

Blanka Činátlová

Příběh těla

Pistorius & Olšanská
Příbram 2009

Kniha vznikla a byla vydána v rámci Centra české umělecké avantgardy (LC06053). Na její vydání přispěla rovněž dotace Rozvojového programu MŠMT ČR.

© Blanka Činátlová, 2009

ISBN 978-80-87053-36-2

Obsah

NĚKOLIK INSPIRACÍ NA ÚVOD . . . 9

Inspirace filozofická . . . 9

Dvě poznámky k fenomenologii těla . . . 16

Poznámka první . . . 16

Poznámka druhá . . . 17

Inspirace teologická . . . 20

Inspirace kulturně antropologická . . . 26

Poznámka k fenomenologii hry . . . 30

O SLZÁCH ODYSSEOVÝCH (*mýtus*) – ZPĚV I. . . . 42

Intermezzo první: POHLED . . . 52

O TOM, CO SE STANE, KDYŽ JE ČLOVĚK ZAJEDNO
SE SVÝMI ORGÁNY (*autorský mýtus*) – ZPĚV II. . . . 58

Intermezzo druhé: HOSTINA . . . 77

O BATMANOVÝCH NOČNÍCH MŮRÁCH
(*literární periferie*) – ZPĚV III. . . . 87

TĚLO KRISTOVO . . . 106

IMITATIO CHRISTI . . . 112

VE VÍRU TANCE . . . 122

ŠPATNÉ SNY DÁNSKÉHO PRINCE . . . 132

SPIKLENCI SLASTI (*rétorická erotika budoáru*) . . . 138

PONOŽKY BARVY USCHLÉHO LISTÍ . . . 153

PARDÁLOVÉ A DÉMONI PRÁZDNOTY . . . 166

NAŠÍM ŽIVLEM JE VĚČNÁ NEZRALOST (*forma a hmota*) . . . 167

ČLOVĚK MUSÍ JÍST BIFTEK A MUSÍ SE HÝBAT (*fragment*) . . . 170

HEJ, DRŽKA NA STROMĚ JAK ŠÍŠKA (*tvář*) . . . 179

MELANCHOLICKÝ OTROK ZELENĚ -

KOMÁREM V HLUBOKÉ A HUSTÉ DŽUNGLI (*metamorfózy*) . . . 182

KLÍČOVÁ DÍRKA, JEŽ SE DÍVALA

MÝMA OČIMA (*intimita, trapnost, šmírování*) . . . 187

ULEHL JSEM NA VĚTEV, NA JEJÍMŽ KONCI SEDĚLA

A HOUPALA SE S KOLMO VZTYČENÝM OCASEM

VEVERKA MÉHO ROZMARU (*spánek a únava*) . . . 192

MEZI SEBOU SE DOROZUMÍVAJÍ JAKO KAVKY.

NEUSTÁLE JE SLYŠET KAVČÍ KŘIK (*jazyk*) . . . 194

KONEC A BOMBA, KDO TO ČTE, JE TROUBA! (*smích*) . . . 196

EPILOG . . . 201

SEZNAM LITERATURY . . . 206

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA . . . 213

Několik inspirací na úvod

Inspirace filozofická

Tělo se nade mnou uzavírá, a tím se mi uzavírá i svět. Můj prostor se neustále smršťuje, mobilita se omezuje na jakýsi vegetativní stav. Zdá se ale, že prostorové umístění pro mne dnes znamená méně, protože ať jsem kdekoli, vždycky mě poutá inertní maso, vždycky jsem chycen ve vadném těle.

ROBERT F. MURPHY: Umlčené tělo

Jan Patočka říká, že celá filozofická tradice je kombinací umění myslet a umění vidět.¹ Stěžejním problémem, jímž se zabývá především (i když nejen) fenomenologie či filozofie jazyka, se pak stává otázka, jak toto vidění, popřípadě viditelné, zachytit. A je možné toto vidění vyjádřit přesně a jasně – tak, aby označující korespondovalo s označovaným? Jsme nějak nebo něčím ve svém vidění světa determinováni? Jak *vidíme* svět?

Základním *úhlem pohledu* není pouze schopnost vnímání jako taková, ale tělesnost – to znamená způsob, jakým se lze dívat na naši situaci. Téma těla, „viditelnosti“, tělesnosti systematicky a koncepčně zpracovává především posthusserlovská fenomenologie. „*Vidíme věci samy, svět je to, co vidíme: formulace tohoto druhu vyjadřují víru, která je společná přírodnímu člověku i filozofovi, jakmile otevře oči; odkazují k hluboké vrstvě němých „mínění“, zahrnutých v našem životě.*“² Tímto souvětím otevírá svá tázání po viditelném a neviditelném francouzský filozof Maurice Merleau-Ponty. Základní předpoklad vidění, dle Merleau-Pontyho *inscenátor mého vnímání*, je samozřejmě tělo: „*Musím konstatovat, že tento stůl přede mnou je*

¹ Za povšimnutí jistě stojí, jak si i literární věda často vypomáhá metaforami vidění – point of view, perspektiva vypravěče, oko kamery.

² Merleau-Ponty (1998), s. 14.

v jedinečném vztahu k mým očím a mému tělu; vidím ho jen tehdy, je-li v okruhu jejich působnosti; mimo něj je temná hmota mého čela, pod ním velice neurčitý obrys mých lící; jedno i druhé je viditelné pouze limitně a může ho zakrýt, jak by samo mé vidění světa vycházelo z určitého bodu světla. A dokonce: mé pohyby a pohyby mých očí rozzechvívají svět tak, jako je možné rozhybat dolmen prstem, aniž by se tím narušila jeho základní stálost. [...] S každým pohybem mých očí, které obhlédávají prostor přede mnou, se věci na chvíli deformují.³ Je-li svět to, co vidíme, a vidím-li (vnímám-li) svět skrze své tělo, pak sama má tělesnost představuje nejzákladnější lidskou zkušenost se sebou samým i se světem. Merlau-Ponty používá pojem „zkušenost žitého těla“. Zkušenost žitého těla představuje naprosto jedinečnou schizofrenii – tělo reflektované a zároveň reflektující, viděné a současně vidoucí. Na jedné straně jsem si vědom svého těla jako toho, díky čemu vcházím do kontaktu s věcmi; toho, co umožňuje mé vidění; jsem schopen ho vnímat a pozorovat (vidím vlastní ruku), ale na druhé straně skutečná zkušenost žitého těla přichází až tehdy, kdy tělo ustupuje do pozadí: „Dotýká-li se moje levá ruka mé pravé ruky a já teď chci svou pravou rukou uchopit to, co koná moje dotýkající se levá ruka, pak se vždy v posledním okamžiku tato reflexe těla na sebe sama zhatí: ve chvíli, kdy cítím svou levici svou pravici, přestávám se pravou rukou dotýkat levé. [...] Před tím, než mám vědění o těle – v němž je již implikován vztah ke druhému –, mne zkušenost mého žitého těla jakožto obalu mého vněmu naučila, že vněm se nerodí kdekoli, nýbrž že vchází tehdy, jakmile tělo ustupuje do pozadí.“⁴ Tento paradox navíc umocňuje naše zkušenost s druhými lidmi – vidím, že tutéž věc, kterou vnímám já, vnímá i jiný člověk. Věc vnímaná druhým člověkem se pak zdvojuje na tu, již druhý vnímá skrze své tělo, a tu, kterou vně jeho těla vidím já. Prožitek druhého, jehož vidím, jak vidí „můj svět“, demonstruje, že naše soukromé světy spolu komunikují a každý z nich se svému držiteli ukazuje jako varianta společného světa.

Setkání s druhým přináší i jinou, podstatnou zkušenost žitého těla – vědomí viditelnosti mého těla. Člověk zažívá své tělo nejen jako vidoucí a pozorující, ale díky vidění druhých i jako viděné a pozorované, uvědomuje si viditelnost svého těla: „Cítíme se být pozorováni (pálení v šíji) nikoli proto, že z pohledu něco přechází na naše tělo a spaluje příslušné místo, nýbrž proto, že počítovat vlastní tělo znamená také počítovat to, jak se ukazuje druhému

³ Tamtéž, s. 17.

⁴ Tamtéž, s. 19.

