

NA SCĚNĚ

EKOLOGICKÉ MYSLENIE



MILO JURÁNI

EKOLOGICKÉ JE KAŽDÉ UMENIE

MANIFESTY A VÝZVY PRE
EKOLOGICKEJŠIE DIVADLO, ČASŤ 1

*„Are these not just excuses to not connect?
Our differences are irrelevant
To insist on absolute justice at all times
It blocks connection“¹⁾*
Björk, *Atopos*, 2022

Posledný album Björk je inšpirovaný životom húb. Na *Fossore* islandská umelkyňa spieva o kontaminácii ľudských a mimofuďských spoločností, o láske a blízkosti, o stretnutiach, ktoré sú votkané hlboko do ekologických vzťahov. Jej apel na vzájomnú solidaritu všetkých foriem života je plný disonancií, disharmónií, polyfónií aj podivností. Nahrávka je istou formou ekologického myslenia a nasáva inšpirácie z estetiky zemských vzťahov. Nezníe harmonicky, ale to neznamená, že znie zle. Môže poslucháča niečo naučiť, no nepoučuje. Má etický náboj, no nemoralizuje. Javí sa, že práve to môžu byť veľmi dôležité vlastnosti ekologického umenia.

¹⁾ „Nie sú to len výhovorky, aby sme sa nespojili?/Naše rozdiely sú nepodstatné/Trvať vždy na úplnej spravodlivosti za každých okolností/Blokuje to spojenie.“

Olafur Eliasson: Ice Watch, Tate Gallery, Londýn, 2018.

FOTO JUSTIN SUTCLIFE

ekologická spoločnosť alebo Svet 9.0 Veda už dávno identifikovala, že Zem je miestom vysoko komplexných vzťahov a prepojení. Súčasné mysliteľky a myslitelia poukazujú na to, že každé rozhodnutie je nielen osobné, no aj politické a ekologické a môže viesť k neočakávaným následkom. Formovanie budúcnosti je úloha s nejasným cieľom, riešením a pravidlami. Zložitosť a neistota môžu vyvolať odcudzenie, vytesnenie problému aj paralýzu. Práve preto niektorí autori navrhujú isté zvoľnenie, respektíve zmenu perspektívy.²⁾

Náleží k nim aj profesor anglistiky Timothy Morton.³⁾ Morton často dostáva kvetnaté prívlastky, s ktorými sa neidentifikuje, no zväčša ich ani nepochybňuje. Média ho predstavujú ako hravého a nepredvídateľného filozofa, kľúčového odborníka na teóriu objektu či dokonca proroka antropocénu. Okrem toho, že je nesmierne činorodý (je autorom viac ako poldruha desiatky publikácií⁴⁾), píše prístupným a bohatým jazykom, a to bez

²⁾ Patria sem Roisi Braidotti, Donna Haraway, Bruno Latour, Anna L. Tsing a ďalší.

³⁾ Timothy Morton to demonštruje na príklade dizajnu, ktorý nikdy nemôže byť dokonalý. Rozhodovať sa znamená umožniť „... hodinkám byť prístávacou plochou pre muchu. Dovoľiť igelitovému vrečku, aby sa stalo vrahom vtákov. Dovoľiť, aby obraz videli iba tí, ktorí si môžu dovoliť zaplatiť vstupné. Bývať v stavbe navrhutej tak, aby vypúšťala špinavý vzduch kamsi mimo, aj keď si dnes už uvedomujeme, že to neznamená nikam mimo, pretože je to stále na rovnakej planéte.“ MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*. Penguin Books, DUBLIN, 2018, s. 77.

toho, aby zjednodušoval. Rovnako dôležité je Mortonovo pochopenie pre polarizáciu spoločnosti, ktorú téma vyvoláva. Ak existuje postup, ako sa posunúť z núdzovej situácie, nemôže byť založený na autoritatívnom prístupe. Ekologická spoločnosť nemôže byť spoločnosťou kontroly, ktorá sa bude pokúšať všetko vysvetliť a podať v jednoznačnej podobe, uisťovať sa, že neexistujú žiadne nechcené konsekvencie. Nie je to ani spoločnosť s prísnyim režimom, v ktorej všetci podliehajú tlaku environmentálnych nariadení, zákazom, príkazom.⁵⁾ Environmentálna politika založená na kontrole a uisťovaní – toto je jediná správna cesta – teda prináša iba novú verziu súčasného, v mnohom nefunkčného sveta, odpor, odstup a nepochopenie jeho obyvateľov.

