

HLEDÁNÍ VZTAHU MEZI LIDSKÝM A NE-LIDSKÝM

Posthumanistické tendence v performativní praxi

PAVLÍNA DRNKOVÁ

Abstrakt

Tato studie nabízí stručný vhled do problematiky posthumanistického myšlení v performativní praxi. Zabývá se konkrétně vztahem lidských a ne-lidských entit nejen v rámci samotné performativní události, ale i v procesu tvorby. Jmenuje jednotlivé příklady, jak umělci s tímto vztahem, později nazývaným koprezenzí, nakládají. Především v zahraničí každoročně vznikají rozličné experimentální projekty, které v souladu s posthumanistickým myšlením zavádějí nové tvůrčí postupy v obsahové, formální i produkční rovině díla. I když se v České republice posthumanistické tendence začaly prosazovat se značným zpožděním, v současné době se již plní kulturní prostor projekty a debatami na toto téma. Přesto stojí na našem území posthumanistická performativní tvorba společně s její písemnou reflexí na počátku tohoto průlomového myšlení. Cílem textu je představit čtenářům samotný fenomén nazírání na umění prizmatem posthumanistického myšlení. Budou jmenovány klíčové teorie, které se věnují posthumanismu především optikou jiných vědních disciplín, přesto jsou v umění často zmiňovány. Jádrem studie je pak analýza možností, které nabízí zaměření na koprezenzi lidských a ne-lidských entit, a způsobů, jak jsou tyto možnosti umělci v praxi zohledňovány.

Klíčová slova

ne-lidské, posthumanismus, koprezenze, performance, ekologie

The Search for the Relationship Between the Human and the Non-Human: Posthumanist Tendencies in Performative Practice

Abstract

This study offers a brief insight into posthumanist thinking in performative practice. It deals specifically with the relationship between human and non-human entities not only within the performative event itself, but also in the process of production. It names a few examples of how artists deal with this relationship, later called copresence. Various experimental projects, especially from abroad, are created every year. They introduce in accordance with posthumanist thinking new creative approaches to the content, form and production of the piece. Even though posthumanist tendencies began to take hold in the Czech Republic with a considerable delay, the cultural space is already filled with projects and debates on this topic. Nevertheless, the posthumanist performative practice, together with its written reflection, stands at the beginning of this groundbreaking thinking in this territory. The aim of the paper is to introduce readers to the very phenomenon of looking at art through the prism of posthumanist thinking. Key theories will be named. They address posthumanism primarily through the lens of other scientific fields, yet are frequently referenced in art. The core of the study lies in the analysis of the possibilities offered by a focus on the copresence of human and non-human entities, and the ways in which these possibilities are considered by artists in their practice.

Keywords

non-human, posthumanism, copresence, performance, ecology

Posthumanismus v performativní praxi je rozsáhlé téma, které generuje množství perspektiv a výzkumných metod. Název studie *Hledání vztahu mezi lidským a ne-lidským* popisuje jednu z mnoha obecných charakteristik posthumanismu. Ta s sebou přináší konkrétní tvůrčí praktiky a mechanismy, jimiž se budu v této práci zabývat. Na následujících stranách bude krátce představen fenomén posthumanismu, dále teorie a koncepty stavějící na základních tezích tohoto myšlenkového směru. Jejich výběr byl ovlivněn aktuálností a relevancí pro úzké zaměření stati. Současně se jedná o napříč uměleckými kruhy často skloňované koncepty.

V teoretické části se primárně opírám o vlastní diváckou zkušenost a vypozařované vzorce opakujících se tvůrčích postupů. Ty jsou zde vyjmenovány a doplněny příklady konkrétních uměleckých projektů. Zmíněné osobnosti a performance se běžně spojují s fenoménem posthumanismu nebo bývají citovány v odborných příspěvcích a publikacích na toto téma. Jedná se o příklady ze zahraničí – západních zemí, kde je posthumanistický směr již běžně užívaným postojem v performativní činnosti.

Cílem studie je pojmenovat jednu z odnoží posthumanistických praktik, kterou je zvědomění vztahu mezi entitami, později nazývanou také jako *koprezenze*. Jednotlivými příklady upozorňuji na komplexitu tématu a nabízím potenciality dalšího výzkumu. I když se v zahraničí jedná o expandující trend na poli praktické i teoretické činnosti, českých projektů na toto téma je stále poskrovnu. Vzhledem k neustálému vývoji a proměně performativní tvorby i její reflexe je tento text stručným exkurzem do problematiky. Vědomě otevírá mnoho otázek a stejně jako posthumanismus může mimo jiné vést k zamyšlení nad vlastní pozicí a vztahem k textu právě rovněž coby k ne-lidské entitě.

V této práci záměrně akcentuji zažitý dualismus a pracuji s pojmy jako subjekt a objekt, živé a neživé, lidské a ne-lidské, abych poukázala na přirozenost jejich užívání a absenci jiných inkluzivních a stále srozumitelných pojmů. Redefinice jazyka je nedílnou součástí posthumanismu, bohužel v rozsahu této přehledové studie nelze očekávat rozvíjení jazykových novotvarů. Pouze z důvodu zachování její přehlednosti používám generické maskulinum. O některých osobách, které se otevřeně identifikují jako ne-binární, píši jako o nich, na což vždy předem upozorním zájmeny oni/jim v závorce.

