckého vnímání.

Avšak taková proměna vnímání neredukuje a tím méně ruší přítomnost. Spíše naznačuje, že ani živé, ani medializované performance nelze pokládat za dva zcela odlišné, navzájem nesrovnatelné fenomény. Spíše je obojí spjata velmi ži-

vým procesem vzájemného ovlivňování, kdy z jednoho na druhé přecházejí určité vlastnosti a kvality, a tím se vytváří vzájemná sounáležitost. Každé médium má sice k dispozici určité prostředky, které jsou vlastní pouze jemu, každé otevírá možnosti, jež jsou jiným médiím nedostupné. Přesto - jak již zjistil Lessing ve svém *Laokoóntovi* - je nejen myslitelné, nýbrž i často pozorovatelné to, že určité médium využívá prostředků a postupů, které rozvinulo jiné; že se snaží napodobovat či simulovat možnosti, které vycházejí ze specifické mediálnosti nějakého jiného média. A často bývá tato snaha do té míry úspěšná, že recipient stěží pozoruje jejich rozdílnost anebo ji přinejmenším při své recepci přehlíží jako okrajovou. Podobné pokusy sahají od antického hesla "Ut pictura poiesis" až k televizním pořadům typu *Big Brother*, jimiž se mají simulovat podmínky komunikace a především interakce, které umožňuje pouze přítomnost, resp. "liveness". K těmto pokusům je pak třeba řadit i divadelní experimenty s různými způsoby perspektiv vnímání, uskutečňované v produktivní konfrontaci s moderními médii filmu, televize, videa a počítačů. Divadlo tak zkoumá celou řadu nových možností, jak realizovat a využít ve změněných mediálních podmínkách svou "liveness".

Tak jako v případě *Trainspottingu* využívá divadlo znovu a znovu nová média - ale právě tak i jiné druhy *cultural performances*, jako je rituál, cirkusové představení, politické shromáždění aj. - a pracuje i se svou vlastní mediálností, kterou přitom reflektuje. Je intermediální, neboť využívá možnosti, které objevila jiná média, aniž se v nich ztrácí a aniž pozbývá své přítomnosti. Neboť právě ona, tato "liveness" jako současná tělesná přítomnost aktérů i diváků ve stejném prostoru, jako sdílená situace a sdílený čas života, tvoří divadlo a zásadním způsobem je odlišuje od všech forem medializovaných performancí, a to i navzdory všem vzájemným výpůjčkám. Ovšem s ohledem na to, jak s tímto rozdílem pracuje performance, lze je pokládat buď za zcela zásadní rozdíl, nebo jen za zanedbatelnou kvantitu (*quantité négligeable*).

Castorfův *Trainspotting* z tohoto rozdílu učinil zásadní diferenci, protože jeho představení podněcovalo aktéry i diváky k tomu, aby využívali možnosti, jež jsou dány současnou tělesnou přítomností herců a diváků ve stejném prostoru. K těmto možnostem patří i opětvování pohledu, výměna úloh mezi aktéry a diváky, která v této podobě neexistuje v medializovaných performancích. Vždy je tu možnost - která mnohé

herce pronásleduje jako noční můra - divácké intervence; nejenže může divák herce iritovat neustálým pokašláním, šustěním papíru nebo smíchem na nevhodných místech, ale i tím, že skutečně zasáhne do hry: hlasitými poznámkami anebo tím, že vyvolá spor s jiným divákem a vytvoří tak i pro ostatní diváky druhé jeviště a podobně. Takové reakce mohou být provokovány i z jeviště - jak je tomu často v inscenacích Franka Castorfa či Einara Schleeffa, kteří prokázali, že jsou mistry v umění, jak vymámit z diváků viditelné reakce; mohou však zčásti vycházet i z potřeb jednotlivých diváků, toužících využít veřejné události představení pro své účely a ocitnout se na scéně. V každém případě však reakce diváků na představení působí - jak na herce, které buď popuzují, nebo kteří se jich naopak dychtivě chápou jako vítané příležitosti k extemporování, tak i na diváky, kteří teď mohou své vnímání zaměřit na dvě odlišná místa v prostoru. Existují sice představení, v nichž herci hrají role diváků, přičemž "divácké reakce" i reakce herců na ně jsou zinscenované a pečlivě nastudované. Zrovna tak ale i představení, v nichž se vůbec nedají pozorovat žádné zvláštní divácké reakce, jež by je přerušovaly anebo jakkoli jinak pozorovatelným způsobem ovlivňovaly. To však nic nemění na možnosti, že k takové intervenci může dojít kdykoli. Každý herec i každý divák je si této možnosti vědom, a již pouhou myšlenkou na to, že by jí někdo mohl využít, se cítí buď podněcován, anebo hluboce odrazován.

