

tím, čím se vy chcete stát: transfigurovanými těly.“ Príslib štěstí (*promesse de bonheur*) civilizačního procesu v těchto tělech již dávno došel svého naplnění.

Těla performerů tu získávají zpět svou auru (podobně jako zmizením v Castorfově *Idiotovi*), o niž byla civilizačním procesem krok za krokem okrádána. Nesčetněkrát technicky reprodukovatelné obrázky elektronických médií jsou protikladem k jedinečnosti lidského těla na divadle a v performančních uměních – obzvláště k trpícímu, nemocnému, zraněnému či umírajícímu tělu, tělu v jeho jedinečné existenci, které je ve světlech i přes veškeré své nedostatky „nádhern[é] jak v prvý den“.⁴⁰

Prézentnost

Vyvstává tu však řada otázek. Jsou znovuzískání aury – tak, jak ji chápe Walter Benjamin – a prézentnost synonymické? Znamená prézentnost vlastní existenci těla bez ohledu na konkrétní procesy ztělesnění, kterými se tělo neustále nachází v procesu stávání se? Nebo je na nich prézentnost naopak závislá – jmenovitě na procesech ztělesnění „býti tělem“? A jak může tato prézentnost vůbec přinést příslib štěstí?

Prézentnost jako specifická estetická kvalita se v dnešních estetických diskusích nepřipisuje pouze – a dokonce ani v první řadě – lidskému tělu, ale také – či spíše především – objektům z našeho okolí a ve smyslu prézentních efektů částečně také produktům technických a elektronických médií. Koncept prézentnosti budu vztahovat nejprve k tělu představitele a poté se pokusím ukázat, zda je možné jej v rámci estetiky performativity smysluplně a účinně vztáhnout i na objekty a produkty technických a elektronických médií.

Pojmy „prézentnost“ (*Präsenz*) a „zpřítomnění“ (*Gegenwärtigkeit*) se v estetických diskusích dostaly do centra pozornosti až v průběhu posledních desetiletí. Tyto pojmy nebo jejich historické ekvivalenty však určovaly divadelněvědní debatu od jejich

40 GOETHE, J. W. Op. cit. 1982, s. 21. Pozn. red.

počátků, především tu, již vedli církevní Otcové, jež potom pokračovala v 17. století a zůstala nám zachována v *Querelle de la moralité du théâtre* (Spor o morálku v divadle). Ve svém traktátu *Le Comédien* (Herec, 1747)⁴¹ sumarizuje Rémond de Sainte-Albine došavadní závěry, když o srovnání malířství a divadla píše: „Malíř situaci pouze zobrazuje. Herec ji v jistém smyslu nechává znovu se udát.“⁴² O dvě stě padesát let později dochází režisér Peter Stein k témuž závěru, když – také ve srovnání s malířstvím – oceňuje „zázrak“ divadla, při němž

ma ještě dnes herec možnost říct: Já jsem Prométheus. [...] Kdyby dnes někdo maloval podobně jako Piero della Francesca a řekl, že používá barvy připravované z vajec, pak by šlo v nejlepším případě o imitaci. Zato herec nic nenapodobuje. Ztělesňuje roli tak, jako tomu bylo i před dvěma a půl tisíci let.⁴³

Sainte-Albine i Stein zdůrazňují, že veškeré dění v divadle se odehrává vždy tady a teď, před zrakem i sluchem diváků, kteří je vnímají a stávají se jeho svědky. Oba upozorňují na oprávněnost toposu „zpřítomnění“ divadla.

Z něj vyplývá, že divadlo – na rozdíl od eposu, románu či série obrázků – nevypráví příběh, který se odehrál na daném místě v určitém čase, ale zjevuje události, které se odehrávají a jsou vnímány *hic et nunc*. To, co diváci při představení vidí a slyší, je vždy přítomné. Představení je prožíváno jako provádění a znázorňování a zároveň uplývání přítomnosti.

Toto zpřítomnění, které lze chápat jako deskriptivní pojem, si vydobylo postavení především v divadelním diskurzu. Pozice divadla vůči ostatním uměním a jeho případná nadvláda nad nimi vyplývá právě z tohoto zpřítomnění. Církevní Otcové i ti,

41 RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre. *Le Comédien*. Paris: chez Desaint & Sailant et Vincent fils, 1747. 312 s. Pozn. red.

42 LESSING, Gotthold Ephraim. Auszug aus dem *Schauspieler* des Herrn Remond von Sainte Albine. In *Lessings Werke*. Ed. Robert Boxberger. Berlin – Stuttgart: W. Spermann, 1883–1890, 5. díl: *Theatralische Bibliothek*, díl 1, kus 1, 1754, s. 129.