člověku.“⁵ Toto ocitnutí se v zorném poli někoho druhého nevede pouze k vědomí subjektivně-objektivní povahy vlastního těla (tělo vidoucí/viděné), ale především k další podstatné souvislosti viditelného („svět je to, co je vidět“) a tělesného, ke zkušenosti, že svým tělem obývám svět. Tělo se stává součástí viditelná, je jím „obemknuto“: „*Tělesnost – onen fakt, že viditelná, kterým jsem, je vidoucí (pohled) neboli, což je totéž, že má vnitřek + onen fakt, že vnější viditelná je rovněž viděno, to jest prodlužuje se až do obrazení mého těla, které je součástí jeho bytí.*“⁶ Tělo náleží ke světu, viditelná, je jeho součástí. Pohled, říká Merleau-Ponty, ztělesňuje vidoucího ve viditelná, umožňuje hledání a nalézání sebe sama ve viditelná, jež má tutěž látkovou povahu – to znamená primárně jsem viděn či myšlen světem. Neboli teprve trojjednost těla – vidící se, vidoucí a tělo viděné – přináší komplexní zkušenost lidské tělesnosti, a tudíž i situovanosti a zabydlenosti ve světě. Velmi přesně to demonstřuje svět románů Franze Kafky, pro něž budou právě motivy těla a tělesnosti klíčovými interpretačními momenty (viz kapitoly o modernistické tělesnosti). Možná právě absence jedné či hypertrofie druhé této zkušenosti vysvětluje metafyzický neúspěch Josefa K. nebo zeměměřiče K. Oba svět neustále vystavuje jejich tělesnosti, momenty šmírování, přistížení, tělesného odhalení vedoucího k trapnosti se ustavičně stupňují, oba hrdinové zažívají bolestně a marně svou viditelnost, objektivní zkušenost svého těla jako těla viděného. Občas se vzdávají na šmírování tělesnosti druhých (zejména Josef K.), ale dimenze těla vidoucího se, sebereflekujícího jim naprosto chybí.⁷ Oba hrdinové zůstávají vůči světu i sami sobě „nevidomí“, přestože oni sami jsou světem viděni. Jednotlivé dimenze těla setrvávají v izolovanosti, místo aby docházelo k jejich splétání, kdy vidoucí a viděné splývají.

Tělesnost necharakterizuje Merleau-Ponty ani jako hmotu ve smyslu částic bytí, ani jako „psychický materiál“, substanci či ducha, ale jako „živel – tj. všeobecná věc uprostřed mezi časoprostorovým individuem a ideou, inkarnovaný princip, který zavádí určitý styl bytí všude tam, kde je nějaká jeho částička“.⁸ Tělesnost implantuje viditelnost a hmatatelnost do vidoucího a dotýkajícího se těla, tělo se vmačkává do světa a otiskuje do sebe viditelnost světa, která jej obdařuje vidoucností a vírou (nikoli věděním) v to,

⁵ Tamtéž, s. 239.

⁶ Tamtéž, s. 264.

⁷ V tuto chvíli samozřejmě opomíjíme Kafkovu *Proměnu*, v níž deformovaná tělesnost spočívá v něčem jiném.

⁸ Tamtéž, s. 136.

že subjektivní zkušenost našeho těla míří k věcem samým. Dotek mé ruky mě spojuje nejen s vlastní viditelností, ale na základě zkušenosti žitého těla i s viditelností druhého (dotekem jeho ruky), s nímž se mohu „setkat“ díky dotyku s viditelností (zkušeností s tělesností) jako takovou. Je-li tělesnost základní živel Bytí, pak tělesnost lidského těla má tutéž povahu jako tělesnost světa, sdílí spolu tuto tělesnost a vzájemně do sebe přesahují.

Spojí-li se tělesnost a myšlenky, dochází ke sloučení viditelného a neviditelného, protože vnímané věci vidíme, ale významy náleží neviditelnému. Ve viditelném nalézáme vždy jen „trosky ducha“. Viditelné je vždy v určité vzdálenosti, zpřítomňuje se, ovšem dosažitelné začíná být teprve tehdy, jakmile jej chápeme ne jako přibližující se myšlenku, nýbrž jako obklopující a obemykající (tzn. tělesnost). Zdá se, že určitá část potenciálně viditelného světa zůstane právě kvůli tělesnosti vždy neviditelná – člověk nikdy nedohlédne za svá záda; stejně jako čtenář v *Rozpravě o zdviži* (Věra Linhartová) nespátí kvůli malé papírové knížce už nikdy svůj pokoj celý a nikdo mu nezaručí, že jakmile knihu ze svého zorného pole odstraní, zůstane prostor skrytý za knihou týž, jako když četl. Neviditelné ale neznamená neviditelné, to, co není nikdy vidět: „*To, co bylo či bude viděno a viděno není, anebo to, co vidí někdo jiný než já, co nevidím já, přičemž se však jeho absence počítá ke světu.*“⁹ Svět *Procesu* je neviditelný pouze pro nevidoucího Josefa K., nikoli pro čtenáře. Neviditelné neleží tedy mimo svět, ale „za“ viditelným a umožňuje bytí vertikálního a transcendentálního prostoru. Hloubka a záda, dvě dimenze skrytého, dovolují věcem, aby zůstávaly ostré. Právě toto skryté, neviditelné, avšak potenciálně viditelné, působí, že věci mají tělesnost, klade před můj zrak překážku – pohled se musí nějak s touto hloubkou vyrovnat, přijmout neviditelné jako „jiné“ viditelné.

Na řadu podnětů Merleau-Pontyho navazuje Jan Patočka. Tělesnost vnímá jako hlavní dimenzi i předpoklad přirozeného světa. Naše tělesnost je základní osou světa, jejím středem; iniciuje zásadní časoprostorovou orientaci ve světě. Tělo označuje Patočka jako „nulový předmět“. Merleau-Ponty použil pojem „Nullpunkt“ – ve smyslu nulového bodu všech dimenzí světa, těla jako míry všech věcí světa – tělo se dotýká sebe, vidí se, a proto je schopno vidět a dotýkat se něčeho, být otevřeno pro svět. Patočka tím má ale na mysli něco trochu jiného, spíše vědomí, reflexi našeho těla, jež se nám většinou jeví tak blízké a samozřejmé, že jej ani netemati-

⁹ Tamtéž, s. 221.

zujeme, ale zároveň za určitých okolností je naopak tak tematizované jako žádný jiný předmět (bolest, slast, nemoc, hlad). Proto má tělo charakter lidské situace, interesovanosti, zakořeňuje nás do věcí a převádí z prostoru těla do prostoru světa.

Právě prostorovost (orientaci v prostoru) považuje Jan Patočka za významný rys lidské existence: „*Pouze tělesná bytost může existovat prostorově, vztahovat se k prostoru, nicméně prožívaná prostorovost našeho těla nemůže spočívat v jeho objektivně geometrických relacích jakožto věci. Naše tělo je život, který sám ze sebe prostorově jest, produkuje své umístění do prostoru, dělá se prostorovým. [...] Tedy lidská orientace není orientace v okolí, ale při pluralitě možností, kdy nejsme zapuštěni jen do jediného okolí jako zvíře, nýbrž jsme vůči němu uvolnění do vedlejších světů a poloskutečností, je naše žití vůči tomu, co nejsme my, žitím ve světě, nikoli pouze v okolí.*“¹⁰ Být ve světě tedy znamená být prostorově – vztahovat se k sobě tím, že se vztahujeme k druhému, dalším věcem a světu vůbec. Tento vztah umožňuje naše tělesnost, vytvářející „horizont“ našeho bytí a svět: „*Horizont je obzor, který obkličuje všechny jednotlivosti dané krajiny, její vizuální část, ale překračuje je. Vidíme vždy výsek, ale vždy jej doplňujeme do celého kruhu. Pohybuje-li se centrum, mění-li se pohledy, mění se předměty, přesunují se z periferie k centru a naopak, ale horizont zůstává stát.*“¹¹ Stojící horizont značí přítomnost toho, co samo o sobě přítomné být nemusí, znamená jakousi hranici, jež naznačuje, že může být překračována, že nepřítomné (Merleau-Ponty by řekl neviditelné) je potenciálně přítomné a dosažitelné. Horizont představuje poslední viditelnost v krajině; mezní bod, jenž jsem schopen obhlédnout, a vztah k němu určuje každou věc ležící uvnitř. V horizontu se stýkají všechny perspektivy naší vizuality – to nejbližší, nejméně viditelné určuje smysl toho nejbližšího. Prostorové umístování souvisí s udělováním významu. Situovanost člověka ve světě, vztah k horizontu, klasifikuje svět, jevy a věci na centrální/periferní, blízké/vzdálené, na „domácí“/cizí.