A to platí i pro opačnou možnost, že totiž herec opustí jeviště, osloví diváka a promění jej ve spoluherce, na něhož se pak budou obracet oči ostatních diváků, jež takto zdůrazněnou osobu vnímají jako někoho jiného. Úlohy aktérů a diváků jsou tímto způsobem nově definovány: každý aktér se může stát divákem, každý divák aktérem. Pohled diváka na herce, jenž se zdál být nevratný, je aktéry opětvován; diváci jsou vystaveni zraku aktérů i zraku jiných diváků. To je možnost, kterou "liveness" divadelních představení poskytuje. Dovoluje předvádět na jevišti nejen vnímání druhého, nýbrž také fakticky i jednat v interakci mezi hercem a divákem. Objekt vnímání (herec) se stává subjektem vnímání, subjekt (divák) objektem. Pohled druhého nebo na druhého zde znovu získává svou dynamiku. Performativní akty, které vykonávají jedni, a pohledy, jimiž je druhí vnímají, otevírají v této vzájemné souhře možnost permanentně nové definice úloh a ustavičně se proměňujícího vnímání druhého.

Avšak upozorňujeme-li na tuto možnost, neznamená to v žádném případě, že se tím stavíme na stranu stoupenců argumentu autentičnosti a subverzivnosti živých performancí. Je možné, že v určité kulturní a politické situaci se takové střídání pohledů při představení může jevit jako autentické anebo dokonce rozvíjet i určitý subverzivní potenciál. Tento způsob autentičnosti a subverzivity by pak v tomto případě skutečně vyplýval z možnosti "liveness". Avšak z toho ještě nelze vyvozovat, že "liveness" je sama sebou autentická či subverzivní - anebo že medializace není autentická a musí být afirmativní. Každá živá performance stejně jako každý text či každá medializovaná performance se může jevit jako autentická i jako neautentická, může působit afirmativně i subverzivně. Závisí to na způsobu provedení, resp. textu, na tom, jak využívají jejich možností, a na kontextu, v němž fungují. "Liveness" ani medializace jako takové nic takového nezaručují, ani tomu nebrání.

Divácké vnímání při živých a při medializovaných performancích se liší nejen s ohledem na možnost změny perspektivy, nýbrž i v jiném ohledu. Tento rozdíl se ukazuje kromě jiného při srovnání divadelního představení s televizním záznamem. V tomto konstatování však není obsažen žádný hodnotový soud. Zkušenost spíše ukazuje, že se sice napínávé a vzrušující divadelní představení může často proměnit v únavný televizní záznam, avšak stejně často se z nudného představení může stát jiskřivé a dynamické televizní vysílání. V každém případě je televizní záznam založen na jiných mediálních podmínkách než divadelní představení, což má pro vnímání obou vážné následky.

Možná širě záznamu je přítom nesmírně velká. Sahá od snah o co možná nejpřesnější dokumentaci, která hodně pracuje s celkem, až ke ctižádostivému pokusu dosáhnout filmovými prostředky podobné estetické účinky, jichž dosahuje představení prostředky divadelními. Představení se přitom stává spíše materiálem, který je zpracován filmovými prostředky tak, že se z něj stává osobitě umělecké dílo, jež může převyšovat i samo představení. Divák pak snadno přehlédne, že v něm na rozdíl od představení neexistuje přítomnost, nýbrž že účinek závisí výlučně na specifickém využití filmových prostředků, že se nedívá na představení, nýbrž na film, pro nějž platí jiné podmínky vnímání.

"Liveness" je zjevně tím, co je pro divadelní představení konstitutivní. Účinky, jež představení vyvolává v divácích,

však nevyplývají jen z této "živosti". Zčásti jich lze dosahovat srovnatelným způsobem i prostředky filmovými. To mimo jiné platí i o inscenacích, které pracují realisticko-psychologickými prostředky. Zde lze určitého působení, jehož se dosahuje zvláštní pozicí herce v prostoru, docílit evokací určitého druhu účasti na straně televizního diváka, třeba prostřednictvím detailu tváře nebo i jinak. V inscenaci *Emilia Galotti* (1984) Thomase Langhoffa v Mnichovském komorním divadle mělo pro účinek celého představení zvláštní význam to, že předposlední scénu - tedy scénu, v níž Odoardo zabíjí Emilii (V,7) - divák vnímal a prožíval jako scénu svedení a incestu, což bylo v představení evokováno zejména gestickými a proxemickými znaky herců (Rolf Boysen jako Galotti a Sunny Mellesová jako Emilia), zatímco záznam měl s těmito proxemickými znaky jisté problémy a musel je kompenzovat tím, že se vedle gestických znaků soustřeďoval především na znaky mimické; ty pak televiznímu divákovi umožnily zcela srovnatelné vnímání i odpovídající prožitek.