Posthumanismus

Druhá polovina dvacátého století přinesla mnoho změn. V zemích západní Evropy, Severní a Jižní Ameriky se postupně rozšířila diskuze o nutné revizi vnímání člověka a jeho role ve světě. Viditelné důsledky nekončící ekologické krize, válečných konfliktů a rychlého vývoje nových technologií otevřely řadu pochybností o nadřazenosti a výlučnosti člověka a jeho činnosti. V reakci na skepsi se rozvinulo takzvané *posthumanistické myšlení*, které podněcuje k rehabilitaci vztahů mezi lidmi, přírodou, technologiemi, všemi živými a neživými organismy. Ve veřejných debatách se objevil termín *postlidský obrat* (*posthuman turn*), který trefně pojmenoval odklon od dosavadních antropocentrických tendencí. Do českého tanečně-vědního diskurzu jej poprvé vnesla v roce 2021 Tereza Richterová ve studii „Jak stvořit post-tanečníka: Postlidský obrat v současném tanci a performanci“ (Richterová 2021: 71–92). Počátek posthumanismu lze sledovat už v roce 1977, kdy vyšel článek „Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture?“, v němž egyptsko-americký spisovatel Ihab Habib Hassan pracoval s postavou bájného Prométhea jako se vzorem posthumanistické kultury. Prométheus zde reprezentuje most mezi pozemským a božským. Skromně se vnímá jako součást komplexního systému, přesto je významným iniciátorem změn (Hassan 1977: 830–850). Posthumanismus se všeobecně vymezuje proti humanismu – proti vžitě hierarchii, kdy se lidský subjekt

sám klade do pozice vládce ekosystému, čemuž nasvědčuje i neustálá snaha podmanit si půdu, nerostné suroviny, zvířata a jednoduše vše ne-lidské, co člověka obklopuje. Posthumanismus přichází s požadavkem sebereflexe a citlivosti k sobě a svému okolí. Poukazuje na významnost prekarizovaných ne-lidských entit, a proto je mnohdy skloňován dalšími ideologickými proudy od postkolonialismu přes feminismus, gender studies až po environmentalismus. S posthumanismem se lze setkat ve filozofii, ekologii, sociologii, politice, etice, v umění a mnoha dalších oborech. Je obzvláště účinným nástrojem pro performativní umění, které je založeno na studiu a analýze vztahů. Podle Eriky Fischer-Lichte je performativní událost definována spolupřítomností aktérů a diváků a rámována jistým časoprostorem (Fischer-Lichte 2011: 51–96). Na jednom místě se setkávají lidské a ne-lidské entity a tvoří mezi sebou vědomé i nevědomé vazby. Tato studie se zabývá vědomou spolupřítomností – koprezentací v performativní praxi. Posthumanistické teorie totiž přináší do oblasti performance novou optiku vnímání lidského těla, jeho hranic a vztahu k vnějšímu prostředí. Jeho materialita slouží jako pojítka mezi lidskými a ne-lidskými entitami a jako nástroj k překonání této binarity.

Umělecké strategie na poli současného tance a performance art mají mnohé podoby, neustále se rozvíjí a generují nové formální a obsahové vzorce. Praktická umělecká činnost se nejpozději od konce minulého století v souvislosti s vývojem konceptuálního tance explicitně snoubí s vědeckými disciplínami. Pohyb nemá pouze estetické a emoční účinky, je i prostředkem myšlení a diskuze. Téma posthumanismu a koprezentace lidských a ne-lidských entit se v performativní praxi rozvíjí i díky možné inspiraci v teoretických konceptech, které vzešly z rozličných vědních oborů. V následující podkapitole bude stručně představen výběr stěžejních filozofických konceptů a pojmů, jež jsou často posthumanistickými umělci skloňovány a zřejmě podněcují k tvorbě a novému uvažování nad uměleckým dílem.

Posthumanistické teorie a koncepty

Všechny v této studii dále nastíněné teorie usilují o rehabilitaci pozice ne-lidských entit v rámci rozsáhlého ekosystému, který si lidé uzurpují. Vycházejí z kardinální snahy o deantropocentrizaci, přičemž akcentují nepostradatelnost, suverenitu a živost ne-lidských entit. Jmenovitě se jedná přinejmenším o teorii sítí aktérů, spekulativní realismus, objektivě orientovanou ontologii, temnou ekologii, agenciální realismus, nový a vitální materialismus.

Prvním a také nejstarším konceptem je *teorie sítí aktérů* (*Actor-Network Theory*), jež má své kořeny v 80. letech 20. století v Centre de Sociologie de l'Innovation v Paříži. Francouzský sociolog a filozof Bruno Latour se svými kolegy Johnem Lawem a Michaellem Callonem zpracovali sociologický koncept založený na studiu interakcí lidských a ne-lidských aktérů v žité realitě. Jak z názvu teorie vyplývá, nejedná se o analýzu jednotlivce a jeho akcí, nýbrž o rozbor sítí vzájemných vazeb mezi lidmi, zvířaty, objekty, technologiemi, institucemi a dalšími aktéry, tedy všemi účastníky dění na zemi. Moc nedrží v rukou lidstvo, protože je závislé na dynamice a rozmanitosti vztahů celé sítě (Latour 2007). Tato teorie ve svém důsledku upozornila na přehlíženou moc ne-lidských entit a jejich stěžejní roli ve společnosti.

S koncem minulého století docházelo paralelně ke změnám i ve filozofii. V reakci na tehdy již rozvinutý poststrukturalistický směr se formoval *nový materialismus* (*New Materialism*), který se zaměřil na dříve opomíjené materiální aspekty života (Schneider 2015: 7–17). Ve snaze o komplexní porozumění ne-lidským entitám zachází noví materialisté za hranice humanitních věd do oblasti fyziky, biologie, informatiky,

robotiky a mnoha dalších. Vývoj nových technologií přiměl například americkou filozofku Donnu J. Haraway k sepsání *Manifestu kyborgů* (*Cyborg Manifesto*, 1985), v němž záměrně stírá rozdíly mezi lidmi a technologiemi, živými a neživými elementy. Kyborg pro ni reprezentuje bytost bez jasně rozlišitelných hranic mezi tím, co je stroj a co člověk, bytost bez jednotné identity (Haraway 1991: 149–181). Touto metaforou se staví proti dichotomii mezi subjektem a objektem, přírodním a umělým, živým a neživým. Manifest všeobecně otevírá diskuzi o variantách existence a identit, také proto se stal často skloňovaným prostředkem radikálního feminismu.