Změny ve světě provádíme svou tělesností, tím, že se vrháme¹² do světa a svou tělesnou existencí působíme na věci. Prostor je orientován k nám: „*Původní dynamika, jak ji cítíme, charakterizuje prostorovost naší tělesné existence. To se jeví v tom, že prostor je orientován k nám, orientace v prostoru tak, jak*

¹⁰ Patočka (1995), s. 27–28.

¹¹ Tamtéž, s. 29.

¹² V tomto kontextu nesouvisí vrhání se do světa s vržeností, jak o ní mluví francouzský existencialismus, ale spíše s „rozvržením“ a rozvrháváním, jež zdůrazňuje aktivitu vnímajícího a vztahujícího se subjektu.

jej žijeme, má své nahoře-dole, vpravo-vlevo, vpřed-vzad.¹³ Orientace ve směru nahoře-dole vyjevuje náš život jako určité úsilí, přemáhání odporu, které směřuje proti tíži. Ale dala by se samozřejmě vnímat, ačkoli Patočka o tom explicitně nemluví, i jako pohyb metafyzický. Orientace vpravo-vlevo odkazuje na původní symetrii naší aktivní tělesnosti a vpřed-vzad je směr naší aktivity, tělesnosti, která vidí. S těmito třemi dimenzemi naší aktivity se nesetkáváme v sebereflexi, ale v tom, jak se nám jeví věci: „Ukazuje se tu vzájemné zaklínění pohybové a jevové stránky, toho, co se objevuje, a jak se naše tělo orientuje k tomu, co se objevuje, jak se k tomu upíná.“¹⁴

Další podstatná charakteristika naší tělesnosti spočívá v tom, že výhradně ve svém těle cítíme bolest, slast, svěžest, únavu a podobně, a tyto „nálady“ zásadně určují naše tělo jakožto východisko aktivity. Tyto nálady se neobjevují jako věci, to znamená neleží „před námi“, ale ovlivňují naše vidění světa, nastavují určitou faktickou situaci, v níž se nacházíme, „naladují“ nás vůči světu. Tato nálada (naladění) nás uvádí do světa. To, že jsme vždy nějak naladění, znamená, že jsme vždy už někde situováni ve světovém celku – svět nás oslovil. Na tuto výzvu odpovídá člověk svou aktivitou a toto konání, říká Jan Patočka, je vždy „výslovné“, neboť vždy konám já. Tato odpověď oslovujícímu světu (světu, který je pro mne otevřen) vždy předpokládá disponování „živým“ tělem – tělo nám musí být vždy k dispozici, povolné a poslušné, odpovídající na impuls. Vlastní tělo se nám dává jako dynamismus, který nás vrhá a vztahuje k předmětnosti světa. Momenty našeho pohybu ve světě a ke světu nacházíme v několika aspektech. První se týká našeho emocionálního umístění, ona základní situace „jak se mám“ – nálada. Další fáze pohybu vyjadřuje vlastní aktivitu s ohledem na rozvrh možností, tento pohyb znamená naše sebeumísťování do věcí, jež se následně manifestuje ve věcech prostorovou orientací. Díky této prostorové orientaci, vytvoření horizontu, dochází k našemu sebeumísťování do světa, to znamená přes svět se vracíme sami k sobě. Načež pohyb vrcholí uvědoměním si fenomenologie mé vlastní, personální tělesnosti; poznáním, že svět není ode mne odlišný, je téže povahy (tělesné) jako já, a stejně jako má svět vliv na mne, mám já vliv na svět.

Podobně jako Merleau-Ponty zmiňuje i Jan Patočka nutnost druhé bytosti. Člověk se vztahuje k sobě skrze druhého člověka, zažívá zkušenost

¹³ Tamtéž, s. 34.

¹⁴ Tamtéž, s. 35.

sebe sama jako objektu pro druhého a poznává, že druhý může být stejným objektem pro něj – díky tomu, že oba mají zkušenost se společným světem (jsme téže látky jako látka světa). Zkušenost druhého k nám ale vždy přichází pouze jako aprezentace – zpřítomnění, tedy prožívání druhé lidské bytosti nikdy nebudeme moci zakusit v jeho originální podobě. Druhý pro nás zůstává fenoménem, který můžeme nahlédnout díky společně sdílené zkušenosti těla: „*Druhý je nám dán skrze svůj zjev, jen jako fenomén, a ne ve svém původním bytí. Asi tak, jak jsme si sami dáni, když se díváme na své tělo (upadli jsme a obmatáváme se).*“¹⁵ Na jedné straně tedy do druhého projektujeme sami sebe, nacházíme totožné či podobné zkušenosti a nálady, na druhou stranu tato zkušenost přináší i obsahy zcela nové – zážitek určité neviditelnosti (nikdy nebudu znát prožívání druhého v jeho celku ani se s druhým nebudu moci nikdy maximálně ztotožnit) a setkání s „jiným“, nebo dokonce s „cizím“. Současně vím, že má recepce druhého může být mylná, fragmentární i lživá. Aprezentace mě tedy jednak usvědčuje jako necelou, potřebnou a přijímající „soubytot“ a můj život jako „souživot“ a vzájemné obohacování s druhými, jednak mi odhaluje mezní možnosti horizontu, dokonce možnosti jeho překročení (ve zkušenosti s jiným, skrytým či cizím).

Naše bytí v prostoru má tedy vždy tělesnou povahu. To, jakým způsobem se v prostoru orientujeme, ukazuje prožívajícího jako tělo, které je, ač netematické, neustále přítomno. Vědomí mého těla, těla živého a fungujícího, iniciuje každou zkušenost. S tělem souvisí nálada; postoj, který vytváří naši základní životní situaci a který pocítujeme na naší dynamice. Žít podle Jana Patočky znamená uskutečňovat možnosti, a možnosti uskutečňujeme jedině tím, že se pohybujeme, tím, že jsme tělem. Skrze tělo se vztahují k druhým i ke světu.

¹⁵ Tamtéž, s. 48.

Dvě poznámky k fenomenologii těla

Poznámka první

Hovoří-li Jan Patočka o tělesné povaze naší existence, zmiňuje v první řadě naše bytí v prostoru. Stejně tak bychom ale měli uvažovat i o naší existenci časové. Tělo totiž představuje také základní lidskou zkušenost s časem. Právě na základě pozorování a reflexe svého těla člověk poznává a zakouší svou konečnost nebo ohraničenost. Tělo je každopádně určitou časovou limitou jeho existence. Člověk touží po nekonečném, trvalém a věčném, ale své tělo poznává jako konečné a proměnlivé. Časovým horizontem lidského života je smrt, základní faktickou situací lidského těla to, že je smrtelné. Lze i tento časový horizont překročit? Lze, i tento horizont dává tušit přítomnost neviditelného; tato zkušenost nepřítomného ale už nebude mít tělesnou povahu. Určitým pohledem za horizont může být rovněž aprezentace druhého, zkušenost se smrtí blízkého člověka, i když v tomto případě bude naše projekce do druhého mimořádně obtížná, ne-li nemožná.

Člověk má prostřednictvím svého těla jedinečnou šanci zakoušet jak čas lineární, tak cyklický. V prvním případě se nemusí jednat hned o zakoušení smrti, klíčovou zkušeností je vědomí měnícího se stárnoucího těla. Tuto proměnu člověk vnímá převážně v delším časovém horizontu – každodenním pohledem do zrcadla většinou nezjistíme objevování vrásek, padání či šedivění vlasů. Zdá se, že náš „všední“ čas vnímáme spíše jako určitý cyklus. Koloběh pravidelně se opakujících událostí, které můžeme vnímat jako výraz cyklu přírodního (jaro), zemědělského (probuzení, setba) či liturgického (vzkříšení), i když se jedná o tentýž princip. I ryze profánní čas může poskytovat pravidelně se opakující události (i když je na rozdíl od prvního příkladu nebudeme vnímat jako svátek, ale spíš jako stereotyp) – prázdniny, dovolená, rozvrh pracovního týdne. A nezapomínejme ani na cykly biologické (například menstruační cyklus).¹⁶ Soustředění se na pravidelně se na-

¹⁶ Zajímavým tématem by byla i paměť těla, tělo jako zkušenost minulého času a jeho uchování, jež může mít dokonce narativní význam. Například jizva – deformace lidského těla, která nevznikla přirozeným způsobem. Vážou se k ní zpravidla nějaké mimořádné a dramatické okolnosti, jizva je jejich trvalým důkazem. Proto, stane-li se člověk objektem pro druhého, skládají tyto okolnosti často příběh o původu této abnormality. V literatuře může být jizva často symbolem, znamením (vyvolenosti,

vracející události vnáší do lidského života jednak rituální rytmus, gesta opakování, jednak úlevu před tíží lineárního času, který má eschatologickou povahu – směřuje ke svému naplnění, ke konci – a neúprosná logika tohoto finále odhaluje pošetilost všech záchranných cyklických rituálů, neboť každý další soukromý rituál narozenin neoslavuje rok nabytý, ale ztracený.