43 Cit. dle BECKER, Peter von. Die Sehnsucht nach dem Vollkommenen: Über Peter Stein, den Regisseur und sein Stück Theatergeschichte – zum sechzigsten Geburtstag. *Der Tagesspiegel* 1. 10. 1997.

kteří se podíleli na *Querelle de la moralité du théâtre*,⁴⁴ přiznávají proto divadlu schopnost podnít v divácích okamžitý smyslový prožitek a vyvolat v nich silné, takřka stravující afekty. Atmosféra v divadle bývá nazírána a interpretována jako nebezpečně nakažlivá.⁴⁵ Herci na jevišti předvádějí emotivní jednání, diváci je vnímají, přičemž na ně tato jednání působí, jsou jimi nakaženi a sami pak pociťují emoce. Percepčním aktem se emoce z přítomných těl herců nakažlivě přenášejí na přítomná těla diváků. Obhájcí i odpůrci divadla se shodují v tom, že tento přenos je umožněn výhradně zpřítomněním aktérů a jejich jednáním, potažmo spolupřítomností aktérů a diváků. Liší se pouze v hodnocení tohoto zpřítomnění a vidí v něm buď vzbuzování emocí, které vedou k léčivé katarzi, nebo naopak – jak tvrdil ještě v druhé polovině 18. století Rousseau⁴⁶ – bolestivé a zcizující vyrušení (od sebe i boha). Jsou ale zajedno v tom, že zpřítomnění v divadle vede k proměně diváků – „léčí“ je z „nakažení“ emocemi, může vést ke ztrátě sebekontroly nebo změnit něčí identitu a nabízí divákům vysoce účinnou možnost transformace.

Vedle zpřítomnění vybraných událostí upozornili odpůrci divadla v *Querelle de la moralité du théâtre* i na další zdroj afektivní síly představení. Spatřovali ji ve vlastním těle performerů nezávisle na tom, jakou postavu představoval nebo jaká jednání vykonával. Tvrdili, že především tělesné atributy hereček a herců podněcují erotickou představitelství u diváků opačného pohlaví a vyvolávají v nich nemírné, ba chlípné touhy. Těla herců diváky sváděla.

Odpůrci divadla v něm rozlišovali dva typy přítomnosti: zpřítomnění tvořené sémiotickými těly herců při ztvárnění emotivních jednání fiktivních postav a zpřítomnění způsobené

44 Sebrané texty k debatě viz NICOLE, Pierre. *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*. Ed. Laurent Thirouin. Paris: H. Champion, 1998. 318 s.

45 Metafora nákazy, tedy estetický prožitek v divadle jako somatický proces, zaznívala v diskusích opakovaně a renesanci zažívá i v dnešních estetických debatách. Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. Zuschauen als Ansteckung. In *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Eds. Nicola Suthor, Mirjam Schaub. München: Fink, 2005, s. 275–293.

46 Rousseau zatracuje divadlo, neboť „ustavičné emoce, které tam stále prožíváme, nás rozrušují, oslabují, činí nás méně odolnými vůči vášním“, vystavují diváka nebezpečí ztráty sama sebe. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dopis d'Alembertovi*. Přel. Zdeněk Bartoš. Praha: KANT pro AMU, 2008, s. 83.

fenomenálními těly herců, pouhou jejich přítomností. Zatímco sémiotické tělo infikuje⁴⁷ diváky, fenomenální tělo na ně působí svou bytostnou tělesnou erotikou. Zpřítomnění, kdy na diváky působí fenomenální těla aktérů, označím jako *slabý koncept prezentnosti*.

Pojmenováním tohoto rozdílu se odpůrci divadla ukázali daleko jasnoživější než jeho přívrženci. Jejich pohled posloužil v 18. století jako argument také těm teoretikům, kteří prosazovali, aby se hercovo fenomenální tělo ztratilo v sémiotickém. „Nakazou“ skrze sémiotické tělo a jím zobrazovanou postavu mělo dojít, byť částečně, k zastínění erotičnosti hercova těla fenomenálního. V popředí zájmu měla stát sama postava a její atraktivnost, přestože také částečně erotická. Divácká žádost by tu směřovala k postavě, nikoli k herci.

