Téma 12

**Ukázky textů**

Fink, E. *Hra jako symbol světa.* Praha, Československý spisovatel 1993, str. 76–79.

*Proces univerzální individuace, v němž každé jsoucno vůbec získává své místo a svou chvíli, vznik a zánik, růst a chřadnutí, lesk a zastínění, je běh světa. Ale jaký je to »běh«? Je to pohyb stejného druhu jako je kroužení hvězd, jako je vzdouvání příboje nebo tah mraků, jako růst rostlin, štvaní zvěře, jednání lidí? Takové pohyby jsou nitrosvětské a jejich zákony zčásti známe; běžně odlišujeme mechanické pohyby od vegetativních a vegetativní od volních hnutí. Mluvíme například o mechanickém běhu stroje a jindy o sportovním běhu lehkého atleta. »Běh« je zprvu nitrosvětský pojem – »aplikovat« jej na celek a současně na takový celkový kosmický pohyb, který nelze ukázat jako fenomén, nýbrž, který je pouze myslitelný, dosažitelný toliko myšlením, je zajisté cosi velice povážlivého. A to tím více, čím méně o této povážlivosti nitrosvětského modelu víme. Světaběh není žádný běh ze všech nám známých typů věčného pohybu. A přece rané myšlení nazvalo tento světaběh, AION, »hrajícím si děckem – královstvím dítěte«. (»Věk je hrající si chlapec, sunoucí kaménky ve hře – chlapecké království. « Hérakleitův zlomek B 52, Zlomky str. 62) Proces individuace je myšlen obrazem hry. Hra se stává »kosmickou metaforou« veškerého vyjevování a mizení jsoucích věcí v časo-prostoru světa. Kypivé, zmámené vzdutí života, jež unáší živé bytosti v aktu plození, je tajemně zajedno s temnou vlnou, která živě strhává do smrti. Život a smrt, narození a umírání, lůno a hrob jsou navzájem spřízněny: je to táž ponurá moc všehomíra, která tvoří i ničí, která plodí i zabíjí, vjedno spojuje nejvyšší slast a nejhlubší žal. »Kdyby to nebyl Dionýsos, jemuž konají průvod a zpívají píseň o mužském údu, « čteme v Hérakleitově fragmentu (B 15), »činily by nejnestoudnější věc, avšak Dionýsos, jemuž šílejí a slaví slavnosti, je totožný s Hádem«. Bůh erotického překypování života je současně bohem smrti – je to však také bůh masky a hry. Jsou to jen mytické a poetické obrazy hybnosti světa, k nimž nemůže dostoupit žádný nitrosvětský pojem? Anebo tkví ve hře zvláštní poukaz, zvláštní moc podobenství, přibližujícího svět? To jsou otevřené otázky. Běžný způsob představování doporučuje postup, který se na první pohled zdá být vcelku přijatelný a osvědčený, totiž zkoumat napřed lidskou hru a poté si položit otázku, je-li možné uplatnit ji jako kriticky redukovaný model charakterizace »běhu světa«. Nicméně jediným smyslem naší dlouhé a předběžné metodologické úvahy bylo právě to, abychom tento postup vyloučili. Přitom jsme se řídili přesvědčením, že chápavý výklad lidské hry již předpokládá ekstatickou otevřenost pro svět, a tedy se již musí pohybovat v nějakém, byť temném vědění o světě. Abychom porozuměli hře, musíme znát svět a abychom porozuměli světu jakožto hře, musíme ještě hlouběji vhlédnout do světa. Touto poznámkou zásadní povahy, v níž se vyjadřuje vůdčí myšlenka celé této knihy, naši předběžnou úvahu uzavíráme.*

*Pokusíme se obrátit ke hře samé. Avšak tento jazykový obrat zní jako nepochopení. Ke hře se totiž obracíme, když sledujeme hru jiných anebo když hrajeme spolu s nimi. Uvažování o hře však zjevně samo není hrou a rovněž tak není zapotřebí k tomu, abychom cítili radost ze hry. Myšlením se ke hře neskláníme, nýbrž naopak se od ní odkláníme – pozbýváme bezstarostné životní naivity, impulsivního vzmachu a uvolněnosti, radosti z nereflektovaného a nenalomeného žití. Alespoň se to říká – psychologie se to zdá potvrzovat. S ničím nerušenou potěchou si hrají ještě děti, dospělí se jí věnují za časté již se špatným svědomím, berou hru jako zotavující vyplňování volného času, které uvolňuje ducha a na okamžik odlehčuje břímě povinností. Hra se tak přesouvá do podezřelé blízkosti zahálce. U jiných aktů života myšlení často napomáhá k jejich vystupňování. Uvažující, plánující, racionalizující »myšlení« může rozmanitým způsobem vylepšovat pracovní metody a rovněž tak i metody ovládání. Avšak nikdy – ve stejném smyslu – nemůže vystupňovat hru. Ovšemže je možné nové hry vynalézat, vymýšlet je, avšak tyto vynálezy jsou očividně spíše »nápady« než výsledky metodického myšlení. Zdá se, jako by mezi obraznou, tvůrčí fantazií hry a pojmovým myšlením vládlo jakési »nepřátelství«. Hrající si člověk nemyslí a myslící člověk si nehraje. To vůbec nemusí znamenat nějaký protiklad lidských typů; vždyť týž člověk žije v mnoha různých základních formách života – pracuje a hraje si, zápasí a miluje a takových činností je mnoho. Je úvaha o hře možná jen z perspektivy »diváka« stojícího před cizím i vlastním životem? Anebo existuje i nějaké ryzí a opravdové myšlení o hře, které setrvává ve hraní – setrvává v otevřenosti lidské bytosti pro svět, jak je určena hrou? To vůbec nejsou liché otázky, otázky míněné více či méně rétoricky.*