Ekologická spoločnosť podľa Mortona musí byť ako piesne Björk – „*fahko chaotická, polemická, neistá, ironická, pochabá aj smutná*.“⁶⁾ Žiť ekologicky teda neznamená neustále pochybovať o rozhodovaní a trýzniť sa. Ide skôr o citlivosť

⁴⁾ Medzi známe teórie patrí veda o hyperobjektoch. Globálne otepľovanie, ropa, plasty, no i všetky igelitové vrecká dohromady sú gigantické objekty masívne distribuované v priestore a čase. Či už ich človek vytvoril, je s nimi vždy v nejakom vzťahu, alebo je ich súčasťou. Tieto objekty dokáže identifikovať a pomenovať iba vďaka pokroku, ktorý však rovnako zapríčinil, že sa z niektorých hyperobjektov stali planetárne hrozby. Aj umenie je podľa Mortona hyperobjektom.

⁵⁾ Pozri MORTON, *op. cit.*, s. 16.

⁶⁾ „*The ecological society to come, then, must be a bit haphazard, broken, lame, twisted, ironic, silly, sad*.“ MORTON, *op. cit.*, s. 17.

Claudia Bosse: ORACLE and SACRIFICE in the woods, Vídeň, 2022.

FOTO ARCHIV AUTORA

k existencii iných foriem života, ktorá „nemusí byť založená na veľkých ideách alebo činoch.“⁷⁾ Morton z toho dôvodu často a rád používa slová pozitívneho významu, pojmy ako radosť, šťastie, smiech. „V tejto chvíli sa ekologická citlivosť prezentuje vo forme tragédie. Skôr či neskôr sa začneme usmievať, možno práve to je spôsob, akým skutočne nariekame.“⁸⁾ Bazálne poslanstvo Mortona je teda nakoniec až prekvapivo jednoduché. Aby sme boli ekologickí, vôbec sa o to nemusíme snažiť. Stačí napríklad navštíviť najbližšie záhradníctvo a nadýchnuť sa arómy rastlín. Uvedomovať si, že vdychujeme nielen vzduch, no s ním aj mnoho živej a neživej hmoty; že nie sme individú, no nažívame s rozličnými druhmi (napríklad s baktériami, bez ktorých by niektoré procesy v tele vôbec nefungovali); existujeme na pozadí miliónov rokov evolúcie. A tiež, nemyslieť si, že sme schopní si všetky tie väzby uvedomiť a vedome ich obsiahnuť.⁹⁾

Poznanie, že sme ako bytosti súčasťou komplexných vzťahov a následností, je známy fakt. Podľa Mortona však vzťahy nestačí chápať, ale

⁷⁾ „But awareness of the sensuous existence of other life-forms doesn't have to involve big ideas or actions.“ MORTON, *op. cit.*, s. 39.

⁸⁾ „Right now, ecological awareness presents itself as tragedy. But sooner or later, we will start to smile, which is maybe how we get to cry for real.“ MORTON, *op. cit.*, s. 27.