Ukázali jsme, z jakých důvodů selhaly všechny pokusy nechat fenomenální tělo představitel splynout s tělem sémiotickým. Další vývoj konceptu ztělesnění v 19. a na počátku 20. století (který má své zastánce i dnes) vedl k postupnému posunu v uvažování: rozlišení mezi zpřítomněním fiktivní postavy a zpřítomněním jejího představitel nahradily různé umělecké strategie, které představitel používal, aby ukázal postavu jako zpřítomněnou a zároveň prezentoval sebe sama ve své specifické přítomnosti, specifickém „vzřažování“, bez ohledu na postavu, kterou představuje.

Recenze na představení, v nichž v letech 1922–1962 vystupoval herec Gustaf Gründgens – jenž zůstal vědomě věrný divadlu textu i původnímu konceptu ztělesnění –, zřetelně ukazují, že pozornost recenzentů i diváků poutala nejen představovaná postava, ale také přítomnost samotného představitel. Dělo se tak především za pomoci dvou strategií. Tou první bylo ovládnutí jeviště a podmanění si prostoru. V jedné z prvních recenzí na Gründgensovo pojetí postavy Marinelliho v *Emilii Galotti* (Stadttheater Kiel, 1922) se píše: „Jak ten ovládá prostor svou vpravdě taneční volností pohybu! Ano, to nám nejvíce utkvělo. Bylo to tak fascinující, až člověk zapomínal, jakou že roli to [Gründgens]

47 Srov. FISCHER-LICHTE, Erika. Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. In *Táž*. Op. cit. 2000, s. 67–80.

vlastně hraje.⁴⁸ O Gründgensově pojetí Oidipa v jeho vlastní režii Sofoklova *Krále Oidipa* (Düsseldorfer Schauspielhaus, 1947) napsal Gert Vielhaber: „Jak vysvětlit magické proudění, které se rozlilo jevištěm při pouhém Gründgensově příchodu na scénu? Jako by svým příchodem prostor formoval...“⁴⁹ V rozpětí pětadvaceti let upozorňují oba kritici na to, že Gründgens si podmanil celé jeviště, jakmile na ně vstoupil, a získal si pozornost publika dříve, než se mohlo začít soustředit na postavu, kterou ztvárňoval. Zpřítomňoval se pro diváky svou schopností ovládnout prostor, aniž by zatím měl možnost vložit svou expresivitu do služeb postavy. A činil tak v každé roli, bez rozdílu.

Podarilo se mu ovládnout nejen jeviště, ale celý divadelní prostor. Dominoval mu a tajemným, „magickým“ způsobem působil na diváky a přiměl je upnout veškerou pozornost k sobě. To byla druhá strategie, kterou se Gründgens zpřítomňoval divákům. Kritik Herbert Ihering v recenzi na inscenaci *Fausta* v režii Lothara Müthela (Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlín, 1932) říká o jeho roli Mefista:

Není lehké prolomit rezervovaný přístup publika Staatstheater. Toto publikum už zavařilo mnohým. Gründgens tím vším otrásl. Prorazil. Provokoval. Ale přiměl lidi poslouchat. [...] Už samo prolomení nudy na jevišti Staatstheater je událost.⁵⁰

Gründgensova schopnost vyjevovat svou přítomnost nebyla v rozporu s reprezentací – se ztvárněním postavy, ale zároveň jí jeho přítomnost nebyla připisována. Bylo jí dosaženo procesem ztělesnění, při němž herec specifickým způsobem zjevoval své fenomenální tělo, nikoli tělo sémiotické.

U tohoto příkladu bych ráda navrhla rozšíření definice konceptu přítomnosti. Zaobírá se fenomenálním tělem představitele, nikoli sémiotickým. Přítomnost není kvalita expresivní, ale

48 KIENZL, Florian. Gustaf mit „f“. Wie Gustaf Gründgens entdeckt wurde. Cit. dle WALACH, Dagmar. „Aber ich habe nicht mein Gesicht.“ Gustaf Gründgens – eine deutsche Karriere [přůvodce ke stejnojmenné výstavě Státní knihovny v Berlíně – pruské kulturní dědictví, 9. prosince 1999–12. února 2000]. Berlín, 1999, s. 29.