Poznámka druhá

Hovoří-li Jan Patočka o těle, jež odpovídá na výzvu, tázání světa, samozřejmým atributem tohoto žitého (a živého) těla je, že je nám vždy k dispozici, poslušné a povolné. Lze o fenomenologii těla uvažovat i tehdy, když předchozí podmínka neplatí? To znamená nemůžeme-li svým tělem svobodně disponovat. Odpověď bychom mohli najít ve studii Roberta F. Murphyho s příznačným názvem *Umlčené tělo*.¹⁷ Robert F. Murphy napsal antropologickou studii za použití tradičních antropologických metod – terénního výzkumu a zúčastněného pozorování. Jediný rozdíl spočívá v tom, že nepodává svědectví o cestě k přírodním národům, ale o vlastní odysee do společnosti nemocných a posléze paralyzovaných lidí.¹⁸ V běžném antropologickém výzkumu znamená zúčastněné pozorování, že antropolog delší dobu žije ve společnosti lidí, které zkoumá, aby s nimi mohl sdílet nejen rituály, ale především jejich každodennost. Snaží se co nejvíce zrušit hranici mezi sebou a přírodní kulturou (podmínkou je např. znalost původního jazyka) a většinou si vybírá spolehlivého informátora, jenž funguje jako „kulturní tlumočnick“. Výjimečnost Murphyho pozice v tomto hluboce osobním pozorování spočívala v tom, že se ocitl v roli subjektu i objektu svého výzkumu; stal se autorem i hlavním hrdinou, antropologem a informátorem současně. Napsal tak příběh vlastního těla, který se mísí s příběhem lidské tělesnosti a lidské situace vůbec: „*Poučení, které si bereme z paralyzy, má rovněž hluboký význam pro naše chápání lidské kultury a místa, které v ní zaujímá jednotlivec. Mezi společnostmi a jejich symbolickými vzory pro jed-*

příslušnosti apod.) nebo dokladem analogie lidského a „světového těla“ – o tom dále v kapitole o mytickém těle.

¹⁷ Murphy, Robert: *Umlčené tělo*. Praha, Sociologické nakladatelství, 2001.

¹⁸ Autorovi byl diagnostikován poměrně rozsáhlý nádor pátého. Kniha je desetiletým „terénním výzkumem“ nemoci od prvních příznaků k téměř naprosté nehybnosti.

*nání a hodnocení na jedné straně a snažením a zájmy obyčejných lidí na straně druhé není úhledně urovnaný a obapolně se posilující vztah. Jednotlivec a kultura jsou spíše v nevyhnutelném konfliktu a historie, místo aby byla realizací lidských záměrů a kulturních hodnot, obyčejně obojí popírá. Studium paralýzy je skvělou arénou, na které lze předvést tento boj jednotlivce proti společnosti, neboť invalidita není izolovaným typem lidské situace, ale její metaforou.*¹⁹

Vlastní tělo se za těchto okolností stává na jedné straně maximálně tematizovaným, na druhé straně popisuje autor momenty, kdy se jeho myšlenky zbavují tělesnosti – jako by seděl v záhlaví vlastní postele a prohlížel si své měnící se tělo, které v tu chvíli jako cizí objekt vůbec nespojuje se svou myslí a vědomím. Nemoc ruší samozřejmost netematizovaného těla (viz Patočka), tělo nelze považovat za implicitní, stalo se problémem, objektem vědomého tematizování.²⁰ Nemocné, nebo dokonce nemohoucí tělo nutí člověka přeskupit většinu časoprostorových vztahů. Vědomí času se většinou rozpadá na dvě období – před nemocí a po nemoci. Období před nemocí vnímá nemocný jako bájný zlatý věk, po němž následuje pozvolný úpadek a ztráta jistoty v kontinuálním plynutí života: „*Má minulost již není přímá a plynulá, ale přetržená a polarizovaná. A má dlouhodobější budoucnost vlastně neexistuje.*“²¹ Člověk se dotýká mezního horizontu svého lidského času – smrti. Předvídání smrti přináší nemocnému, umlčenému tělu, které přestává být s to světu odpovídat, zásadní zkušenost lidské osamělosti: „*Nic tak zcela neizoluje člověka jako poznání, že když trpí, nikdo další bolest necítí; že když je nemocen, je jeho choroba soukromou záležitostí; a že když umře, svět se svým shonem se klidně točí dál.*“²² Zásadně se mění také prostorová orientace ve světě. Základní vztahy sice zůstávají (nahore/dole, vpřed/vzad), ale mění se vztah k prostoru. Nemocného či nemohoucího člověka provází nejistota, zda jeho prostor, jeho svět lze ztotožnit se světem druhé-

¹⁹ Murphy (2001), s. 13.

²⁰ Murphy mluví přímo o výjimečné sociální roli nemocného. Mimo to, že se ocitá na periferii společenského dění (antropologicky řečeno stává se minoritní kulturou), je navíc zproštěn většiny běžných povinností. Místo toho má roli novou – veškeré jeho úsilí má směřovat k tomu, aby se opět uzdravil a mohl se „vrátit“ do majoritní kultury; to ovšem většinou předpokládá pasivitu (být poslušen příkazů lékaře, užívat léky apod.). Tak můžeme dokonce klasifikovat „dobrého“ a „špatného“ pacienta a mluvit o tzv. sociální způsobilosti k nemoci – dobrý (úspěšný) pacient neřuká a vtípkuje, špatný nařiká a tyranizuje své okolí.

²¹ Tamtéž, s. 30.

²² Tamtéž, s. 57.

ho nebo se světem vůbec. Zkušenost osamělosti zpochybňuje možnost patočkovského „souživota“ s druhým. Omezenost či nemožnost pohybu (i v metaforickém slova smyslu) omezuje schopnost uskutečňovat možnosti (připomeňme tezi předchozí kapitoly, že žít znamená uskutečňovat možnosti). Prostorový horizont nemocného těla ztrácí svou dynamiku a klasifikuje prostor možný a nemožný ve smyslu přístupný a nepřístupný – vím o existenci horizontu „zdravého“ prostoru, jež je pro mne nedostupný (nebo jsem z něj přímo vyloučen), ačkoli pro většinu ostatních to neplatí. Mezi světem obývaným mým tělem a světem vůbec se nachází disproporce.

Poškozené tělo znamená pokřivenou perspektivu, mění se způsob vědomí a reflexe vlastního těla, uvažování o sobě, o druhých, o světě. Robert F. Murphy mluví o tom, že prodělal metamorfózu – ta ale nezasahuje pouze tělo, nýbrž i vědomí; doslova dochází k „revoluci vědomí“: „*Postižení pro nás není pouhou fyzickou záležitostí; je to naše ontologie, stav našeho bytí ve světě.*“²³ S tím, jak se tělo odtělesňuje, jak jím člověk přestává vládnout, jak se pro něj stává objektem, dochází k rozložení jednoty mysli a těla; člověk se odcizuje svému tělu i okolnímu světu. Sám Murphy o sobě mluví jako o cizinci stranou americké kultury. Desetileté pozorování své metamorfózy završuje Murphy jakousi výzvou k životu a ke svobodě, jež spatřuje ve vysvobození se z vězení těla a poddanosti „zkostrnatělé a z fetišizované“ kultuře. Tím ovšem končí pouze příběh antropologického výzkumu, nikoli příběh těla. Tato cenná studie podněcuje k tomu, abychom vnímali nemocné tělo jako fenomén určité liminality, mezní horizont lidské situace, v níž si člověk uvědomuje hranice svého těla a jeho zásadní podíl pro rozumění, vnímání a vztahování ke světu – deformace těla znamená i deformaci tohoto vztahování, čímž se vlastně potvrzuje fenomenologická analýza lidské tělesnosti.