Teorie Donny J. Haraway je v umění performance nemálo užívaným aparátem. Nejen kvůli feministickým a postantropocentrickým stanoviskům, ale i kvůli zaměření na nové technologie, o něž je mezi umělci velký zájem. Ikonickým příkladem umění kyborgů je tvorba španělské performerky Moon Ribas, která zasvětila svou uměleckou činnost i život technologiím. Na základě umělých implantátů ve svém těle objevuje nové vjemy, jimž přizpůsobuje svůj pohyb. V roce 2013 si nechala do oblasti nohou vložit seismický senzor, který ji trvale upozorňoval prostřednictvím různých silných vibrací na právě probíhající zemětřesení kdekoli na světě a na Měsíci. Každá performance byla neopakovatelná, její aktivita byla řízena intenzitou impulsů, které dostávala z implantátu. Bez zemětřesení zůstala nehybná. Její tělo se stalo mediátorem mezi lidmi a ne-lidskou entitou – zemí a její aktivitou.

Bytím ne-lidských entit se kontinuálně zabývají další zástupci nového materialismu – například Karen Michelle Barad a Jane Bennett. Karen Barad (oni/jim) jsou autory teorie *agenciálního realismu* (*Agential Realism*).¹ Na příkladu fyzikálních reakcí, konkrétně zákonů kvantové fyziky, dokazují aktivní povahu všech ne-lidských entit. Vycházejí z nejmenších elementárních částic (neutronů, protonů a elektronů), které jsou základem každé hmoty, a dokazují jejich vzájemné propojení a proces tzv. *intraakce* (*intra-action*). Na rozdíl od tradičně používané interakce, intraakce implikuje, že vztahy mezi entitami/částicemi jsou nepostradatelné, dynamické a sebekonstituční. Všechny lidské i ne-lidské entity navzájem formují neoddelitelnou síť vztahů. Intraakce je viditelným důkazem *agence* (*agency*) všech částic – schopnosti jednat a měnit skutečnost. Elementární částice svou agencí konstituují větší celky, všechny lidské a ne-lidské, živé i „neživé“ entity (Barad 2003: 801–831). Jane Bennett pracuje s významově příbuzným slovním spojením *síla věcí* (*thing-power*), které je stejně jako *agence* pojmenováním jednání objektů. Bennett na sílu věcí nenahlíží přes exaktní vědecký experiment jako Barad, ale přes lidskou intuici. Svůj teoretický koncept, který popisuje v knize *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, nazývá *vitálním materialismem* (*Vital Materialism*): „Vitální materialisté se snaží setrvat v těch momentech, kdy se ocitnou fascinováni objekty, berou je jako vodítka k materiální vitalitě, kterou s nimi sdílejí. Tento pocit podivné a neúplné shody s vnějším světem může přimět vitální materialisty, aby zacházeli s ne-lidmi – se zvířaty, rostlinami, zemí, dokonce i s artefakty a komoditami – opatrněji, strategičtěji a ekologičtěji“ (Bennett 2010: 17–18). Teorie Barad a Bennett se ve svém základu shodují, jen používají jiný slovní aparát a metodologii. Upozorňují na agenci ne-lidských entit a na jejich spontánní shlukování do nehierarchických a stále proměnlivých vazeb. Poukazují tím na živost a validitu jejich existence. Bennett přitom zahrnuje do svých úvah i vztah člověka k ne-lidským entitám a jeho počítky v přítomnosti jiných objektů. Tyto koncepty

1 V některých českých textech lze dohledat i překlad „agentní realismus“. Osobně považuji přídavné jméno „agenciální“ za vhodnější, protože vychází z podstatného jména „agence“ (v angličtině *agency*), nikoliv „agent“.

jsou obzvlášť důležité pro analýzu instalativních uměleckých počínů, které využívají přirozené performativity objektů a toho, jak se lidem v daném čase a prostoru jeví.

Fenomenologii se naopak vyhýbají filozofové tzv. *spekulativního realismu* (*Speculative Realism*), kteří vzdorují filozofii založené čistě na lidském poznání a zkušenosti. Snaží se nalézt jiné způsoby, jak chápat realitu (Janoščík 2016: 9–38). Speklativní realismus není příliš jednotným filozofickým směrem, přičemž každý myslitel vychází sice ze stejné deantropocentrické pozice, ale s využitím spekulace jako metodologického nástroje se zabývá naprosto odlišnými aspekty reality. Odností tohoto stylu uvažování je například i *objektově-orientovaná ontologie* (*Object Oriented Ontology*), která stejně jako již výše zmíněné teoretické koncepty separuje existenci objektů od lidské existence, impulsů či jiné aktivity. Bytí objektů a ne-lidských entit vnímá jako emancipované, jejich činnost a utváření vazeb podle objektově orientované ontologie nevyžaduje lidské zapojení (Harman 2017). Ke spekulativním realistům bývají často řazeni i britští filozofové Timothy Morton (oni/jim) – autoři konceptu *hyperobjektu* (*Hyperobject*) a *temné ekologie* (*Dark Ecology*). Morton zavedl termín hyperobjekt, který označuje skupinu ne-lidských entit, jež dosahují enormních prostorových a časových rozměrů. Jsou to například globální oteplování, voda, internet, odpad a mnoho dalších (Morton 2013). Člověk se s nimi setkává denně, aniž by si uvědomoval jejich všudypřítomnost a extrémní dopad na fungování světa. Nelze je totiž nikdy spatřit v jejich celosti. Morton se v jejich filozofii všeobecně staví proti dualismu přírody a člověka. Tvrdí, že současná společnost trpí tzv. *syndromem krásné duše* (*Beautiful Soul Syndrome*), který si nese ještě z paradigmat zavedených v romantismu. Má tendence hledat v přírodě únik z reality, který ji na okamžik přiblíží k přirozené kráse, ctnosti a jiným ideálům. Tato ryzí a neposkvrněná krása však v současné době z přírody zmizela, a to v důsledku lidských zásahů. Podle Morton se nelze do nekonečna spoléhat na idealizaci přírody. Klimatická krize není výstrahou do budoucna, ale stavem, ve kterém nyní žijeme. Řešení ekologických hrůz netkví v melancholickém pohledu na svět, vzpomínání na „lepší časy“ nebo v čekání na náhlou spásu a záchranu světa. Temná ekologie vybízí lidské jedince, aby přijali odpovědnost za aktuální stav světa a uznali se jeho legitimní součástí. Pouze každodenní konfrontace s negativní stránkou reality, jíž se cítíme být součástí, nás může přimět k činům pro záchranu naší Země (Morton 2009a). Nutno podotknout, že tento přístup nemá být příručkou ekologického aktivismu, spíše jen formou zamyšlení se nad nutnou změnou perspektivy, která může s větší empatií a citlivostí k okolí přinést i další nejmenované potenciality.