⁹⁾ Pozri, MORTON, *op. cit.*, s. 105.



aj zažívať, udržiavať, prehlbovať. K tomu môže pomôcť väčšia pozornosť k nim – teda ekologická citlivosť (*ecological awareness*). A tu sa začína v príbehu črtať úloha umenia. Jadrom Mortonovej eseje *All Art is Ecological* je rovnaké optimistické tvrdenie, ktoré text nesie v názve. Tak ako každý z nás, aj umelecké diela sú od podstaty ekologické a navyše pôsobia na našu ekologickú citlivosť.

objekty sú tajomné Rovnako ako v predošlých publikáciách, v *All Art is Ecological* vychádza Morton z teórií nového materializmu a OOO – objektovo orientovanej ontológie. Základnou pre-

misou OOO je fakt, že napriek všetkým dostupným technológiám a vedeckým metódam pozorovania sa objekty nikdy nedajú celkom preskúmať. „OOO tvrdí, že nič nemôže byť celkom obsiahnuté, nič nie je prístupné ako jednotlivosť a vo svojej úplnosti.“¹⁰⁾ Morton sa prikláňa aj k ďalšej charakteristike, ktorú definuje OOO. Poznávanie môže prebiehať aj inými ako exaktnými metódami a „myslenie nie je jediný spôsob prístupu, (...)

¹⁰⁾ „OOO argues that nothing can be grasped, or accessed, all at once in its entirety.“ MORTON, T. *op. cit.*, s. 10.



Björk: Attopos, 2022.

FOTO ARCHIV



nie je ani hlavný spôsob prístupu – v skutočnosti neexistuje nijaký hlavný spôsob prístupu“.¹¹⁾ Vyplýva z toho, že objekty¹²⁾ sú iné, než akými sa nám javia. Pravdepodobne sú veľmi odlišné aj od toho, ako sú objektivizované vedou. Nie sú ani také, ako ich vníma napríklad jazvec alebo realistická ilustrátorka. Veci sú od podstaty tajomné – aj keď sa javia ako uzavreté, sú otvorené a presahujú sumu všetkých režimov prístupu. „*Physis sa snaží zostať záhadná*“¹³⁾ a hoci rozum, veda, ľudský jazyk a písomnosti sa snažia jej záhady odhaľovať, to sa im darí len čiastočne. Veci sú nejednoznačné, nevyspytateľné, nepredpokladateľne sa meniace a my ich môžeme vnímať, ale nie sledovať ich zvonku. Vždy sme ich súčasťou. Vyplýva z toho, že naďalej treba dôverovať vede, no začať vnímať a akceptovať aj iné prístupy poznania, ktoré prekračujú racionalizáciu, objektivizáciu aj naratív jedinej pravdy.

Práve mysterióznosť objektov je podľa Mortona aj príčinou ich krásy¹⁴⁾. Za predpokladu, že prijmeme Mortonovo tvrdenie (s odkazom na Immanuelu Kanta i Martina Heideggera), že krása predstavuje istý typ skúsenosti a tiež že

¹¹⁾ „OOO also argues that thought is not the only access mode, and that thought is by no means the top access mode – indeed, there is no top access mode.“ MORTON, T. *op. cit.*, s. 10.

¹²⁾ Hoci Morton píše o objektoch, ktoré v jazyku konotujú hmotné veci, v skutočnosti zahŕňa mimo-ludské bytosti, fenomény, spojené javy, skrátka všetko, aj umenie a umelecké diela.

¹³⁾ GRAHAM, Daniel. Does Nature Love to Hide? *Heraclitus B123 DK In Classical Philology*, r. 98, č. 2, 2003, s. 179.

vyvoláva „pocit, že niečo nie je polapiteľné“¹⁵⁾, a zároveň dáva „prístup k nedostupným, k ukrytým a otvoreným kvalitám vecí, k ich tajomnej realite“¹⁶⁾. Umenie môže byť sprostredkovateľom krásy, a to nielen preto, že je ona súčasťou skúsenosti nášho stretnutia s umením.

tunning Všetky súčasné rady, ako byť environmentálne zodpovednejší, redukovat' svoju uhlíkovú stopu a dopad na planétu, sú bezpochyby užitočné. Treba menej šoférovať, nakupovať lokálne, šetriť energie aj recyklovať podľa pravidiel. Podľa Mortona je však nebezpečné, že tieto apely obsahujú aj naše zlyhania. Vedú k povrchnej seba-regulácii. Keď sa nám ich darí naplniť, prinášajú nám isté uspokojenie. Možno dokonca môžu zmeniť obraz človeka v očiach jeho okolia. Keď sa však nedarí, prichádzajú výčitky svedomia. Snaha naplniť princípy udržateľnosti vypovedá niečo o efektívite, o našej snahe ukázať sa v dobrom svetle, no málo o skutočnej ekologickej citlivosti, teda o tom, do akej miery sme ekologicí.¹⁷⁾ Morton preto roz-