²³ Tamtéž, s. 79.

Inspirace teologická

Existuje Rublevova trojice, tedy existuje Bůh.

PAVEL A. FLORENSKIJ: IKONOSTAS

Ježíš řekl: Blahoslavený je lev, kterého sní člověk, takže ten lev se stane člověkem, zavržený je však člověk, kterého sní lev, a lev se stane člověkem.

NOVOZÁKONNÍ APOKRYF

„Křesťanství je náboženství vtělení a vzkříšení těla“ – čteme úvodní slova pravoslavného teologa.²⁴ V bibli je člověk často označován jako „oživované tělo“ nebo „živá duše“. Dialektiku těla a ducha ale nechápe křesťanská teologie jako dualismus ontologický, nýbrž existenciální. Lidské tělo vyjadřuje osobu, je „někým“, řečí osoby, spěním a rovnováhou, která strukturuje časoprostor; to, díky čemu se vztahují ke světu, odpovídám mu a konám, ale tou nejzásadnější vlastností, podmínkou, omezeností i možností je jeho stvořenost. Co vyplývá z této stvořenosti? Jednak určitá omezenost stvořené bytosti: „Bytost tělesná jsem proto, že jsem bytost omezená, nejsem Bůh.“²⁵ Člověk má své stvořené tělo, napojené na tělo stvořeného světa, otevírat, aby jej mohl oživovat Duch – proto se tělo stává duchovním. Tuto stvořenost má člověk šanci bezprostředně zakoušet v transcendentální zkušenosti: „Tím je již dáno, že slovo ‚stvořenost‘, výrazy ‚být stvořen‘ a ‚stvoření‘ neodkazují na nějaký dřívější časový okamžik, kdy došlo ke stvoření příslušného tvora. Znamenají především trvalý, aktuálně trvajícím proces, k němuž dochází u každého jsoucna nyní stejně jako v dřívější době jeho existence, i když právě toto trvalé stvoření se týká jsoucna, které se samo časově rozprostírá.“²⁶ Akt stvoření, a tudíž i tělesnosti, usazuje člověka do prostoru stvořeného světa (jenž má obývat a spravovat), ale především do času jeho existence. Stvořenost zásadním způsobem vymezuje vztah člověka k Bohu. Člověk, tělo obdařené duchem, každým svým poznáním i konáním odkazuje k absolutnímu, nekonečnému a věčnému bytí, ač sám omezený konečností. Toto absolutní bytí ale pro něj zůstává neobsáhnutelné, setkává se s tajemstvím, s mlčícím horizontem.

²⁴ Clément, O.: *Tělo pro smrt a pro slávu. Malé uvedení do teopoetiky těla*, Velehrad, Refugium Velehrad-Roma, 2004.

²⁵ Clément (2004), s. 11.

²⁶ Rahner (2002), s. 124.

Stvořené tělo rovněž vyjadřuje lidskou svobodu, člověk má možnost se svým tělem nakládat svobodně – tělo se může stát duchovním a nesmrtelným, pakliže se otevírá božskému Dechu a Duchu, nebo uzavřeno a smrtí zpečetěnou konečností, pokud nenaslouchá a hledá svou identitu pouze sám v sobě (např. provinění Adama a Evy) – pak se duch stává tělesným. Tělo tedy osciluje mezi tělesností, to jest konečností a smrtelností, a duchem, to znamená nesmrtelností. Ve svém těle se člověk zároveň poznává i nepoznává: „*Poznávám se v něm, protože jinak bych se před druhým nestyděl, neboť za to, co je nám cizí, se nestydíme. Ale mám strach, že má osoba není skrze mé tělo vidět, že věším v tom nejneosobnějším, v čemsi předeším druhovém. Cítím, že pohled druhého, který na mne spočívá, buď náhodou, nebo v mohutném a izolujícím vzdmachu čistě živočišného života, není pohledem důvěry, v němž bych mohl ve vši nevinnosti existovat. Je to pohled cizince, který pobrdá nebo touží, anebo obojí zároveň, a tedy mne odděluje od mé skutečné identity.*“²⁷ Tělo se stává i určitou překážkou, člověk má strach, že tělo překrývá jeho „vnitřní já“, že klame. Proto v tomto případě neznamená pohled druhého akt aprezentace, soužití, porozumění, ale vyjadřuje obavy, strach, že pro druhého člověka zůstanu cizím, protože jeho pohled nebude moci proniknout „skrz“ mé tělo. Mezi naše vnitřní já a naši tělesnou existenci se vsouvá „mezistěna“, představující riziko uvážnutí pouze v tělesné existenci. Toto uvážnutí, zapomenutí na jednotu tělesné a duševní dimenze stvořeného těla, se projevuje v tom, že člověk cítí stud. Stud tedy nesouvisí, jak se mnozí domnívají, s přirozenou křesťanskou pokorou, naopak je výrazem mylného chápání lidské tělesnosti, projevem narušení rovnováhy a neporozumění nebo nepoznání se ve vlastním těle, nebo naopak uvážnutí v jakémisi narcisismu. Všimněme si, jak často tematizuje stud a trapnost spojenou s tělem ve svých příbězích Franz Kafka a modernističtí autoři vůbec. Pokud bychom při jejich čtení měli na mysli pojetí studu v kontextu křesťanské teologie, pak by klíčovou otázkou pro pochopení neúspěšné iniciace hrdinů bylo tázání právě po této ztracené jednotě.

Jako tělo, hmotu zakouší člověk sebe sama a okolní svět, který k němu patří: „*Hmota je podmínkou možnosti toho, co je předmětně jiné – totiž svět a člověk sami sobě; je podmínkou toho, co bezprostředně zakoušíme jako prostor a čas. Hmota je podmínkou oně jinakosti, která člověka odcizuje jemu samému, a právě tím ho k němu samému přivádí. [...] Hmota je základ loženosti toho, co je jiné, jako materiálu svobody a reálné komunikace konečných duchů ve vzájemném poznání*

²⁷ Clément (2004), s. 14.

a lásce.²⁸ Touto jinakostí se samozřejmě myslí transcendentální zkušenost – člověk se setkává sám se sebou a shledává, že se střetává s něčím, co ho přesahuje, co je bytostně jiné (absolutní) povahy než on, ačkoli on sám je touto absolutností a jinakostí zahrnován, je v ní obsažen a je na ní závislý; setkává se s tajemstvím, protože tuto jinakost nemůže nikdy nahlédnout. A právě hmota, tělo, představuje nezbytnou podmínku toho, že se člověk s touto jinakostí může setkat, neboť skrze omezené a konečné k němu přichází neomezené a nekonečné. Díky tomu není ani člověk ve své tělesnosti jasně ohraničitelným, ale komunikuje s tělesností světa. Bůh povolává člověka, aby se ve svém těle a kolektivním těle lidstva ujal všeho stvoření a vysvobodil je z marnosti. Prací, uměním a slavením má tělo vyjadřovat teofanický a dialogický ráz světa.

Teologie ovšem netematizuje pouze povahu lidské tělesnosti, ale především význam tělesnosti Kristovy. Základní povahu Ježíšovy tělesnosti vyjadřuje jeho vtělenost – slovo se stává tělem, Bůh se stává „synem člověka“. Bůh přijímá lidství a s ním i lidskou tělesnost: *„Je to tělo, které je tělem individuality padlého světa, též tělem communia, tělem zahrnujícím, všelidským a kosmickým, tělem počátku a hlavně konce, neboť bere na sebe odění kůží nás všech, tedy náš tragický a zároveň tvůrčí příběh.“*²⁹ Boží logos tím, že přijímá lidské tělo, stvrzuje tělesnou povahu světa, již současně přijímá jako svou skutečnost: *„Bůh se stává světem, a v tomto momentu Bůh fakticky, ač svobodně, sám sebe vypovídá ve svém Logu, který se stal světem a hmotou. Plným právem tak můžeme chápat stvoření a vtělení nikoli jako dva disparátní činy Boží zaměřené ‚navenek‘, jež vycházejí ze dvou oddělených Božích iniciativ. Naopak, můžeme chápat stvoření a vtělení v reálném světě jako dva momenty a dvě fáze jednoho – ač vnitřně diferencovaného – procesu Božího sebezřeknutí se sebe sama a Božího sebeprojevení.“*³⁰ Vtělení, jež teologie nazývá rovněž Boží sebetranscendencí, stvrzuje duchovně-tělesnou skutečnost světa. Křesťanské dogma o vtělení vyjadřuje, že Ježíš je pravým člověkem, přijímá lidskou přirozenost, to znamená konečnost, světskost i materiálnost. Na druhé straně v aktu sebetranscendence dochází k Božímu sebesdílení. Bůh – Spasitel – zasahuje jedinečně a nezvratně v individuálním dějinném čase, aby přislíbil věčnost a nesmrtelnost. Lidský čas se stal časem toho, kdo je věčný, smrt smrtí toho, kdo je nesmrtelný. Ačkoli jednota lidského a božského v Kris-

²⁸ Rahner (2002), s. 262.