Zmiňované filozofické koncepty viditelně poukazují na tutéž problematiku, přesto volí jiné příklady a důkazy pro validizaci vlastních stanovisek. Karen Barad přichází s vědeckým argumentem, který i v racionálně smýšlejících kruzích nelze zpochybnit. Jane Bennett přináší požadavek empatie a důvěry v lidskou intuici. Speklativní realismus vnáší do debaty nástroj sebereflexe, který podněcuje k váhání a zpochybnění starých, dlouho zažitých vzorců. Tyto přístupy a jejich důkazní mechanismy bývají inspirací pro posthumanistickou uměleckou činnost.

Hledání dialogu mezi lidskými a ne-lidskými entitami

V performativní praxi se zájem o posthumanismus projevuje jak v obsahové a formální rovině díla, tak v samotném procesu tvorby. Umělci staví na konkrétních teoriích celé inscenace, série projektů či dokonce svou kariéru a životní styl, jako je tomu například u již zmíněné performerky Moon Ribas. Volba tohoto myšlenkového proudu není jednoduchá, protože s sebou přináší řadu náročných otázek k zodpovězení. Prvotní

komplikaci v posthumanistickém umění představuje už jen základní požadavek deantropocentrizace. Divadlo je aktivitou ryze lidskou, je lidmi produkováno i konzumováno. Performativní umění by jednoduše bez lidí a jejich snahy o socio-politické využití neexistovalo. Je tedy vůbec možné performativní umění deantropocentrizovat? Napříč uměními lze pozorovat snahy o deantropocentrizaci, a to především skrze změnu přístupu k mechanismům tvorby. Umělci upouští od své direktivnosti – o jednotlivých krocích nechávají rozhodnout náhodu nebo vědomě rozvíjí vztah ke svému okolí a ne-lidským entitám. Posthumanismus akcentuje v performativní praxi empatii, snahu o překonání hranic vlastního těla a navázání dialogu s ne-lidskými entitami. Otázkou je, jak lze dosáhnout dialogu mezi lidskými a ne-lidskými entitami, když nesdílí jednotný jazyk. Verbální komunikace mezi nimi není zřejmě možná, ale lze hledat jiné formy nonverbální komunikace. V intencích performance mohou lidští aktéři rozvíjet dialog s jakýmkoliv věcmi, prostředím, konstelacemi a dokonce hyperobjekty. I když se může zdát toto uvažování racionálně nevysvětlitelné, výzkum Karen Barad nebo Ingeborg Reichle hovoří o opaku. Základem všech živých i neživých organismů jsou podle Barad elementární částice a až jejich intraakcí vznikají složitější konstelace, jejichž výsledkem jsou právě lidé i ne-lidské entity. Reichle provádí toto porovnání mezi všemi živými organismy, jejichž základními stavebními prvky jsou buňky. Tělo je stejně jako jiné větší celky jejich hostitelem a v jádru ne-lidskou entitou (Reichle 2005). Proč mezi sebou umí komunikovat naše částice, ale celek je k navázání vědomého kontaktu netečný?

Hledání spojení mezi entitami je pro každého umělce náročnou výzvou, která ovšem vybízí k experimentu a výzkumu netradičních forem komunikace. Vzájemná interakce entit vzniká už za situace tzv. *koprezenze*, tedy vědomé spolupřítomnosti entit: „Koprezenze je více než ‚prezenze‘, více než pouhá přítomnost; je určena blízkostí a důvěrností (důkladnou obeznámeností)“ (Šubrt 1997: 41). Koprezenze vychází z účinné volby neantropocentrických tvůrčích mechanismů práce s vlastním tělem a vnějším prostředím. Tělo se v takové situaci stává spíše nástrojem komunikace než pouhým nositelem lidské akce, myšlení a motivací. Samotné odpovědi na otázky týkající se deantropocentrizace a koprezenze však stále nenaznačují způsob, jakým mohou být divákům předány. Posthumanismus je poměrně snadno přenositelný do obsahové roviny díla. Performance mohou být inspirované reálnými událostmi, knižními předlohami, dokonce samotnými lidmi, jejich myšlením a životními příběhy. Tvůrci v takových případech vychází ze skutečnosti, že téměř v jakémkoliv příběhu o lidech i ne-lidských entitách lze nalézt prvky posthumanismu a akcentovat je. Takové performance jsou obvykle kritické ke společnosti a k aktuálnímu stavu přírody. Je však otázkou, jestli téma či příběh s posthumanistickými náznaky je pro označení „posthumanistické umění“ dostačující. Posthumanismus svým apelem na restrukturalizaci vztahů vybízí k přímé akci, a tudíž i k uzpůsobení procesu tvorby. Často je tak atraktivním podnětem ke hledání nových vyjadřovacích prostředků a formální invenci. Performativní umění nabízí kromě jazyka dalších pět komunikačních nástrojů – zvuk, světlo, prostor, objekty a lidská těla (aktérů a diváků). Všechny prostředky mají sdělovací funkci i bez užití verbálního projevu. Umí v divácích evokovat nálady, myšlenky, věcné asociace, vzpomínky, dění, vytvořit poměrně konkrétní situaci ve sdíleném prostoru.