Naproti tomu účinky, jež jsou vázány na synchronní tělesnou přítomnost herců a diváků, jsou pro videozáznam nedosažitelné. To platí na jedné straně o specifické atmosféře divadelního prostoru a na druhé straně a zejména pro určité způsoby interakce mezi herci a diváky. Diváky, kteří večer vstupují do prostoru hlediště v Marthalerově inscenaci *Murx den Europäern! Murx ihn! Murx ihn ab!* (v berlínské Volksbühne 1993), obklopí zcela zvláštní atmosféra; lze ji snad popsat jako atmosféru čekárny, jako nepřívětivou, nevlídnou, těžkou a deprimující, a současně i jako atmosféru přízračnou, podivnou, neskutečnou. Jevišť bylo prostorem pokrytým až do stropu dýhou z umělé hmoty, jež odpudivým způsobem přesahovala i do hlediště a jejíž ohavnost byla tak konfrontována s příjemně, teple působícím dřevěným táflováním hlediště. Uprostřed zadní stěny byly posuvné dveře vedoucí jakoby do jakési chodby, vpravo a vlevo dveře na toalety; nad posuvnými dveřmi hodiny, které nejdou; u nich slova "aby se čas nezastavil"; při pravé stěně rezavé radiátory topení a dvoje obrovská kamna na uhlí, vlevo vpředu klavír a uprostřed dvě rovné řady plastických stolů a židlí, na nichž nehybně sedělo jedenáct různých postav. Zvláštní atmosféra, jež na diváka doléhala, se nedala vysvětlit žádným z těchto prvků, ani celkovým dojmem, jímž působilo jeviště, pokud se na ně soustředila divákova pozornost, nýbrž byla výsledkem celkového působení jeviště i hlediště. A právě tato atmosféra byla při-

márně tím, co působilo na diváky a ovlivňovalo jejich další recepci.

Podle Gernota Böhma<sup>7</sup> jsou atmosféry cosi, co se "rozlévá" v prostoru mezi člověkem a věcmi, nebo mezi lidmi. Nepatří ani k objektům či lidem, kteří je jako by vyzařují, ani pouze k těm, kdo do tohoto prostoru vstupují a tělesně jej pocítují. Obvykle jsou v divadle to první, co diváky pohlcuje a do čeho se noří, co je "tůnguje", a proto v něm vytváří i jisté předpoklady dalšího vnímání a recepce. Zvláštním způsobem "ladí" diváka k následnému dění tím, že jej přenáší do specifické "nálady", která působí na jeho vnímání a jeho způsob konstituce významů, k němuž během představení dochází. Poněvadž atmosféra obklopující diváka, jakmile vstoupí do hlediště, závisí na ztvárnění celého prostoru a divák ji okamžitě vycítuje, jakmile se v tomto prostoru ocitne, nelze ji videozáznamem ani zachytit, ani zprostředkovat. Tento druh atmosféry je vázán na život, na "liveness". Ale média mohou vytvářet zase jiné druhy atmosféry, jak každý až příliš dobře zná z hororových filmů či filmových melodramat.

Vazba na "liveness" platí ovšem pouze pro jisté formy interakce mezi představiteli a diváky. Záznam sice může dokumentovat pozorovatelné reakce diváků, avšak unikají mu procesy interakce, jež se odehrávají skrze tělesné pocítování. Například v Schleefově inscenaci hry Elfriede Jelinekové *Sportstück* (ve vídeňském Burgtheatru) vykonávali herci pětáctyřicet minut velmi energicky stále stejná a náročná tělesná cvičení až k úplnému tělesnému vyčerpání, přičemž sbor stejně energicky opakoval stále stejné věty. Někteří diváci, kteří to zřejmě pocítovali jako nepříjemné mučení, opustili již po několika minutách hlediště. Kdo však byl přítomen tomuto dění až do konce, cítil, jak se mezi představiteli a diváky vytváří energetické pole, jež časem ještě sílilo. Videozáznam sice dokáže reprodukovat jednotlivá cvičení a rovněž zprostředkovat dojem síly a energie, s níž se herci pohybují, třebaže tento dojem je opakovanými detaily nohou, holení či dokonce bot spíše oslabován, ale energetické pole mezi představiteli a diváky je zcela mimo jeho dosah. To je přístupné pouze prostřednictvím tělesného pocítování. Zde skutečně hraje rozdíl mezi přítomnostním charakterem představení a jeho mediálním záznamem roli zcela zásadní.