49 VIELHABER, Gert. Oedipus Komplex auf der Bühne. *Die Zeit* 2. 10. 1947.

50 IHERING, Herbert. *Berliner Börsen-Courier* 3. 12. 1932.

ryze performativní. Vyznačuje se specifickými procesy ztělesnění, přičemž představitel svým fenomenálním tělem ovládne prostor, a tím i divákovu pozornost. Lze předpokládat, že jeho schopnost zpřítomnění tkví v ovládnutí určitých technik a praktik, které může kdykoli použít a na něž publikum reaguje – ať již v okamžiku představitelova vstupu na scénu, během celého představení, nebo jen ve vybraných momentech. Divákům, kteří tuto přítomnost pocítují, respektive jsou jí zasaženi – „jako magickým prouděním“ –, připadá nepředvídatelná, nekontrolovatelná, neuchopitelná a pohlcující. Pocítují sílu, která vychází z představitele a nutí je upřít na něj veškerou pozornost, aniž by se tou silou cítili pohlceni. Vnímají představitele spíše jako zdroj energie. Intenzivně pocítují zpřítomnění představitele, což jim umožňuje nebývale silně zakoušet také zpřítomnění vlastní. Přítomnost je pro ně intenzivním prožitkem přítomnosti. Ovládnutí prostoru aktérem a pozornost, kterou tím na sebe strhne, označím jako *silný koncept přítomnosti*.

Tato provizorní definice přítomnosti, založená z větší části na popisech působení Gustafa Gründgense, ignoruje performativní obrat v šedesátých letech i další vývoj, a na naše vstupní otázky tak odpovídá pouze zčásti. Přítomnost se zde jeví jako výsledek specifických procesů ztělesnění – zůstává ale nejasné, jak se má k výše zmíněnému znovuzískání aury. Benjamin, jak známo, definuje auru jako „jedinečné zjevení dálky, i sebebližší“. To znamená, že přiznání aury způsobuje nepochybné oddálení – i když lze auratický fenomén blíže uchopit, jakémukoli skutečnému přiblížení se vzpírá a jeví se vzdáleně. Přítomnost lze naproti tomu chápat jako zvlášť intenzivní způsob zpřítomnění. Benjamin dále pokračuje: „Člověk odpočívající za letního odpoledne sleduje obrysy hor na obzoru nebo větev, která na něj vrhá stín – tento člověk vdechuje auru těchto hor, této větve.“⁵¹ Aura je tu „prodýchána“ čili vnímána tělesně, což platí také pro přítomnost, kdy na sebe diváci nechávají tělesně působit sílu, která vychází z představitele. Vztah aury a přítomnosti tak volá po dalším prozkoumání.

51 BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Týž. Dílo a jeho zdroj*. Přel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 21.

Zůstává neobjasněno, jak je možné, že takto definovaná přítomnost evokuje příslib štěstí. Martin Seel správně podotýká, že „v životě toužíme po pocitu *přítomnosti*“ a „chceme zakoušet přítomnost, v níž se nacházíme“.⁵² Zde pramení naše touha po okamžicích, při nichž můžeme zakoušet přítomnost, ale ony samy ještě nezaručují příslib štěstí.

Nejenže dosud nabídnuté definice přítomnosti přinesly pouze nedostatečné odpovědi na některé vstupní otázky, ale vyvolaly i otázky nové. Co se rozumí „magickým prouděním“, které jsem nazývala „silou“? A především: Co přesně se zjevuje, jeví-li se představitel přítomně – je to „sama“ přítomnost, nebo nějaká zcela specifická vlastnost jeho fenomenálního těla?

Od šedesátých let se umělci v divadle i v akčních a performančních uměních pokoušeli na tyto otázky nalézt odpovědi. Vyšli přitom z radikální opozice přítomnosti a reprezentace/představování, která jim umožnila fenomén přítomnosti izolovat, a tím i „znásobit“. Akční a performanční umění se nevymezovala pouze proti – jak bývá opakovaně zdůrazňováno – komercializaci umění a uměleckému dílu jako produktu, ale vehementně i proti divadelní konvenci zobrazovat jako přítomné fikční světy plné fiktivních postav, jejichž předloha je pevně ukotvena v textu. Takové divadlo bylo zhmotněním reprezentace a jeho zpřítomnění spočívalo v napodobení, v onom „jakoby“. Představitelé akčních a performančních umění volali po „skutečném“ zpřítomnění: to, co se stalo při události či performanci, se zároveň skutečně dělo, v reálném prostoru a čase, absolutním zpřítomněním, vždy *hic et nunc*.

Zavedením opozice reprezentace a přítomnosti zrušilo divadlo vžitě paradigma – kterým otrásla již avantgarda –, když rozrušilo jednotu herece a postavy. Herec i postava byli od sebe oddělováni, přičemž postava v některých chvílích úplně mizela. Tím došlo nejen k redefinici konceptu ztělesnění, ale důkladnému zkoumání byl podroben i fenomén přítomnosti. Divadlo i akční a performanční umění velkou měrou přispěly k projasnění obou výše položených otázek.