Příkladem kooperace zvuku a prostoru v posthumanistických intencích je performance *In the Tired Watering* brazilských umělců Joty Mombaça (oni/jim).² Zvuk, světlo, prostor, okolní objekty a lidská těla slouží ke zpodobnění ne-lidské

2 *In the Tired Watering*, 2022 [performance]. Choreografie Jota Mombaça. Benátky: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

entity – hyperobjektu povodně. Performance se odehrává na malém benátském ostrově San Giacomo, kterému každým dnem hrozí zaplavení. Za denního světla se v pleneru opuštěné kamenné zříceniny setkávají čtyři performeři, diváci a esence povodně, která je do prostoru přenesena bohatým sound designem a pohybem performerů. Zřícenina o obdélníkovém půdorysu je zaplněna bílými židlemi, performeři se mezi nimi prolétají a shazují je dlouhým těžkým kusem látky. Jejich dynamický pohyb nepřímo manipuluje diváky, až je nakonec vyžene ven z ohraničeného prostoru zříceniny. Proměnlivý charakter, naléhavost a intenzita všech prostředků evokuje chování povodně a její přirozený temperament. Zvuk je podle Mombaça obzvlášť silné médium, protože je haptický a svými vibracemi prostupuje lidské tělo (Obrist – Mombaça 2022). Vícekanálová audio stopa je komponována z přirozených zvuků vody (šumění, bubláni, zurčení), k jejíž živosti přispívá i rozmístění zvukových nosičů po celém obvodu zříceniny. Dlouhá běžová bavlněná látka, s níž performeři pohybují, je také zhmotněním povodně. Nejen že zahluje a boří okolní předměty, ale je navíc sama viditelně poznamenána vodními procesy, protože byla performery nalezena v moři. Ne-lidské entity (zvuk, prostor, světlo, židle, látka, kostýmy) jsou živými aktéry a hybateli děje, jednoduše rovnocennými partnery lidských entit.

Posthumanističtí umělci pracují i s nehmatatelnými aspekty performativní události, které nechávají vědomě působit na diváky. Takovým aspektem je například čas. Britská socioložka Barbara Adam mluví o konceptu tzv. *ekologie času* (*time ecology*), kterým upozorňuje na mnoho podob času. Neexistuje pouze jeden lidský čas, ale několik časů, jež jsou ovlivněny především přírodními zákony. Adam zmiňuje třeba rozdílné periody zvířat, planetární cykly, geochronologii, roční období atd. (Adam 1997: 73–84). Koncept mění pohled na čas a jeho multiplicitu i v rámci performativní události. Čas lze rozdělit na čas objektivní, dramatický a subjektivní. Objektivní čas kopíruje všeobecné, lidmi uznané časové ukazatele a je neměnný. Oproti tomu čas subjektivní je individuální, je definován mentálním rozpořádáním jedince a prožitkem z dané situace. Poslední čas dramatický je označením pro fiktivní čas děje, kterým mohou tvůrci v mezích svého díla snadno manipulovat (Pavis 2020: 249–254). Dramatický čas je posthumanistickými tvůrci záměrně deformován. Nejčastěji dochází k jeho nepřirozenému zpomalení, které bezprostředně ovlivňuje subjektivní čas diváků. Bez občasných dynamických změn mohou diváci z napětí a očekávání začít svou pozornost upírat na detaily (prostoru a akce). Pokud se čas táhne dál, může dojít až k úplné ztrátě pozornosti a dostavení pocitu nudy. Když se však tento stav překlene, diváci získají odstup od pozorované akce a dramatický čas vnímají jako nepředvídatelný a zvláštní. Toto odcizení odkazuje k multiplicitě času, k existenci neznámých časových horizontů. Neporozumění jinému času je pak srovnatelné s frustrací z nemožnosti rozvinutí přímého dialogu s ne-lidským prostředím (Lavery 2021: 76–95). Manipulace s časem dělá z diváků aktivní účastníky performativní situace.

Exemplárním příkladem performance, jež pracuje s ekologií času a imerzivním zážitkem diváků, je *Ice Watch*.³ V roce 2014 zahájil dánsko-islandský umělec Olafur Eliasson sérii unikátních performancí, kdy ve veřejném prostoru umístil do kruhu dvanáct obrovských kusů ledu a nechal je pomalu tát. Kolemjdoucí sledovali zprvu jejich celistvost a lesk, pak postupné tání, dotýkali se ledu a poslouchali jeho zvukové projevy. Čas performance byl vždy proměnlivý. Byl řízen přirozenými procesy ledu rozpouštějícího se v prostoru za spolupůsobení jak aktuálního klimatu, tak lidské přítomnosti a teplých dotyků. I po úplném rozpuštění zůstala na zemi mokrá stopa

3 *Ice Watch*, 2014 [performance]. Autor Olafur Eliasson. Kodaň: City Hall Square.

jako připomínka této pomíjivé události. Tající led byl odkazem na daleko rozsáhlejší problém klimatické krize, která byla lidem přímo na dotek.

Přímé zapojení diváků do akce je další funkční posthumanistickou taktikou. Tvůrci pomocí zvolených strategií imerze mohou totiž poměrně snadno zvětšit účinek předávaného tématu tím, že ho diváci zažijí „na vlastní kůži“. Pokud dílo cílí na koprezenci lidských a ne-lidských entit, může bezprostřední interakce vyvolat větší synergické propojení, porozumění a zájem o všechny entity. Na základě společné akce dochází k vybudování vztahu jak mezi diváky a performery navzájem, tak i mezi nimi a ne-lidským prostředím, ve kterém se zrovna nacházejí. Koprezence je především tělesným prožitkem, v mnoha případech není příliš racionálně uchopitelná. Tělo je materiální součástí lidských entit a je ve své podstatě složené z mnoha entit ne-lidských. Koprezence tyto dva atributy propojuje a v jejich vzájemné komunikaci účinkuje jako médium, je současně zprostředkovatelem i recipientem počitků. Tělo v pohybu může zažít transcendentní moment, k němuž dochází pouze, když se performer plně soustředí na ne-lidskou entitu a svůj pohybový slovník, výraz a emoce podřídí její přítomnosti.

Umělci využívají primárně dvě pohybové techniky, pomocí nichž rozvíjejí dialog mezi entitami. Ty nazývám technikou *projekce* (*projecting*) a technikou *nacitění se* (*sensing*). Popíši je na konkrétních příkladech ze zahraniční performativní praxe. Projekce je poměrně hojně užívanou uměleckou strategií, protože je divácky snadno stravitelná. Performer využívá své tělo jako meotar, přes nějž promítá svůj ne-lidský protějšek. Nechává otisknout podstatu ne-lidské entity do svého těla a jeho pohybu. Jedná se o mimetické zpodobnění ne-lidské entity. Rakouská choreografka a tanečnice Karin Pauer svou tvorbu na této technice přímo zakládá. Ve své sólové performanci *Planet Body* z roku 2021 nechává promítnout do svého těla vše, co se děje pustošené planetě Zemi, veškeré její utrpení.⁴ V další performanci *We Were Never One* přizpůsobují čtyři tanečníci svůj pohyb hyperobjektům, jejichž názvy se postupně zobrazují na projekčním plátně.⁵ Například svým ostrým a sekaným pohybem zpřítomňují ledovce a mělkým spočíváním v prostoru život bakterií.