¹⁴⁾ Krásu si v tomto prípade netreba zamieňať s malebnosťou, peknosťou či vzhľadnosťou. „Môže byť lemovaná miernym znechutením, presne tým, čo sa estetické teórie snažia vymazať. Musí existovať ten nejednoznačný priestor medzi vysokým umením a gýčom, nádherou a znechutením.“ MORTON, T., *All Art is Ecological*, s. 18.

¹⁵⁾ „feeling of ungraspability“ MORTON, *op. cit.*, s. 4.

¹⁶⁾ „That's because beauty gives you a fantastic, «impossible» access to the inaccessible, to the withdrawn, open qualities of things, their mysterious reality.“ MORTON, *op. cit.*, s. 4.

Phia Ménard: The Trilogy of Immoral Tales (for Europe) – Part 1: Maison Mère/Mother House, The Compagnie Non Nova – Phia Ménard, 2021.

víja pojem „tunning“ – „ladenie sa na“. Umenie môže byť nástrojom zvyšovania environmentálnej citlivosti, no ešte lepším nástrojom ladenia sa, ktoré umožní byť ekologickejší aj uvoľnenejší – to znamená koexistovať v nenásilnej interakcii s mimo-ludskými bytosťami¹⁸⁾, vnímať ich krásu, pochopiť náš vzťah s mimo-ludmi. Najšť zmysel v orientácii na ontológiu objektov.

Túto vlastnosť umenia demonštruje na príklade diela *Ice Watch* dánskeho umelca Olafura Eliassona, ktorý vo verejnom priestore viackrát vystavil rozmerné ľadové objekty. Pre klimatickú konferenciu v Paríži v roku 2015 použil Eliasson osemdesiat ton ľadovca privezeného z grónskeho mora. Morton píše, že časťou pointy bol vizuálny gag, metafora – ľad sa topí, čas uteká, nedá sa to zastaviť. Nebolo to ale všetko. Prirodzenou súčasťou diela bola kvalita, ktorú divadelná veda označuje pojmom performativita. Kusy ľadu sa pomaly topili, až kým celkom nezmizli. V procese zmeny skupenstva sa stali objektmi, s ktorými ľudia vstupovali do interakcie. Návštevníci aj okoloidúci po nich liezli, fotili sa s nimi, dotýkali sa ich, tancovali pri nich či hrali divadlo, mohli v nich prenocovať či objímať ich

¹⁷⁾ Pozri, MORTON, T. *op. cit.*, s. 39.

¹⁸⁾ Morton pridáva poznámku, že nenásilnú koexistenciu s mimo-ludskými bytosťami si netreba idealizovať, je to problematický vzťah, nejednoznačný a nebezpečný, ak je vyhrtený do extrémov.



FOTO CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAKE





alebo pri nich meditovať. Návštevníci sa podieľali na tom, že isté časti diela menili kontúry. Okrem toho ľadovcové kúsky vstrebávali a odrážali slnečné lúče, formovali ich vietor, usádzali sa na nich prachové častice, čo spôsobovalo nielen zmeny ich tvaru, no i farby a neustálu premenlivosť diela i jeho (sú)častí.