52 SEEL, Martin. Inszenieren als Erscheinenlassen: Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In *Ästhetik der Inszenierung*. Eds. Josef Früchtel, Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, s. 53.

První z nich se takřka obsesivně zabývá Eugenio Barba, a to jak v inscenacích svého Odin Teatret v Holstebro (Nordisk Teaterlaboratorium for skuespillerkunst), které uváděl po celém světě – *Ornitofilene* (1965–1966), *Kaspariana* (1967–1968), *Milion (Il Milione)*, 1978; čtvrtá verze 1982–1984), *Brechtův popel (Le Ceneri di Brecht)*, 1982–1984) a *Evangelium z Oxyrhinců (Il Gospel Secondo Oxyrhincus)*, 1985) –, tak v rámci Mezinárodní školy divadelní antropologie (International School of Theatre Anthropology), kterou na různých místech pořádá pravidelně od roku 1980. Barba rozlišuje mezi předexpresivní a expresivní rovinou hraní. Zatímco na expresivní úrovni se něco předvádí, na té předexpresivní se projevuje samo představitelovo zpřítomnění, v ní tkví i jeho přítomnost. „Magické proudění“, jak o něm v souvislosti s Gründensem mluvil Gert Vielhaber, připadalo Barbovi výraznější v indických a východních divadelních formách. Diskuse s mistry a zaujaté studium technik a praktik jej přivedly k závěru, že tyto slouží k uvolnění energie představitelů, která se potom přenesla i na diváky.⁵³

Pokud v tomto ohledu budeme následovat Barbu, je nutné podotknout, že samotné procesy ztělesnění, jimiž představitel vytváří přítomnost a jež mu umožňují opanovat prostor a poutat pozornost, nejsou pro charakteristiku tělesnosti dostačující. Dochází při nich především k vzniku energie – a tělo je tedy nutné pojímat jako energetické. Pomocí rozličných technik a praktik ztělesnění se představitelům daří uvolnit energii, která proudí mezi nimi a diváky a má na ně okamžitý účinek.

„Magie“ přítomnosti tedy tkví v bezprostřední schopnosti představitel uvolnit energii tak, aby ji diváci v prostoru zachytili, byli jí ovlivněni a prodchnuti. Tato energie představuje sílu, která z představitelů vychází⁵⁴ a působí na diváky do té míry, že

53 Srov. BARBA, Eugenio. *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin Teatret: Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985, zejm. s. 51–174. Srov. heslo „Předexpresivita“. In *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Eds. Eugenio Barba, Nicola Savarese. Přel. Jan Hančil a kol. Praha: Lidové noviny, 2000, s. 172–190. Srov. tamtéž heslo „Energie“, s. 52–72.

54 Uvolňování energie při jednání je otázka specifického hereckého tréninku. Srov. WEILER, Christel. Haschen nach dem Vogelschwanz: Überlegungen

i oni sami začnou vyzařovat energii, přičemž za zdroj oné síly stále považují představitele. Síla se zjeví nečekaně a náhle, proudí mezi představitelem a diváky, působí na ně a transformuje je.

Barba identifikuje a popisuje techniky i praktiky, jejichž pomocí místní indických a obecněji východních divadelních forem uvolnění tohoto zvláštního druhu energie dosahují. To na diváky okamžitě působí svou živostí a jeví se jako hra protikladů. Například všechny výchozí pozice orientálních herců/tanečníků vznikly vychýlením z rovnováhy proti běžnému postavení těla. Hledá se nová rovnováha, která by vyžadovala větší úsilí, a tím vyvolávala výraznější napětí ve snaze udržet tělo ve vzpřímené pozici. Orientální herci tak často začínají jednání protipohybem: směřují-li doleva, udělají nejprve úrok napravo, aby náhle změnili směr a vydali se doleva.⁵⁵ Jak Barba zdůrazňuje, herci zapojují techniky, které nejsou v souladu s běžnými tělesnými praktikami, čímž narušují diváckou recepci a vytvářejí nové napětí.

Techniky, které používali členové chóru v Schleefových inscenacích, aby svá fenomenální těla prezentovali jako těla energetická, spočívaly především v rytmických pohybech a rytmizované mluvě. Vyvolaná energie intenzivně působila na diváky a přiměla je prezentovat svá těla jako energetická. Rytmus zde narušoval diváckou recepci a přiváděl publikum do mezní situace, která permanentně produkovala nová napětí.