Naopak technika nacitění se se proti principu *mimésis* přímo vymezuje. Cílem je nechat se pohltit přítomností ne-lidské entity, dostat se do již zmíněného transcendentního momentu a vtisknout pocit z koprezence do svého pohybu. Touto metodou se zabývá singapurský tanečník a choreograf Lee Mun Wai, který usiluje o to, aby svou tvůrčí činnost předal toto napojení také divákům. Své tělo vnímá jako tlumočnicka entit, jako médium, které jim poskytuje k sebevyjádření. Lee ve své absolventské choreografii *On Display* z roku 2021 předává divákům pocit ze spolubytí s okolními objekty skrze společný tanec s nimi. Látkové objekty nechává splynout se svým tělem nebo se k ne-lidským entitám vztahuje pohybem na dálku.⁶

Z výše popsaného je evidentní, že obě tvůrčí osobnosti pojmají dialog mezi lidskými a ne-lidskými entitami naprosto odlišně, přičemž je nutno podotknout, že ani jedna z těchto technik není úplně bezproblémová. Skrze projekci lidský subjekt ztvárňuje pouze vlastní interpretaci entity, jejího života a chování. Jedná se o nápodobu vlastní lidské perspektivy, nikoli nezávislého bytí znázorněných objektů. Karin Pauer všeobecně upozorňuje svou taneční tvorbou na problematiku vztahu člověka a světa, který obývá, čímž vyzývá své diváky k širšímu zamyšlení se nad vlastní pozicí

4 *Planet Body*, 2022 [performance]. Choreografie Karin Pauer. Vídeň: brut Wien.

5 *We Were Never One*, 2021 [performance]. Choreografie Karin Pauer. Vídeň: Tanzquartier Wien.

6 *On Display*, 2021 [performance]. Choreografie Lee Mun Wai. Německo: Künstler*innenhaus Mousonturm.

ve světě. Technika nacítění se oproti tomu přiznává limity lidského pohledu, a tak místo nápodoby ne-lidských entit otevřeně zprostředkovává pohybem to, jak entity na člověka v danou chvíli působí. Jedná se však o abstraktní a nepojmenovatelné citové propojení entit, které je vnějším pohledem diváka těžko uvěřitelné a zpracovatelné. Propojení nelze plně předat, aniž by divák nebyl zapojen do akce. Nacítění se je ale zajisté účinnou tréninkovou taneční metodou, při níž performeři zdokonalují svou koncentraci, vědomí a přemýšlivost. Může vést k rozvinutí jiného a zcela nového pohybového slovníku, protože pohyb nevychází z performerů samotných, ale z jeho vztahu k ne-lidskému. I přes zmíněná úskalí se performeři skrze tyto techniky alespoň částečně vzdávají vlastní emocionalitě a výrazu ve prospěch zpřítomnění ne-lidského.

Představu o odlišnosti a rozmanitosti práce Karin Pauer a Lee Mun Waie lze demonstrovat i na příkladech jejich workshopů, jichž jsem se v minulosti zúčastnila. Pauer vede pravidelně otevřené lekce na festivalu ImPulsTanz ve Vídni, v roce 2023, kdy jsem se jich sama účastnila, se konaly pod názvem *Planetary Practice*.⁷ Skupina účastníků měla tehdy za úkol otevřít se v rámci hodiny svému okolí. Ve venkovním prostoru, na poli u koptského Kostela Maria-von-Zeitoun ve Vídni, popisovala Pauer hyperobjekty, kterým se měli účastníci svým pohybem přiblížit. Improvizované bloky byly jednotlivě zasvěceny vodě, zemi, ohni a vzduchu. V poslední části lekce se Pauer věnovala dialogu mezi lidskými entitami. Její metoda tak usiluje o rozvoj empatie a představitosti performerů. Lee Mun Wai svou činnost chápe spíše jako kontinuální výzkum. Soustředí se na zodpovězení četných otázek týkajících se problematiky koprezence. Jeho výukový předmět na gießenské univerzitě s názvem *Dancing as Agent, not as Subject* spočíval v kolektivní diskuzi proložené improvizací a hledáním odpovědí v pohybu.⁸ Každý improvizovaný blok měl poměrně jednoduché zadání, a to nechat promluvit skrze své tělo entitu nacházející se v sále. Jeho realizace už byla o něco těžší a v průběhu procesu improvizace generovala řadu otázek, které neustále zpochybňovaly lidskou schopnost jakékoliv koprezence: Jak se člověk může nacítit na okolní entity? Lze se v rámci nacítění alespoň částečně oprostít od lidských smyslů, které svádí k pohybové nápodobě? Jak si udržet a izolovat pozornost věnovanou jediné entitě? Jde hovořit o díle jako o choreografii, když se bytí entit neustále proměňuje? Lze divákům předat stav koprezence bez nutnosti jejich fyzického zapojení do akce? Metoda si neklade za cíl na otázky jasně odpovědět, ani je z procesu tvorby eliminovat. Naopak vybízí ke hře s limity přístupu, limity člověka i okolních entit. Leeova metoda vyžaduje extrémní koncentraci, empatii, vynalézavost a přirozenou tázavost performerů. Její účinnost je však v momentě převedení do neměnného tvaru performativního díla lehce snížena, protože vztah, který se mezi performerem a entitou v procesu zkoušení vyvine, je v krátkém časovém horizontu performance na diváky téměř nepřenositelný.