„*Slnko topí ľad. Slnko sa dostáva do ľadu. Dlažba tiež získava prístup k ľadu. Klíma v Paríži tiež pristupuje k ľadu.*“¹⁹⁾ A dielo naspäť ovplyvňuje nielen návštevníkov, no aj miesto, kde sa nachádza. Pretože „... *ľad pristupoval k nám. (...) Zdalo sa, že vysielala vlny chladu či nasáva naše teplo, či už je to tak alebo tak.*“²⁰⁾ Ľad zmenil mikroklimu miesta. Dôležitejšie ako metafora teda bolo samotné stretnutie objektov. *Ice Watch* podľa Mortona nebol jednosmernou konverzáciou človeka s človekom v zrkadle z ľadu, ale dialóg so samotnými ľadovými blokmi. Umelec vytvoril priestor pre komunikáciu odlišnú od tej, akú „*sme viedli s mimo-ludskými vecami tisícky rokov. A ktorá je hlavným dôvodom, že sa nachádzame v zmltke nazývanom globálne otepľovanie.*“²¹⁾

¹⁹⁾ „I just said about *Ice Watch*: the sun melts it. The sun is also accessing the ice. The pavement is also accessing the ice. The climate of Paris is also accessing the ice.“ MORTON, *op. cit.*, s. 57.

²⁰⁾ „It seemed to send out waves of cold, or suck our heat, whichever way around.“ MORTON, *op. cit.*, s. 57.

²¹⁾ „We've been having that kind of conversation with nonhuman things for thousands of years. It's exactly the reason we are in this mess called global warming.“ MORTON, *op. cit.*, s. 57.

Esaj ďalej opisuje mnohé ďalšie ladiace aspekty tohto diela – odhráva sa v časovosti, ktorá presahuje schopnosti vnímania²²⁾, predstavuje objekty z minulosti, prítomnosti i budúcnosti, konfrontuje nás s realitou iného objektu aj s nami samými.²³⁾ Eliasson pracoval s najprimitívnejším vyobrazením faktu klimatickej zmeny, ktorá je na špici mediálnej ikonografie, no materializoval ju a z odťažitého objektu spravil krásny objekt. Sprostredkoval tým prístup nielen k ľadovcom, no i k ďalším objektom: ku klimatickej zmene; k návštevníkom a ich vzťahu ku globálnemu otepľovaniu či k ľadovým medvedom; k počasiu; ku zlyhaniu klimatickej konferencie COP21 v Paríži; k slnečnej energii.

Morton pracuje s príkladom výtvarného diela, ale niektoré kvality, ktoré opisuje, možno ľahko nájsť v činoherných inscenáciách, objektovom divadle, v súčasnom tanci aj performance. Podobné stretnutie ako *Ice Watch* predstavovalo napríklad *Stifers Dinge* režiséra Heinerja Goebbelsa,

²²⁾ Inštalácia pred Tate Modern v Londýne v roku 2018 sa roztopila do dvoch týždňov.

²³⁾ „Zažívam textúru kognitívneho alebo emocionálneho, alebo čojaviemakého fenoménu. Zažívam «thinkfeel», alebo lepšie, neviem, či to je o myslení alebo čítaní, ale viem, že to je reálne a že sa to deje, je to pravdivý pocit, ktorý zažívam. Je to, akoby som magicky nahliadol poza rohy samého seba, do častí mňa, ktoré majú myšlienky, pretože, keď to skúšam normálne, nachádzam iba ďalšie myšlienky. Ja nemôžem vidieť všetok môj fenomenologický štýl, ako sa manifestujem v kompletnej celistvosti – to celostné dianie nazývané «ja» je prístupné iba v čriepkoch.“ MORTON, *op. cit.*, s. 61.

kde úlohu živých aktérov prebrali piana, kmene stromov, para, zvuk, svetlá, voda respektíve algoritmy, ktoré riadili ich hru. V *Artificial Nature* Mette Ingvarsen na javisku simulovala prírodné javy. Za pomoci slabo viditeľných performerov, techniky a svietenia oživali na scéne rôzne objekty. Claudia Bosse v audioperformancii *ORACLE and SACRIFICE in the woods* upriamovala pozornosť na často prehliadané lesné procesy – od zrodu cez sukcesiu až po rozklad, ktorý však znamená rovnako bujnenie života, pričom samotný projekt sa odohrával v lužnom lese.