²⁹ Clément (2004), s. 25.

³⁰ Rahner (2002), s. 278–279.

tovi, takzvaná hypostatická unie, zůstane pro člověka vždy tajemstvím, vyplývá z ní velmi radostná zvěst: „*Jestliže Bůh sám je člověkem a navěky jím zůstává, jestliže člověku není dovoleno, aby o sobě smýšlel nízce, protože by pak takto smýšlel i o Bohu, a jestliže tento Bůh zůstává neřešitelným tajemstvím, pak je člověk navěky vysloveným tajemstvím Božím, jež má navěky účast na tajemství svého základu.*“³¹ Bůh vyznáváný v Kristovi není na nebi, ale tam, kde je člověk. Jestliže jako „bohočlověk“ zůstává nekonečný, znamená to, že to pozemské, konečné, jeho příchodem obdrželo nekonečnou hloubku, neboť nekonečné se stalo konečným (tělem), aby konečnému otevřelo nekonečnost.

S tělem přijímá Kristus i všechny útrapy lidské tělnosti – bolest, strach, smrtelnou úzkost. To, že zná svůj osud, jímž naplňuje své poslání, tato muka ještě umocňuje. Vrchol tohoto poslání spočívá v Kristově mučednické smrti. Další zásadní vlastnosti Kristova těla souvisejí právě s jeho smrtelností; je to tělo mučené, bolestiplné, trpící a obětované. Oběť neodkazuje pouze k utrpení těla, ale i k mukám duševním: „*Tu na něho padl zármutek a úzkost. Tehdy jim řekl: ‚Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte zde a bděte se mnou!‘ Pooděšel od nich, padl tváří k zemi a modlil se: ‚Otče můj, je-li to možné, ať mne mine tento kalich; avšak ne jak já chci, ale jak ty chceš.*“³² V Getsemanské zahradě se Kristova lidská tělnost projevuje v celé své hloubce – v nejistotě, váhání, strachu ze smrti i v osamělosti; všichni věrní spí, není nikdo (mimo Otce!), s kým by smutek své duše mohl sdílet, a Ježíš vychází vstříc ponížení, stává se „tělem pro smrt“. I tím se dotýká podstaty lidské situace, vždyť i lidské bytí je slovy Martina Heideggera „bytím k smrti“ – člověk jde vstříc smrti a ví o tom, existuje v konfrontaci se svým koncem.

Smrt tedy představuje završení Kristovy lidské tělnosti, její smysl a katarzi ovšem přináší až vzkříšení (jeden z hlavních důkazů Kristova Boholidství). Kristovo tělo je tedy v první řadě živé tělo. Nikoli ve smyslu žitého těla, jak jej definoval Jan Patočka, tedy těla fungujícího, těla „po ruce“, nýbrž těla oživeného, vzkříšeného. Předpokladem a podstatou tohoto vzkříšeného těla, jež má moc oživovat mrtvá těla ostatních, je smrt – respektive její překonání: „*A vše se obrací, tělo pro smrt se stává, tělem pro vzkříšení. Naše smrt, všechny smrti, které přestřihují náš život, se stávají cestou ke vzkříšení. [...] Jeho opravdové Proměnění se odehrálo v clonivosti smrti a pekla, aby tělo vydané ‚porušení‘ bylo oděno světlem (oním bílým šatem, do něž se odívá nově pokřtěný*

³¹ Rahner (2002), s. 311.

³² Mt 26,37.

a jímž se mu vrací rajská tělesnost).³³ Vzkříšení a vykoupení mrtvým (smrte-
lým) ale neodnímá tělesnost, nýbrž jim otevírá cestu k „rajské“ Kristově
tělesnosti vzkříšeného těla.

Skutečnost neustále přicházejícího vzkříšeného těla každému křesťa-
novi ustavičně připomíná nejvlastnější povahu Kristovy tělesnosti – její
liturgický a eucharistický význam. Vzkříšením a nanebevstoupením Kris-
tovo tělo ze světa neodchází, naopak do něj vstupuje, což sám Kristus
stvrzuje ustavením eucharistie. Během liturgie se člověk prostřednictvím
eucharistie setkává s Kristovým tělem, vrcholný okamžik tohoto magické-
ho rituálu přichází v momentě přítomnosti a přijetí Božího Těla: „*Liturgie
nás zasazuje do Těla Kristova, do neomezeného prostoru Dechu, který nese svět,
a též do Otcova domu. Do Těla, v němž trojiční společenství vchází do společenství
lidí. [...] V liturgii se člověk učí stávat se bytostí slavení. Celé jeho tělo a zejména
celý jeho dech jsou volány ke chvále.*“³⁴ „Tělo pro smrt“ se stává „tělem pro slá-
vu“. V eucharistii, vrcholu křesťanského posvátna, se vtělený, ukřížovaný
a zmrtvýchvstalý Bůh stává pokrmem a nápojem člověka. Skrže eucharis-
tické tělo se dotýká sakrální s profánním, pozemské s nebeským, viditelné
s neviditelným, proto má vše posvátné, co člověk ve svém přirozeném svě-
tě zakouší, tělesnou povahu.

Neodlučitelnost tělesného a posvátného dobře ilustruje vztah k umění.
Pouze tradiční křesťanské umění zobrazuje podobu svého Boha. Katolic-
ká teologie to také musí několikrát zdůvodňovat, například v konfrontaci
se zásadami umění reformovaných církví. Hlavní autoritou se stává začá-
tek Janova evangelia, teologicky podpořený dogmatem o vtělení. Tělesná
přítomnost posvátna vysvětluje, že obraz Boží neznamena vytvoření mo-
dly, jakousi obdobu starozákonního telete, ale fyzickou přítomnost Boží.
Umělecký obraz není mimetický, nýbrž „pravdivý“, protože posvátný pří-
běh, který znázorňuje, je výrazem skutečné, to znamená tělesné přítom-
nosti Boží. To má naprosto zásadní vliv na reflexi povahy umění. Jednak
je katolické umění mnohem víc založené na ikonografii, obrazu – oproti
židovské a protestantské kultuře písma. Protestantská teologie nemá svá-
tostný charakter,³⁵ liturgie není mystickým setkáním s tělesně přítomným
Bohem, ale jakýmsi symbolickým shromážděním na počest Kristovy oběti,

³³ Clément (2004), s. 25–26.

³⁴ Tamtéž, s. 29.

³⁵ Protestantská církev uznává pouze dvě ze sedmi tradičně katolických svátostí. Ty, jež jsou „bezpečně“ doložitelné z bible – křest a eucharistii. Pojem svátosti ovšem zna-
mená, že je ustanovil Kristus, nikoli tělesnou přítomnost posvátna.

avšak když kněz vyslovuje transsubstanciační formuli, neproměňuje chléb a víno v tělo a krev Páně, pouze opakuje Ježíšova slova, aby je přítomným připomenul. Neznamená to, že by protestanti neuznávali existenci posvátna. Posvátno existuje, ale v našem pozemském světě se nezjevuje. Ani umění nemůže být tedy svědkem střetnutí s posvátnem. Z čehož následně vyplývají diametrálně odlišné nároky při jeho hodnocení. Kritérium „dobrého“ křesťanského umění (ostatně podle koncepce středověké estetiky umění ani jiné být nemůže, protože platí, že co je dobré, je krásné a co je krásné, je dobré; nic jako prokletou krásu tato estetika nepřipouští) je jeho realističnost. Tou se ale nemyslí realistická perspektiva, barevnost a tak dále, ale „pravdivost“ – ne jestli je žena na obrazu namalovaná řemeslně dobře nebo špatně, ale jestli je to Matka Boží. Zbavíme-li ovšem umění jeho tělesnosti, mizí i hledání posvátna a postupem času nám nezbyvá nic jiného, než zaměřit svou pozornost na formální podobu uměleckého díla, avšak to už se nebudeme stýkat s tělesností, nýbrž s materiálností.