Performativní umění, a obzvlášť to posthumanistické, vyžaduje čas. Před samotným procesem tvorby je nutné zaujmout stanovisko k problematice, teoriím a otázkám, které generují. Čas je potřebný i v rámci zkušebního procesu k nalezení cesty ke koprezenci a k rozvinutí vztahu mezi entitami. Tomu však tvůrčí podmínky v evropských zemích nevychází příliš vstříc. V případě nedostatku času se v dílech vždy projeví nedotaženost a nerozhodnost.

7 *Planetary Practice*, 2023 [workshop]. Lektorka Karin Pauer. Vídeň: ImPulsTanz Public Moves.

8 *Dancing as Agent, not as Subject*, 2022/23 [seminář]. Pedagogické vedení Lee Mun Wai. Gießen: Institut für Angewandte Theaterwissenschaft.

Postlidský obrat... a co dál? Výzvy pro umění a pro nás do budoucna

Na závěr nelze opomenout, že posthumanistický trend s sebou přináší i etický rozměr, který je obzvláště zřetelný v průběhu procesu tvorby. U „neantropocentrických performancí“, jak je tvůrci často sami označují, je tenká hranice mezi upřímným zájmem a přetvářkou. Téma posthumanismu a ekologie získává v performativní praxi stále větší prestiž a oblibu, i když je obsahově komplexní a přináší mnoho tvůrčích omezení. Umělci jej volí z praktických důvodů, jimiž může být aktuálnost, obliba, zájem ve veřejném prostoru a v neposlední řadě také finance. V současné době se vypisuje poměrně velké množství grantových výzev, které vyžadují společenský přesah, mnohdy i přímo ekologické zaměření. Přitažlivost posthumanismu pak může generovat i projekty, které nemají čas se problematice zevrubně věnovat anebo v horším případě se s ní ideově příliš neztotožňují. Děla na toto téma vzniká ročně poměrně značné množství, je ale otázkou, kolik času a úsilí mu jednotlivé tvůrčí týmy věnovaly v procesu zkoušení i v osobním životě. Produkční mechanismy a mravní dimenze tvorby všeobecně vyžadují pozornost a hlubší rozbor nejen v oblasti posthumanismu.

Posthumanistické myšlení vneslo do performativní praxe nové dramaturgické, režijní a produkční postupy. Jeho sebereflexivní povaha poukazuje na překonané vzorce fungování uměleckých institucí a tvůrčích postupů skupin i jednotlivců. V duchu posthumanistického směru se umělci intenzivně zabývají vším ne-lidským – materiálními objekty, prostorem, časem, přírodními úkazy, hyperobjekty, mikrosvěty, zvířaty, ale také novými technologiemi a umělou inteligencí. Jednu z tvůrčích perspektiv reprezentuje kopreze lidských a ne-lidských entit, jejímž cílem je předat účastníkům performativní události pocit vědomého spolubytí všech entit v prostoru. Taktik, jak zvědomit přítomnost ne-lidských entit a učinit je rovnocennými partnery, je mnoho a stále se objevují nové. Tvůrci využívají hmotné, ale i nehmotné scénické složky jako je třeba zvuk či světlo jako důležité, někdy i jediné, nositele sdělení. Jejich role je natolik výrazná, že nemůže zůstat diváky přehlížena. Mezi takové složky patří třeba i světlo, zvuk, vzduch, čas, jednoduše všechny časoprostorové konstelace. Tvůrci se obvykle vyhýbají stylizaci a vychází z přirozených vlastností věcí. K posílení autenticity přispívá i opuštění divadelních budov. Jelikož je kopreze primárně tělesným prožitkem, usiluje ve většině případů o přímé vtažení diváků do dění.

Posthumanismus nás tak vede k náročnému přehodnocení lidské podstaty, k redefinici vlastního těla a jeho pozice. Není pouze filozofickým konceptem, ale životním stylem. Přichází s požadavkem osvobození od zažitých struktur, které by se mělo v ideálním světě promítnout do myšlenkových mechanismů, způsobů chování, ale i do volby a užívání jazyka.