nie prenos dát Estetická skúsenosť sa nijako neodvíja od samotných dát, ktoré dielo obsahuje – ale od „*dátovosti*“ („*data-ness*“²⁴⁾), teda od kvality zážitku z ich vnímania, zachytávania, spracovávaní. Aj v scénických dielach s ekologickou tematikou sú bežne používané rôzne dáta – poznatky a informácie. Často sa objavujú zoznamy živočíšnych foriem, ktoré majú blízko k vyhynutiu, stupne, roky, percentá.²⁵⁾ Morton

²⁴⁾ Morton v esejí pracuje s pojmom „*truthiness*“. Termín označujú tvrdenia, ktoré sú považované za pravdivé, pretože vytvárajú taký dojem. Nedá sa však povedať, že by boli nepravdivé, sú skôr pravdivé na menej ako 100 percent. Pojem „*data-ness*“ je u Mortona pravdepodobne numerickým vyjadrením pojmu „*truthiness*“, resp. jeho ekvivalentom v ríši zberu dát a štatistického zisťovania.

²⁵⁾ Ako príklad uvediem performanciu Sergiu Matisa *Extinction Room – Hopeless*, ktorú mohli čitatelia vidieť v Prahe na festivale Bazaar. Vedľa nahrávok vyhytných či ohrozených druhov vtákov zaznievali detailné opisy z ich života a ponúkali vyčerpávajúce enumerácie.



v tom vidí risk, že sa zo všetkých týchto informácií stane iba výpis údajov. „Keď sa umenie pokúša o prenos množstva dát, v tomto ohľade zlyháva; nie je to dostatočne dômyselné. Nejde len o efektívne presvedčanie.“^{26/} Estetická skúsenosť je skôr o solidarite s dátami, teda s tým, čo je dané. „Je to solidarita, pocit pripravenosti“^{27/} bez dôvodu a programu – ako evolúcia, ako biosféra“^{28/}. Scénické formy by mali mať schopnosť túto solidaritu sprostredkovať. Ako príklad uvediem *Funeral for the Lost Species*. Performancia divadla Feral Theatre sa konala v areáli kostola premenenom na Záhradu spomienok (*Garden of Rememberance*). Na mieste boli výtvarné inštalácie pamätných miest pre rôzne vyhynuté tvory aj s ich názvami. Jadrom samotného podujatia bol však spoločný rituál smútenia.

za hranicami vôle Konfrontácia s umeleckým dielom vyvoláva v človeku škálu reakcií. Pôsobenie umenia často prekračuje rámec slobodnej vôle a môže byť vyslovene neželané. Dielo vyvoláva afekt, Morton ho opisuje nasled-

^{26/} „Art fails in this regard when it tries to mimic the transmission of sheer quantities of data; it's not artful enough. This isn't just a matter of effective persuasion.“ MORTON, T. op. cit., s. 57.

^{27/} „Pripravenosť (alreadiness) naznačuje naše naladenia sa na niečo iné, čo je tancom, v ktorom sa to iné už tiež ladí na nás.“ MORTON, op. cit., s. 54.

^{28/} „It's a solidarity, a feeling of alreadiness, for no reason in particular, with no agenda in particular – like evolution, like the biosphere.“ MORTON, op. cit., s. 54.

dovným spôsobom: „Nežiadal som oňho (...). Netušil som, že budem zasiahnutý presne týmto konkrétnym spôsobom. Moja predstava toho, čo znamená «byť zasiahnutý», sa úplne premenila.“^{29/} Aj preto problematizuje „neživosť“ umeleckej práce, umeniu prisudzuje kvality živej bytosti. „Keď milujem nejaké dielo, som účastný zvláštneho splynutia mysle s ním, je to niečo ako telepatia, hoci veľmi dobre viem (ale viem ja?), že táto vec, ktorú obdivujem, nevníma, nie je živá. Pôsobí na mňa neznámy vplyv pochádzajúci z niečoho, s čím som vstúpil do kontaktu bez toho, aby som vedel identifikovať, kto začal – je to iba vnucovanie mojej koncepcie krásy nejakej veci, alebo ma celkom ovládla tá vec?“^{30/}

V oblasti scénických umení sa ponúka paralela s tým čo teatrologička Erika Fischer-Lichte nazýva „estetikou transformácie“^{31/}. Pokúsím sa tu o malú výzvu: Skúste si spomenúť na transformačný zážitok z divadla. Inscenácia vás neočakávane zasiahla, ohúrila, dotkla sa

^{29/} „I didn't ask for it (...). I had no idea I could be affected in precisely this way. My whole sense of what «affect» means has been transformed by this artwork – and so on.“ MORTON, op. cit., s. 95.