U Grotowského to bylo souznění impulzu a reakce, u Wilsona technika zpomalení, rytmizace a repetice, jež v divácích vyvolávaly dojem bezprostředního zpřítomnění a umožňovaly energetické proudění. Dosud popisované techniky a praktiky, sloužící k oddělení představitele od postavy a ostenzi jeho bytostné, individuální tělesnosti, lze tedy pro vytvoření prezentnosti označit za nezbytné. Umožňují představitelům prezentovat svá fenomenální těla jako těla energetická a přimět diváky, aby i oni svá těla pocítovali jako energetická.

zu den Grundlagen schauspielerischer Praxis. In *Szenarien von Theater (und) Wissenschaft*. Eds. Christel Weiler, Hans-Thies Lehmann. Berlin: Theater der Zeit, 2003, s. 204–214.

55 Zatímco Barba vychází z toho, že tyto praktiky podléhají univerzálním zákonům, já je připisuji kulturní podmíněnosti.

Diskuse o konceptu prezentnosti, vedená od performativního obratu v divadle, v akčních i performančních uměních a v estetických teoriích, je bytostně spjata s vžitou dualitou těla a mysli, která dominuje západní kultuře. Na fenoménu prezentnosti je fascinující, že se v něm ve specifickém modu setkává a spolupůsobí tělesná stránka s duchovní. Opakovaně je zdůrazňován fakt, že prezentnost – jakkoli působí tělem představitele na diváky, kteří ji tělesně vnímají – není „primárně tělesný, ale duševní fenomén. Prezentnost je atemporální proces vědomí, jenž probíhá paralelně uvnitř i vně času.“⁵⁶ Společně s Lehmannem můžeme říci, že prezentnost je třeba chápat jako proces vědomí s nutným důrazem na jeho tělesné vyjádření představitelem i tělesné vnímání diváky. Dovolím si tvrdit, že fenomén prezentnosti je prismatickým vžitím duality těla a mysli nepostižitelný, a naopak tuto dichotomii boří. Jakmile herec své fenomenální tělo prezentuje jako energetické, čímž je dosaženo prezentnosti, zjevuje se zároveň jako vtělená mysl – tedy jako bytost, u níž nelze oddělit tělo a mysl, neboť jedno podmiňuje druhé.

Zdaleka to neplatí jen pro orientální herce/tanečníky, u nichž Barba zakoušel prezentnost obzvláště intenzivně, či pro „svatého herce“ Ryszarda Cieślaka. Jejich markantní, intenzivní prezentnost jen zvyrazňuje konec této duality těla a mysli, jejich fenomenální těla jsou zjevena jako vtělená mysl. Platí to pro všechny představitele, kterým přiznáme prezentnost, neboť skrze ni diváci zakoušejí představitele i sami sebe jako vtělenou mysl, jako neustálý proces „stávání se“. Proudící energie je vnímána jako transformační a v tomto smyslu i životní síla. Tento princip bych ráda nazvala *radikální koncept prezentnosti*.

Tento koncept objasňuje, jak může prezentnost představitele naplnit příslib štěstí civilizačního procesu. Západní civilizace je postavena na dualitě těla a mysli, jehož vývoj je tím úspěšnější, oč lépe se člověku daří držet své tělo pod kontrolou mysli, abstrahovat se od něj a osvobodit se od podmínek nastolených jeho tělesnou existencí. Na konci tohoto procesu je dichotomie zrušena,

56 LEHMANN, Hans-Thies. Die Gegenwart des Theaters. In *Transformationen: Theater der neunziger Jahren*. Eds. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler. Berlin: Theater der Zeit, 1999, s. 13.

tělo je plně pohlceno „myslí“. Prézentnost naplňuje svůj příslib a eliminuje tuto dualitu, ale jinak, než navrhol Elias. Anuluje ho, neboť zjevuje konkrétního představitele jako vtělenou mysl a diváci takto mohou vnímat jej, ale i sebe sama.

Místo aby bylo naplnění příslibu štěstí odsunuto až na konec civilizačního procesu, nabízí jej představitelova prezéentnost okamžitě – tady a teď. Když navíc představitel umožní divákům vnímat sebe sama jako vtělenou mysl, je tento příslib naplněn bezodkladně. Člověk je vtělenou myslí. Není redukován na své tělo nebo mysl, není bojištěm, na němž mysl s tělem válčí o nadvládu. Mysl nemůže existovat bez těla, je jím vyjádřena, je jím.