*Především je však třeba nalézt našemu myšlení hry nějaké východisko. Nemáme-li totiž fenomén hry přímo a jednoduše popisovat a líčit, nýbrž obrátit se k němu myšlením a otázkou, musíme se snažit porozumět tomu, co je v něm samém již pochopeno. Hraní je skutečný životní výkon člověka; například teď si hraje právě tak, jako předtím pracoval. Při pracovní činnosti se zabýval věcmi, které kladly odpor jeho záměru zformovat je, a tento jejich odpor zlomil tělesným úsilím anebo pomocí nějakého stroje. V aktu hry, zejména je-li znázorňující hrou, rovněž koná skutečná jednání – avšak ta mají jakoby »dvojí dno«; jsou to jednání toho, kdo hraje, avšak jsou to také jednání herce v souladu s »rolí«, kterou v této znázorňující hře převzal. Nicméně to, co koná, probíhá ve zvláštní »současnosti« na dvou »rovinách«, je to skutečné chování člověka »skutečného světa«, a současně jednání v souladu s rolí v »neskutečném světě zdání«. Herec na scéně je právě tak skutečný jako divák, kulisy, osvětlovací tělesa a divadelní budova – ale současně s tím je i »Hamletem«, dánským princem, který chce pomstít otcovu smrt, avšak pro samé myšlení nedokáže jednat. Je Hamlet méně skutečný než herec – má tu vůbec řeč o nějakém více a méně nějaký zjevný smysl? Nazýváme-li divadelní zdaj, tento svět zdání, »neskutečným«, je tím již dostatečně charakterizován? Vždyť »neskutečno« jako prostý protějšek skutečna je cosi zcela nicotného, to, co naprosto není. A přece je tento »zdánlivý svět« divadla cosi, co existuje a co právě jakožto zdání má zvláštní druh skutečnosti.*

2. ukázka Gadamer, H.-G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda 2003, str. 46–47.

*Zde je místo, na němž bych jako třetí chtěl zavést titul slavnost. Je-li něco spojeno s každou slavnostní zkušeností, pak to, že slavnost odpírá jakékoli izolaci mezi jedním a druhým. Slavnost je představením obecnosti samé v její dokonalé formě. Slavnost je vždy pro všechny. Tak když se někdo neúčastní slavností, říkáme, že „se uzavírá“. Uvažovat jasně o tomto charakteru slavnosti a s ním spojené struktuře časové zkušenosti není snadné. Necítíme se tu vedeni a podporováni dosavadními směry bádání; přesto je několik významných badatelů, kteří se takto zaměřili. připomínám německé klasické filology Waltra F. Otta a z Maďarska pocházejícího Karla Kerényiho, a samozřejmě že vždy bylo také teologickým tématem, co vlastně je slavnost a čas slavnosti.*

*Snad mohu vyjít z následujícího prvního postřehu. Říká se: „Slavnosti se slaví; slavnostní den je svátkem.“ Ale co to znamená? Co znamená „slavení slavnosti“? Znamená slavit pouze negativně: nepracovat? A jestli ano – proč? Odpovědí asi bude: protože práce nás zjevně rozdděluje a odděluje. V zaměření na účely své činnosti se stáváme osamělými, při vší semknutosti, kterou si odjakživa vynucovaly lov nebo dělba práce. Oproti tomu jsou slavnost a slavení zjevně určeny tím, že tu nikdy nevzniká samota, nýbrž že vše je shromážděno. Tato zvláštní význačnost slavení je zřejmě výkonem, kterého už nejsme dobře schopni. Slavit je umění. V čem vlastně toto umění spočívá? Zjevně v jakési ne úplně určitelné obecnosti, ve shromáždění se kvůli něčemu, o čem není nikdo s to říci, proč je vlastně důvodem usebrání a shromáždění. To jsou výpovědi, které se ne náhodou podobají zkušenosti s uměleckým dílem. Slavení se představuje určitými způsoby. Existují pro ně pevné normy, které nazýváme zvyky, staré zvyky, a žádný z nich není zvykem, který by nezestárnul, tj. nestal se obyčejem pevného řádu. Existuje také určitá forma řeči, která odpovídá a přísluší slavnosti a svátku. Mluví se o slavnostní řeči. Ale ještě spíše než forma slavnostní řeči patří ke slavnostnosti mlčení. Hovoří se o slavnostním mlčení. O mlčení se dá říci, že se takříkajíc šíří, a tak se vede každému, kdo nic netuše předstoupí před monument uměleckého nebo náboženského utváření, který ho „zarazí“. Vzpomínám si na Národní muzeum v Athénách, kde je přibližně co deset let nainstalován nový v bronzu odlitý zázrak zachráněný z hlubin Egejského moře – při prvním vstupu do takové místnosti se každého zmocní absolutní slavnostní mlčení. Je cítit, že všichni se shromáždili kvůli tomu, s čím se zde setkávají. To, že slavnost se slaví, tedy vypovídá, že ono slavení je přece jen činnost. Uměle vytvořeným výrazem je lze nazvat intencionální činností. Slavíme tak – a obzvláště zřetelné je to tam, kde jde o zkušenost s uměním –, že se kvůli něčemu shromáždíme. Není to jednoduše bytí pospolu jako takové, nýbrž intence, která všechny sjednocuje a brání roztříštění do jednotlivých rozhovorů nebo vydělení se zážitkem v osamělosti.*