Tělesná přítomnost posvátného v umění fascinuje především pravoslavnou teologii. Ikonostas rozděluje svět horní a dolní, oltářní a chrámový, viditelný a neviditelný. Zjevuje svaté, anděly, Matku Boží, Krista, kteří svou přítomností věřícím zvěstují, co je na druhé straně těla. Ikona má podle Florenského³⁶ za cíl dovést vědomí do duchovního světa, povznáší ducha od obrazu k předobrazu. Ikona je vždy duchovním zřením Boží existence, proto může Florenskij podat ten nejlogičtější a nejsamozřejmější důkaz Boží existence: „*Existuje Rublevova Trojice, tedy existuje Bůh.*“³⁷ Umělci ale přísluší jen technická stránka obrazu, umělecká forma náleží svatým otcům, ikonopisec pouze odstraňuje překážky, které zastiňují světlo svatých lící. Status ikonopisce proto také vůbec neodpovídá pozici umělce v západním malířství. Ikonopisec není pouhý prostředník osvícený Duchem svatým (jako středověký umělec), ale přímý svědek posvátného. Jak může ikonu malovat někdo, kdo před sebou neměl její skutečný obraz – ptá se Florenskij. Skrze obraz se ikonopisec i věřící ontologicky dotýkají s předobrazem a mezi předobrazem, originálem a kopií není žádný rozdíl. Ikona vždy zjevuje duchovní zkušenost toho, kdo „vidí“. Skutečný umělec nemá usilovat o něco nového a individuálního, ale o „umělecky ztvárněnou pravdu věcí“. Tím, že přijímá kánon, který mu zanechali svatí otcové, pocituje spojitost s lidstvem, svůj individuální rozum noří do všelidských

³⁶ Florenskij, Pavel: *Ikonostas*. Brno, L. Marek, 2000.

³⁷ Tamtéž, s. 42.

forem. Východní církev klade na ikonopisce i zcela jiné nároky. Umělec, tedy ten, jenž nahlédl předobraz duchovní skutečnosti, viděl neviditelné, musí žít podle požadavků duševní i tělesné čistoty – stejně jako kněz.

Teologické (samozřejmě s vyloučením reformovaných církví) chápání obrazu ukazuje, jak tělesný charakter posvátna ustavuje zcela jiné chápání skutečnosti a pravdivosti, než jsme zvyklí: „*Ikonopis je metafyzika bytí – ne metafyzická abstraktní, ale konkrétní. [...] V ikonopisu se nezvěčňuje nic náhodného, a to nejen empiricky náhodného, ale ani metafyzicky náhodného.*“³⁸ Pravdivost nesouvisí s tím, jak umění odráží viditelné, ale s tím, jak svědčí o neviditelném. Protože ikony zobrazují pouze „bytí“, nenajdeme na nich nikdy stíny, ty totiž neodrážejí vnitřní podmínky existence, a tudíž vyjadřují nebytí.³⁹

Inspirace kulturně antropologická

Podívejte se – základní část těla, dobrá a osvojená zadnička, je základem, celá akce přece začíná zadničkou. Ze zadničky se jako z hlavního kmene rozbíhají větve jednotlivých částí jako palec u nohy, ruce, oči, zuby, uši, přičemž se jedny nepostižitelně mění v jiné díky rafinovanému a mistrovskému zpracování. A lidská tvář, které se v některých regionech Polska říká také „přednička“, je korunou, olistěním stromu, jenž jednotlivými částmi vyrůstá z kmene zadničky. Přednička tak uzavírá cyklus započatý zadničkou.

WITOLD GOMBROWICZ: *Ferdydurke*

Téma těla a tělesnosti zásadním způsobem figuruje v analýzách lidové kultury. Klíčový text Michaila Bachtina⁴⁰ upozorňuje na problém takzvané karnevalové kultury a s ním spojený princip karnevalového těla. Bach-

³⁸ Tamtéž, s. 82.

³⁹ Podnětné jsou rovněž Florenského úvahy o rozdílu mezi uměním západním (ve významu katolické, porenasanní), východním a protestantským. Jeho typologie vychází z rozdílných materiálů a žánrů. Porovnává tvrdou, nepoddajnou desku ikony s poddajným, vratkým plátnem a pomíjivým papírem. Pravoslavnou ikonu komparuje se západní olejomalbou a protestantskou rytinou. Ze srovnání vychází velmi zajímavá typologie konfesijních i kulturních typů – oba ale bohužel překračují vymezení této práce.

⁴⁰ Bachtin, Michail Michajlovič: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon, 1975.

tin nalézá projevy karnevalové kultury v lidové smíchové kultuře středověku a renesance, pokusme se ale princip karnevalové kultury, a především karnevalové tělesnosti s ní spojené, nahlédnout jako fenomén obecně antropologický.

Projevy karnevalové kultury rozděluje Bachtin do tří skupin – na obřadní a mimetické formy (svátky bláznů, karneval v užším slova smyslu, masopust), na slovesná smíchová díla různého druhu (parodie, pamflety, travestie) a na familiární pouliční mluvu (nadávky, kletby, zapřísahání). Všechny tyto projevy mají neoficiální charakter, smíchem, nevážností a hrou narušují (nikoli porušují! jak tvrdí Bachtin) oficiální církevní i světské slavnosti (parodie liturgických žánrů, jako modlitby, mše, kšafy, kázání, nebo travestie rytířských turnajů či pasování rytířů). Ačkoli obsahují silný prvek hry a divadelně mimetické prvky, nepatří do oblasti divadla a umění, ale stojí na hranici mezi uměním a životem, čímž se sbližují s funkcí mytických rituálů.⁴¹ Rituál, který pravidelně předvádí mytické události dané kultury, nepociťují jeho svědci jako diváci mimetické inscenace příběhu, ale sami tento příběh znovuprožívají. Stejně tak karneval nerozděluje obecenstvo a herce, neboť „karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá“. Hra se stává životem.

S karnevalem přichází do lidského života určitý svátek, člověk se naprosto specifickým způsobem dotýká posvátna (tento pojem by ale Bachtin nepoužil). Každý během doby karnevalu propadá do dočasné svobody od panujícího řádu, hierarchických vztahů, překračuje meze svého společenského stavu, majetku, rodiny i věku, propadá pouličnímu davu, rozpouští se v jeho mohutnosti. Velmi přesně to popisuje Lawrence Durrell v *Alexandrijském kvartetu*: „Co však karnevalu vtiskuje pečeť čiré špatnosti, je právě sametové domino; těm, kteří si je obléknou, poskytuje přestrojení, po kterém každý v skrytu duše touží ze všeho nejvíc: stát se bezejmenným v bezejmenném davu, poněvadž domino neprozrazuje pohlaví ani příbuzenský vztah, ba dokonce ani výraz tváře. Masky onoho hábitu šileného mnicha ukazuje jenom dvě oči, žhnoucí jako oči medvěda nebo muslimské ženy. Podle ničeho jiného nelze nikoho rozpoznat: husté černé záhyby zakrývají dokonce i obrysy těla. Nikdo už nemá boky, prsa ani tvář. A ve skrytu pod tím karnevalovým hábitem čekají zárodky svobody. Svobody, v jakou se člověk jen zřídka odvážil vůbec doufat. V onom převleku už mu nic nebrání udělat cokoli, co se mu zachce [...] Jakmile si obléknou

⁴¹ Rituální význam karnevalu Bachtin nezmiňuje, ačkoli se to např. u tématu masky nebo času přímo nabízí.

*tu sametovou kápi a kuklu, ztrácí žena manžela, muž manželku, milenec svoji milovanou. Naráz je ve vzduchu cítit sanytr svárů a bláznovství, zběsilost bitev, mučivých celonočních hledání a zoufalství. Nikdy nevíte, zda tančíte s mužem nebo ženou.*⁴² Individuální tělo a subjektivní identita se rozpouštějí v nekonečném kolektivním těle. Karnevalová tělesnost nezná soukromí a intimitu, naopak – všechny projevy karnevalového těla se stávají veřejnými, viditelnými a viděnými.