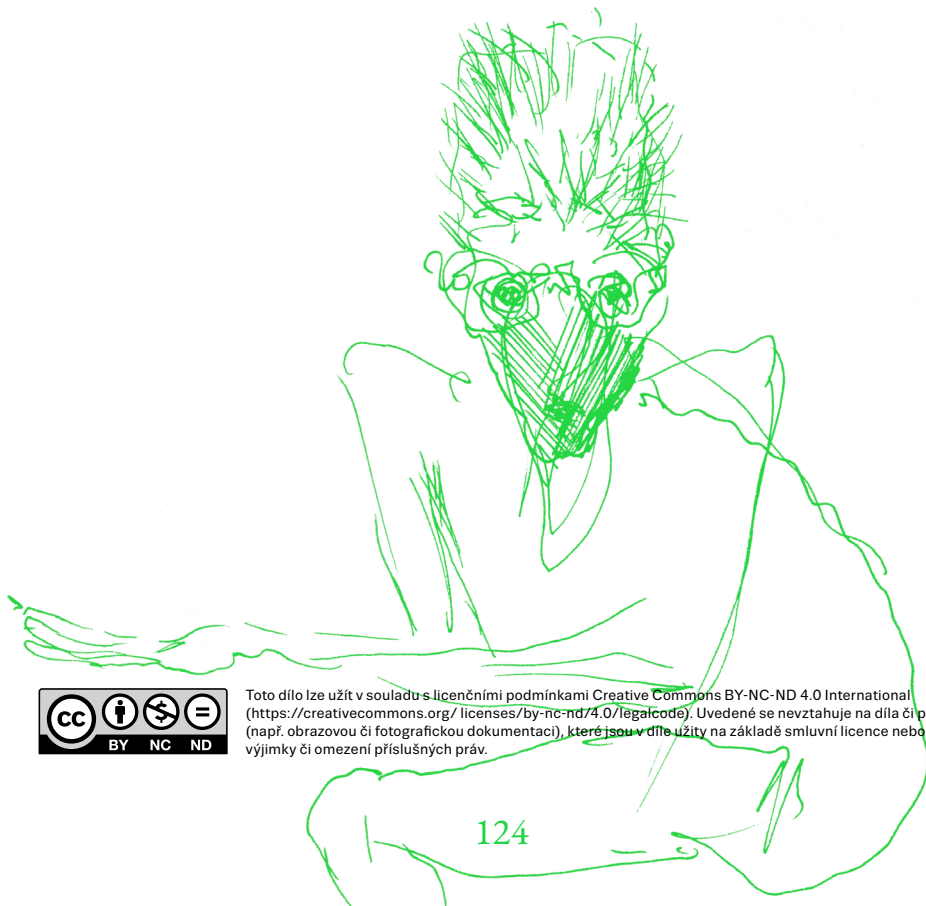
Bibliografie

- ABRAM, David. 1997. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language In a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books, 1997.
- ADAM, Barbara – GEIBLER, Karlheinz – HELD, Martin – KÜMMERER, Klaus – SCHNEIDER, Manuel. 1997. Time for the Environment: The Tutzing Time Ecology Project. *Time & Society* 6, 1997, č. 1, s. 73–84.
- BARAD, Karen. 2003. Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs* 28, 2003, č. 3, s. 801–831.
- BARAD, Karen. 2017. Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-memembering, and Facing the Incalculable. *New Formations. A Journal of Culture/Theory/Politics*, 2017, č. 92, s. 56–86.
- BARAD, Karen. 2022. *What Flashes Up: Errant Wanderings / Wonderings: The Materiality of Imagining, the Imaginings of Materiality* (online). Varšava: Varšavská univerzita, 2022 (cit. 2. 10. 2023). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UfBGSA8RwGM>.
- BENNETT, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books, 2010.
- BOLTER, Jay David. 2016. Posthumanism. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* (online). Hoboken: John Wiley & Sons, 2016 (cit. 28. 9. 2023). URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118766804.wbiec220>
- Filosofický časopis* 45, 1997, č. 3, s. 361–544.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2011. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Londýn – New York: Routledge, 2008.
- GIL, José. 2006. Paradoxical Body. *The Drama Review* 50, 2006, č. 4, s. 21–35.
- HARAWAY, Donna J. 1991. A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 1991, s. 149–181.
- HARMAN, Graham. 2015. *Morton's Hyperobjects and the Anthropocene*. A lecture for Sonic Acts (online). Kirkenes: Samfundshuset Kirkenes, 2015 (cit. 6. 11. 2023). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ld4FF7JO2wU>.
- HARMAN, Graham. 2017. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londýn: Pelican Books, 2017.
- HARMAN, Graham. 2021. *Speculative Realism*. A lecture for The Institute of Art and Ideas (online). Wales: The Institute of Art and Ideas, 2021 (cit. 5. 11. 2023). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2voNdhpfbm0>.
- HASSAN, Ihab Habib. 1977. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? *The Georgia Review* 31, 1977, č. 4, s. 830–850.
- HEISEL, Benno – SPIELMANN, Theresa – WEHRL, Andreas – WEHRL, Christina. 2023. *The 2051 Munich Climate Conference. Future Visions of Climate Change*. Bielefeld: transcript Verlag, 2023.
- HŘÍBEK, Tomáš. 2016. Realismus, materialismus a umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné Zóny*, 2016, č. 21, s. 38–66.
- JANOŠČÍK, Václav (ed.). 2017. *Objekt*. Praha: Kvalitář s. r. o., 2017.
- JANOŠČÍK, Václav. 2016. Území a mapa. Speklativní myšlení a problém grand dehors. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 2016, č. 21, s. 9–38.
- JANOŠČÍK, Václav – LIKAVČAN, Lukáš – RŮŽIČKA, Jiří (eds.). 2017. *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU, 2017.
- JONES, Amelia. 2015. Material Traces. Performativity, Artistic "Work," and New Concepts of Agency. *The Drama Review* 59, 2015, č. 4, s. 18–35.
- LATOUR, Bruno. 1996. On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. *Soziale Welt*, 1996, č. 47, s. 369–381.
- LATOUR, Bruno. 2024. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Londýn: Harvard University Press, 2004.
- LATOUR, Bruno. 2007. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LAVERY, Carl. 2021. *Performance and Ecology. What Can Theatre Do?* Oxfordshire: Routledge, 2021.
- MORTON, Timothy. 2009a. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- MORTON, Timothy. 2009b. *Beautiful Soul Syndrome*. A lecture for the seminar "A Cultural Prehistory of Environmentalism" (online). California: University of California, Los Angeles, 2009 (cit. 30. 10. 2023). URL: <https://www.scribd.com/document/15605734/Beautiful-Soul-Syndrome>.
- MORTON, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.

- OBRIST, Hans Ulrich – MOMBAÇA, Jota. 2022. *In the Tired Watering* [rozhovor] (online). Mnichov: DLD Conference, 2022 (cit. 8. 4. 2025). URL: <https://dldnews.com/videos/in-the-tired-watering/>.
- PAVIS, Patrice. 2020. *Analýza divadelního představení*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2020.
- PEPPERELL, Robert. 2005. The Posthuman Manifesto. *Kritikos*, 2005, č. 2, s. 1–15.
- REICHLE, Ingeborg. 2005. *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Vídeň: Springer Verlag, 2005.
- RICHTEROVÁ, Tereza. 2021. Jak stvořit post-tanečníka: Postlidský obrat v současném tanci a performanci. In Jitka Pavlišová a kol. (eds.). *Aktuální tanečnický diskurz. Obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021, s. 71–92.
- RUHSAM, Martina. 2021. *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.
- SCHNEIDER, Rebecca. 2015. New Materialisms and Performance Studies. *The Drama Review* 59, 2015, č. 4, s. 7–17.
- SCHWEITZER, Marlis – ZERDY, Joanne (eds.). 2014. *Performing Objects and Theatrical Things*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- SIRŮČEK, Jiří. 2022. *Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika*. Praha: Display, 2022.
- ŠUBRT, Jiří. 1997. Východiska Giddensova přístupu k rekonstrukci sociální teorie. *AUC Philosophica et Historic*, 1997, č. 4, s. 35–49.

Mgr. Pavlína Drnková
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních a filmových studií
pavlina.drnkova@gmail.com

Pavlína Drnková je absolventkou magisterského studia na Katedře divadelních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci. Specializuje se na výzkum v oblasti loutkového a pohybového divadla.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.