Na základě svých kulturních tradic je západní publikum zvyklé pohlížet na sebe prismatem duality těla a mysli. Její setření vidí jako obraz vzdálené budoucnosti, a takovou schopnost přispisuje jen několika málo vyvoleným na základě jejich výjimečného, většinou zbožného způsobu života. Ve chvíli, kdy prezéentnost představitele umožní divákům cítit sebe a prezentovat sebe sama jako vtělenou mysl, zaplaví je pocit štěstí, jaký se jim v běžném životě zažít nepodaří. Pro jeho opětovné vyvolání je nutné opakované zakoušení prezéentnosti. Diváci se na těchto vzácných okamžicích štěstí, které jim může poskytnout výhradně představitelova prezéentnost, mohou stát závislými.

Prézentností se nevyjevuje nic mimořádného, ale naopak něco zcela běžného, a to se stává událostí – tedy lidská predispozice být vtělenou myslí. Jinými slovy zakoušet sebe i ostatní v jejich zpřítomnění a prezéentnosti znamená zakoušet sebe i je jako vtělené mysl, a tím prožít vlastní bytí jako mimořádné, proměněné, a dokonce transfigurované.

Zatímco koncept aury zdůrazňuje na této transformaci moment oddálení (*Entrückung*), ono *noli me tangere*, které je vnímáno tělesně, doslova „prodýcháno“, dodává koncept prezéentnosti ráz neobvyklosti tomu, co je běžné a jež lze prožít tělesně jako událost. Znovuzískání aury a prezéentnost nemohou být jednoduše ztotožněny, nejsou ale v zásadě protikladné. Poukazují na rozdílné aspekty a momenty téhož procesu, během něž dochází i k transformaci diváků.

Zatímco aura bývá nezřídka prisuzována objektům, vztahuje se k nim prezéentnost pouze v případě prvních dvou konceptů. Objekty mohou opanovat prostor, upoutat pozornost, a tak dosáhnout silného konceptu prezéentnosti, pokud tyto vlastnosti posuzujeme nezávisle na procesu ztělesnění. Radikální koncept prezéentnosti je však na objekty neaplikovatelný. Objekty bývají často vnímány jako zpřítomněné, obzvlášť při představení či performanci. Je však nasnadě, proč toto zpřítomnění nelze považovat za „jakoby zjevovanou vtělenou mysl“, neboť tento pro radikální koncept prezéentnosti klíčový atribut lze připsat výhradně lidské bytosti. Zpřítomnění věci lze vhodněji popsat výrazem Gernota Böhmeho „extáze věci“. Prezéentnost předvádí člověka takového, jaký je – jako vtělenou mysl. Extáze věci také ukazuje, čím věci skutečně jsou, co ale dosud bylo v běžném životě přehlíženo vzhledem k jejich instrumentalizaci i důrazu na funkčnost.⁵⁷ Je nutné reflektovat korelaci mezi koncepty prezéentnosti (představitelů) a extáze (věci).

Ani jeden z těchto dvou konceptů není aplikovatelný na produkty technických a elektronických médií. Ta mají schopnost prezéentnost simulovat, ale nikoli ji vytvářet. Prezéentnost anuluje dichotomii bytí a zdání, jež byla po staletí v popředí zájmu estetických diskusí, zatímco simulace prezéentnosti vytvořená technickými a elektronickými médii na ní přímo závisí. Média přinášejí *zdání* přítomné skutečnosti, aniž by vyobrazené objekty či těla v dané přítomnosti *existovaly*. Pomocí technologií nabízejí příslib prezéentnosti. Lidská těla, jejich části, věci nebo krajiny působí dojem přítomnosti, ale jsou tvořeny pouhými světelnými pixely, vyvolávají však na promítacím plátně, televizní obrazovce či počítačovém monitoru zdání přítomnosti skutečné. Tento dojem posiluje obzvláštní věrohodnost zobrazení jejich prezéentnosti. Skutečná těla, věci a krajiny však v moři světla a pixelů zanikly. Zpřítomněné jsou ony, a ne jejich obraz, jenž se snaží dojem zpřítomnění navodit.

57 Srov. BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, zejm. s. 31–34. Srov. i podkapitulu *Atmosphäre* v druhé části této kapitoly.