^{30/} „I am experiencing unknown effects on me coming from something that I am caught up with in such a way that I can't tell who «started it» – am I just imposing my concepts of beauty on to any old thing, or is this thing totally overpowering me?“ MORTON, op. cit., s. 95.

^{31/} Zážitok z estetického pôžitku možno opísať ako liminálny stav, kým energia emitovaná z funkcie performerera je transformatívou silou.

vás spôsobom, ktorý vám možno ani nebol po vôli, ale zarezonoval a vy ste s tým nemohli nič urobiť. A ten pocit nemusel prísť s poutou diela, hereckou bravúrou, ani byť zámerom autora, režiséra či scénografa. Bolo to samotné dielo, prípadne niektorá z jeho súčastí, ktorá pôsobila. Za seba spomeniem moment, keď v závere prvej časti trilógie *Immoral Tales* spadol kartónový dom. Autorka a performerka Phia Ménard ho s námahou budovala počas celej inscenácie. Potom, čo začal padať umelý dážď, navlhla strecha, potom steny a po desiatich minútach, keď v sále bola už hustá hmla, sa stavba definitívne zrútila. Pohľad na rozbitý objekt, z ktorého stúpala para, bol frustrujúci, vyvolal smútok. Nebol to však paralyzujúci zármutok, išlo skôr o zvláštne aktivizačné smútenie, chuť vyskočiť na javisko a začať s performerkou stavať odznova.

umenie je celok aj suma jeho častí Každého divadelného média sa dotýka aj diskusia o holizme a redukcionizme. Rovnako ako každý objekt, dielo je celok, ktorý existuje sám osebe a nedá sa jednoducho redukovat' na elementárne prvky. Zároveň, inscenácia je výsledkom práce kolektívu, tvoria ju rôzne vplyvy, vstupy, materiály. Aj keď sa v podobe predstavenia opakuje, nikdy sa celkom neuzavrie a tvorí otvorený celok zložený z nemerateľného množstva súčastí. Plnohodnotne ju totiž spolutvorí nielen kvality hereckého predvedenia, no aj interpretáčne horizonty konzumentov umenia či kontexty, v ktorých sa zhromažďovali materiály pre tvorbu (...). Morton

to vystihuje odpudivou metaforou: „*Umelecké dielo pripomína priehľadný vak plný očí a každé jedno oko obsahuje rovnako vak plný očí.*“^{32/} A v tom vaku majú všetky tie oči a všetky vaky rovnakú dôležitosť, pričom samotný vak by bez nich nebol vakom.

„*Keď zažívam krásu, koexistujem nenásilným spôsobom minimálne s jednou vecou, ktorá nie som ja a nemusí byť vedomá ani živá.* (...)“^{33/} A nemusí sa nám vôbec páčiť. Umenie sa nám môže zdať podivné, dokonca nechutné, ale kradne našu pozornosť. Aj vtedy zažívame stretnutie s krásou. Tento zážitok má v sebe tiež čosi zvláštne, podivné, iracionálne. Niečí vkus sa nám preto môže javiť ako bizarný a gýčovitý, no nevieme, či veci, ktoré má rád, sú skutočne bizarné či gýčom. „*Krásu sa jednoducho deje, bez toho, aby ju varilo naše ego, a aj skúsenosť z krásy samotnej je entita, ktorá nie je «ja».*“^{34/} Ak chceme premýšľať o veciach ekologicky, treba túto mysterióznosť akceptovať a nielen tolerovať, ale dokonca oceniť.^{35/} V ekologickej dobe totiž „...*neexistuje jedno meradlo, ktoré by vládlo všetkým mierkam.*“^{36/} Absentuje jediný autoritatívny

^{32/} „*A work of art is like a transparent bag full of eyes, and each eye is also a transparent bag full of eyes.*“ MORTON, op. cit., s. 50.