V obou případech jde o zprostředkování přítomnosti. Atmosféra a energetická pole mezi herci a diváky vznikají během inscenace tak, že se prostřednictvím tělesného vycitová-

ní vytváří dojem přítomnosti. To, co lze vnímat pouze tehdy, je-li tělesně vycitováno, se videozáznamu vymyká. Tím nevyhnutelně vzniká otázka po specifických mediálních podmínkách, které filmu a televizi umožňují zprostředkovat dojem přezence. Neboť přítomnost - podobně jako autentičnost - není v žádném případě fenomén, který by byl vázán výlučně na "liveness" a ty podmínky vnímání, které tato živoucnost stanovuje. Spíše zde jde o specifickou zkušenost intenzity, tj. o dojem či působení, které lze vytvářet v příslušných podmínkách nejrůznějšími médii.

Mediální rozdíl mezi živými a medializovanými performancemi jako takový neimplikuje žádný hodnotový soud ohledně kvality performance a její kulturní funkce či významu. Je sice pravda, že právě reprodukovatelnost medializovaných performancí produkuje jejich masové šíření a libovolnou dostupnost, ale z toho ještě nutně nevyplývá jejich kulturní nadřazenost, jak ji pro Spojené státy nejspíš oprávněně konstatuje P. Auslander, ani s tím související zahlazování či ignorování tohoto rozdílu. Televizní přenos sice umožňuje milionům lidí po celém světě sledovat doma na obrazovce slavnostní zahájení olympijských her v Sydney, papežovo požehnání *urbi et orbi*, smuteční obřady u příležitosti pohřbu lady Diany či divadelní představení Berlínských divadelních setkání, ale televizní diváci budou bezpochyby prožívat a zakoušet tyto události jinak než ti lidé, kteří se jich živě účastnili na stadionu v Sydney, na náměstí svatého Petra v Římě, na londýnských ulicích či ve Westminsterském opatství anebo v berlínských divadlech. To, že pro ně tato účast něco znamenala, lze vyvodit z jednoduchého faktu, že nešetřili námahy, prostředků a času, aby ji dosáhli. Právě proto, že zkušenost, kterou umožňují živé performance, není reprodukovatelná a není vždy každému dostupná, je myslitelné, aby se jí přiznávala vyšší kulturní hodnota než medializovaným performancím. Takzvaná kulturní nadřazenost tedy nevyplývá bezprostředně z mediálního rozdílu a jím stanovených možností. Vzniká spíše na základě jiných kulturních a společenských daností a podmiňujících faktorů, pro jejichž rozbor zde není dost místa. Rozdíl mezi "liveness" a medializací však lze vnímat a lze jej popisovat a v tomto smyslu je to faktum. Jaký význam se v kultuře tomuto faktu připisuje, však nelze vyvodit z něho samého, ale je závislé na tom, jak tento rozdíl chápe a pro sebe zhodnocuje příslušná kultura resp. její konkrétní příslušník.

V průběhu srovnávání živých a medializovaných performancí byly tedy odkryty čtyři oblasti, v nichž se souvislost vnímání a mediálnosti jeví jako problém a je třeba ji dále zkoumat. Tyto oblasti se týkají:

- a) vztahu mediálnosti, vnímání a poznávání,
  - b) mediální modifikace vnímání,
  - c) vnímání druhého,
  - d) prostředkování přítomnosti.
- [...]

Přeložil Miroslav Petříček

Originál: *Wahrnehmung und Medialität*. In: Fischer-Lichte, E. - Horn, Ch. - Umathum, S. - Warstat, M. (ed.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen - Basel 2001, Theatralität, sv. 3., s. 11-24.

Text je částí úvodu k publikaci, shrnující příspěvky z třetího kola kvíza *Vnímání a mediálnost* výzkumného programu *Teatralita - divadlo jako kulturní model*, jež se konalo v roce 1999 pod názvem *Vnímání a mediálnost*. Přetištěno také in: Fischer-Lichte, E.: *Ästhetische Erfahrung*. Tübingen und Basel 2001, s. 311-322. - Pozn. edit.

## Poznámky

- 1) Srov. Benjamin, W.: *O uměleckém díle v době jeho technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 17-47.
- 2) "V té míře, v níž dnes živé performance soupeří s medializovanými reprezentacemi, staly se odvozenými reprodukcemi sebe sama jakožto zrcadlené medializací." Auslander, P.: *Liveness. Performance in a mediated culture*. London - New York 1999.
- 3) Srov. Phelan, P.: *Unmarked: The Politics of Performance*. London - New York 1993.
- 4) Srov. Emrich, H. M.: *Wirklichkeit der Wahrnehmung - Wahrnehmung der Wirklichkeit*. Flamboyant. Schriften zum Theater, č. 9, Bochum 1999, s. 63-71.
- 5) Srov. Damasio, A. R.: *Ich fühle also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*. München 2000.
- 6) Cit. podle Rühle, G.: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik, 1917 - 1933*. 2 sv., Frankfurt a. M. 1988 (1. vyd.), sv. 2., s. 794.
- 7) Srov. Böhme, G.: *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.
- 8) Tamtéž, s. 33.