Tímto postupem se také technická a elektronická média pokoušejí naplnit příslib štěstí civilizačního procesu. I ona se snaží zrušit dualitu těla a mysli, materie a ducha. Způsob, jaký si zvolila, je však diametrálně odlišný od konceptu přítomnosti. Zatímco v přítomnosti se lidské tělo zjevuje v celé své materiálnosti jako energetické tělo a živý organismus, vyvolávají média pouhé zdání přítomnosti lidského těla a přinášejí je odmaterializované, odtělesněné. Čím propracovanější jsou techniky pro vykreslení materiálnosti lidských těl, věcí a krajin, tím intenzivnější a působivější se jejich zpřítomnění bude zdát. Tímto zdáním mohou mediální produkty – podobně jako se to dařilo divadlu v 18. století – pohnout obecenstvo k slzám nebo v nich vyvolat strach a úzkost tak, že zatají dech, začnou se potit a zrychlí se jim tep.⁵⁸ Iluze, kterou nabízejí, je při vyvolání silných fyziologických, afektivních, energetických a motorických reakcí v publiku často působivější než iluzivní divadlo. Není ale schopna přenést fenomenální těla představitelů jako zpřítomněná ani je zjevovat jako vtělenou mysl. Imitace přítomnosti a zdání zpřítomnění mohou naplnit příslib štěstí civilizačního procesu – v jeho logice – dematerializací vlastní tělesnosti performerů a jejich odtělesněním. Jejich zpřítomnění má být zakoušeno výhradně jako estetické zobrazení, bez vlastní, reálné, materiální tělesnosti.

Přítomnost i její nápodoba mohou být chápány jako snaha o naplnění příslibu štěstí, obsaženém v civilizačním procesu. Zatímco imitace přítomnosti v médiích následuje principy civilizačního procesu, přítomnost představení tuto logiku opomíjí, zavrhuje a rozvrací.

Estetika performativity je v tomto smyslu estetikou přítomnosti,⁵⁹ a ne její imitace, estetikou „prezentace“⁶⁰ spíše než „reprezentace“.

58 Srov. KAPPELHOFF, Hermann. *Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Habilitační práce. Freie Universität Berlin, 2002. (Tiskem: Berlin: Vorwerk 8, 2004. 340 s. Pozn. red.)

59 Srov. LEHMANN, H.-T. Op. cit. 1999, s. 22.

60 SEEL, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser, 2000. 327 s.

Zvířecí tělo

Mluvíme-li o tělesnosti a podíváme-li se na divadlo a performanční umění od šedesátých let, vidíme, že zabývat se toliko těly herců a performerů nestačí. V představeních nezřídka účinkovala i zvířata. Zvláště zajímavé příklady představují v sedmdesátých letech koně v Grüberově inscenaci *Bakchantky* (*Die Bakchen*, Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín, 1974), kteří byli na scéně po celou dobu představení, i když za skleněnou stěnou, a kojot v Beuysově akci *Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě* (*I like America and America likes me*, René Block Gallery v New Yorku, 1974). V devadesátých letech se „vystupování“ zvířat rozmohlo. Marina Abramovičová, která již v roce 1978 zapojila do společné performance s Ulayem hada, pracovala v *Dračích hlavách* (*Dragon Heads*, na rozličných místech v letech 1990–1994) s krajtami, které se jí ovíjely kolem těla. Jan Fabre, v jehož *Síle divadelních bláznovství* (*Macht der theaterlichen Torheiten*, Benátské bienále, 1984) se na scéně objevili dva papoušci a žáby, nechal ve své další inscenaci *Sklo v hlavě je ze skla* (*Das Glas im Kopf wird vom Glas*, De Vlaamse Opera, Antverpy, 1990) vystoupit chlapce s „měsícem a hvězdami na hlavě“, jenž nesl na rameni africkou sovu. Ve *Sladkých pokušeních* (*Sweet Temptations*, Wiener Festwochen, 1991) se na scéně znovu objevila africká sova, tentokrát usazená na větvi. V *Byla a je, dokonce* (*Sie war und sie ist, sogar*, Felix Meritis, Amsterdam, 1991) po jevišti běhaly tři černé tarantule, jichž se Els Deceukelierová opakovaně dotýkala lemem svých bílých šatů, a v performanci *Padělek jako ona, nepadělaná* (*Vervalsing zoals ze is, onvervalst*, Théâtre National, Brusel, 1992) mňoukalo na scéně jedenadvacet koček na krátkých vodítkách – to bylo ale jen na premiéře, v dalších reprízách už se kočky neobjevily. V inscenacích Franka Castorfa se zvířata volně pohybovala po jevišti Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz: krajta v *Penzionu Schöller* (*Pension Schöller*, 1994), kozy v *Hauptmannových Tkalcích* (*Hauptmanns Weber*, 1997), kůň ve *Městě žen* (*Stadt der Frauen*, 1995), opice ve *Špinavých rukou* (*Schmutzige Hände*, 1998), zlatá ryбка v *Běsech* (*Dämonen*, 1999) a pes v *Domovině* (*Vaterland*, 1999–2000) i v *Ponížených a uražených* (*Erniedrigte und Beleidigte*, 2001).