^{33/} „*So when I experience beauty, I am coexisting with at least one thing that isn't me, and doesn't have to be conscious or alive, in a noncoercive way, (...)*“ MORTON, op. cit., s. 70.

^{34/} „*This is because beauty just happens, without our ego cooking it up.*“ MORTON, op. cit., s. 93.

^{35/} Pozri MORTON, op. cit., s. 50.

(a antropocentrický) štandard vkusu, s ktorým by sa dali hodnotiť veci.

Vždy, keď vnímame autonómnosť alebo celistvosť (teda znemožnenie redukcie) umeleckého diela alebo naopak považujeme ho iba za systém zložený z mnohých častí, ochudobňujeme jeho skutočnú povahu. Umelecký artefakt vždy pretrváva ako súčasť komplexných vzťahov a súčasťou týchto vzťahov sú všetky objekty, ktoré dielo spolutvoria. Kontakt s ním presahuje našu slobodnú vôľu, vyvoláva afekty a reakcie, kým naša existencia sa vpisuje do diela – niekedy zjavne, inokedy na elementárnej úrovni. „*Koexistujeme; existujeme v rámci solidarity.*“^{37/}

všetko umenie je ekologické, nie všetko ekologicky explicitné

Zmysel umenia v ekologickej spoločnosti, ako vraví Morton, nám umožňuje stretnúť sa s niečím, čo nás presahuje, no zároveň láka, možno podmaňuje či desí. Umenie ladí našu ekologickú citlivosť pre pochopenie množstva spojení s mimo-ludským svetom a solidaritu. Odkláňa pozornosť od tvorcu-individuality, od kritického ega, od zámeru aj od interpretácie. Zahŕňa ich však pod dáždňík prepojení diela so svetom, aby dospel ku konštatovaniu, že umenie existuje v sieti vzťahov, obsahuje objekty, pôsobí na iné objekty, skrátka jestvuje, a tým pádom je

^{36/} „*In an age of ecological awareness there is no one scale to rule them all.*“ MORTON, op. cit., s. 50.

^{37/} „*We coexist; we are in solidarity.*“ MORTON, op. cit., s. 68.

ekologické. Diela, ktoré, ako spomínaný album Björk, „*kladú na solidaritu s mimo-ludským svetom osobitý dôraz, stavajú ju do popredia*“^{38/}, označuje ako ekologicky explicitné.

Pokračovanie seriálu *Ekologické myslenie vstupuje na scénu* sa bude venovať práve ekologicky explicitným aktivitám – iniciatívam, manifestom, teoretickým textom teatroológov aj umelcov. Seriál komentovaných prekladov chce poukázať na to, že sa problematika na javiskách aj v zákulisíach formovala skôr, než sa stala trendom, a že je neustále predmetom debaty. Budem čerpať z vybraných textov od Uny Chaudhuriovej, Theresy J. Mayovej, Esa Kirkkopelta, Jérôma Bela, Benjamina Verdoncka a ďalších, ktoré obsiahnu výzvy pre ekologickejšie divadlo, témy aj formy. Ďalej tiež odhalia princípy ekokritiky a ekodramaturgie, dotknú sa možností deantropocentrizácie javiska aj aplikácie princípov udržateľnosti v divadlách a v umeleckej praxi jednotlivcov. Budú obsahovať poznatky, názory, skúsenosti aj teórie, no nepovedia vám to, čo Morton považuje možno za najdôležitejšie: Ekologická citlivosť aj konanie nie sú zložité. Treba len zdvihnúť hlavu od tohto článku a začať vnímať svet okolo.

redakce Barbora Etlíková

^{38/} „*Ecologically explicit art is simply art that brings this solidarity with the nonhuman to the foreground.*“ MORTON, op. cit., s. 58.