Další výrazný rys karnevalové tělesnosti spočívá v obrácenosti. Obrací se role tradičních významů nahoře/dole, vpředu/vzadu, vysoké/nízké, líc/rub. Karnevalové tělo je tělem „naruby“,⁴³ vnitřní a skryté se dostává na povrch. To přímo odkazuje k dalšímu aspektu karnevalové tělesnosti – ke snižování. Nejenže se obrací tradiční významy, ale současně s obrácením se vyzdvihují ty rysy a momenty těla, které jsou běžně, mimo čas karnevalu a kontext lidové kultury, považovány za nízké – vylučování, jídlo, pití, souložení. Všechny projevy těla jsou zveličené a groteskní. Grandiózní zveličenost souvisí jednak s kolektivní povahou těla, jednak s neustálou potřebou samu tělesnost zdůrazňovat a tematizovat. Grotesknost odkazuje na nezavršenost, neukončenost a otevřenost karnevalového těla. Groteskní obraz zachycuje tělo vždy v pohybu a proměně. Tělo překračuje z jednoho těla do druhého, z individuálního těla do těla kosmického. V tomto momentě se karnevalové tělo sblíží s tělem mytickým; záměna nahoře a dole nemusí být vnímána pouze jako výměna vznešeného za nízké, duchovního za tělesné, nebe za zemi, ale jako mytický vztah mikrokosmu a makrokosmu.⁴⁴

Karnevalové nezavršené tělo nemůžeme tedy oddělit od ostatního světa, přerůstá hranice sebe sama i hranice světa, proto se podstata karnevalové tělesnosti objevuje v okamžiku metamorfózy a pohybu – zrození, početí, těhotenství, agonie, soulož, jídlo, pití, vyprazdňování, jež upozorňují na nestálost a proměnlivost lidského těla. Karnevalová lidová tělesnost zdůrazňuje ty části těla, které se otevírají vůči vnějšímu světu. Místa, kde svět vstupuje do těla a tělo do světa; kde tělo vyčnívá a dotýká se světa – otvory, vypoukliny, výběžky, výrostky (otevřená ústa, genitálie, nadra, břicho, nos, různé deformace a defekty – hrb, oteklá noha). Součástí obrácení je, že vše vnitřní se dostává na povrch, proto tělo v okamžiku

⁴² Durrell (1989), s. 376.

⁴³ Zajímavé souvislosti ukáže porovnání karnevalové obrácenosti s dekadentní estetikou světa „naruby“.

⁴⁴ Souvislosti karnevalu a mýtu se Bachtin také nevěnuje.

trávení, vylučování, kýchání, smrkání, pšoukání, zvracení; vše vnitřní (ovšem náležící i tak výhradně tělesnému, nikoli duchovnímu či emocionálnímu) se stává viditelným.

Jakkoli je Michail Bachtin výstižný při charakteristice příznaků karnevalové tělesnosti, při analýze funkce lidového karnevalového veselí se příliš drží marxistické metodologie. Hovoří-li o svátečnosti karnevalu (pojmu sakrální se zcela vyhýbá), zdůrazňuje především její neslučitelnost s posvátností světských, ale především církevních svátků. Už tím, že používá pojem svátečnost místo posvátnosti, dává najevo, že se mimořádnost karnevalu jako svátku spojuje s odpočinkem a oslavou (ve smyslu užívání si), nikoli s něčím transcendentním a slavicím či oslavovaným tělem ve smyslu teologickém. Přidává sice, že oddech sám o sobě nemůže být sváteční: *„Žádné ‚cvičení‘ v organizaci a zdokonalování společenského pracovního procesu, žádná ‚hra na práci‘ a žádný společný odpočinek nebo oddechová přestávka v práci samy o sobě nemohou být sváteční. K tomu, aby se mohly svátečními stát, musí se s nimi sloučit něco z jiné oblasti, z duchovní, ideologické sféry bytí.“*⁴⁵ To duchovní, lépe řečeno ideologické, co z oddechu, lépe řečeno přestávky v práci, činí posvátné, se ale smršťuje především na ideu individuálního rozpuštění v kolektivním těle; pouze se před námi vynořuje sugestivní a dotěrný příběh o materiální základně a ideologické nadstavbě a třídním boji. Tomu odpovídá i další vysvětlení společenské funkce karnevalu – odmítnutí věčné, hotové a nezaměnitelné pravdy oficiálních svátků. Posvátnost oficiálních církevních a světských svátků se podle Bachtina svou povahou bytostně liší od posvátnosti karnevalu. Zatímco oficiální svátky posvěcují a sankcionují existující uspořádání, oslavují hotovou, zvěčivší, věčnou a nezaměnitelnou pravdu, karneval osvobozuje od panující pravdy, na druhé (rubové) straně vytváří „jiný svět“. Svět svobody, veselí a smíchu oproti vážnosti oficiálních svátků. Z toho vyplývá, že moment karnevalu vytváří druhý svět, rozpolcuje člověka mezi dva světy: vážný a veselý, pracovní a slavnostní, konvenční a uvolněný, trvalý a proměnlivý, přičemž se nijak zvlášť neprostupují, pouze ten veselý lidový paroduje vážný a oficiální. Ani ze záměny horního a dolního, dynamiky a proměnlivosti karnevalového těla nevyplývá Bachtinovi dotyk s transcendentem, ale přilnutí k zemi. Ovšem nikoli zemi ve smyslu přijetí lidské přirozenosti v řádu stvoření a přijetí tělesnosti, ale přilnutí k plodivému, pohlcujícímu i rodícímu principu matky země. Zemí totiž Bachtinova vertikála končí,

⁴⁵ Bachtin (1975), s. 11.

i podsvětí náleží zemi. Pokud bychom ono dole umístili níž, což konečkonců středověké imaginaci odpovídá mnohem lépe, pak sestup do pekla a podsvětí nemůže znamenat pouze přitakání zemi (kolébce a hrobu mému, jak by řekl Mácha), ale cyklický návrat či znovuobrácení k nebi; což dokazují příběhy Fausta, Ježíše, Orfea a dalších.⁴⁶ Mnohem smysluplnější inspiraci k tomu, jak interpretovat funkci karnevalové kultury a karnevalového těla, najdeme ve fenomenologii hry – proto si dopřejme krátké výkladové epizody, která přiblíží tento kontext.

Poznámka k fenomenologii hry

Johan Huizinga v jednom z klíčových textů k teorii hry⁴⁷ zpochybňuje tradiční protiklady při vymezování hry; ta se tak ocitá mimo protiklad vážnost/nevážnost, moudrost/bláznovství, pravda/nepravda, dobro/zlo, neboť pojem hry „*zůstává trvale stranou všech ostatních forem myšlení*“. Hru nepovažujeme za životní vážnost, ale pro své hráče není ani komická, ani lživá či pravdivá, dokonce neobsahuje žádnou funkci morální. Au-
tor nalézá bytostné znaky hry v naprosto jiných kategoriích.

Každá hra znamená především a navýsost svobodné jednání. Hra na rozkaz přestává být hrou, říká Huizinga. Herní chování nemotivuje žádná nutnost ani povinnost, hru můžeme kdykoli ukončit nebo přerušit. Přerušeni ovšem bude vždy znamenat i změnu našeho momentálního vztahu ke světu, protože hrou vždy opouštíme náš profánní život a vstupujeme do „dočasné sféry aktivity s vlastní tendencí“. Hra stojí mimo oblast uspokojování přebytečných potřeb a žádostí, její oddechová sváteční povaha souvisí spíš s tím, že díky ní překonáváme hranice každodennosti a vytváříme si sakrální sféru našeho bytí, jemuž pravidelné opakování herního chování propůjčuje kultovní a rituální charakter. Třetím rysem hry je uzavřenost a ohraničenost. Hra vytváří dočasný a uzavřený svět s jasně vymezenými osudovými hranicemi. Překročení těchto hranic, to jest herních pravidel, znamená vždy destrukci dočasného světa hry. Pomocí těchto pravidel vytváří řád, který můžeme

⁴⁶ Florenskij používá pohyb sestupu a výstupu pro klasifikaci dvou typů obrazů – umělec buď vystupuje do horního světa, nebo podává mystické zážitky, jež jsou obrazem sestupu. Teprve když umělcova duše z vrcholu neviditelného klesá zpět do viditelného, vystupují před ní symbolické obrazy světa neviditelného, skutečné líce věcí.

⁴⁷ Huizinga, Johann: *Homo ludens*, Praha, Dauphin, 2000.

chápat jako analogii řádu světa (i když v těchto intencích přemýšlí spíše až Eugen Fink). Právě v této vůli po řádu bychom mohli spatřovat, přestože to tak Huizinga výslovně neformuluje, původ kultury ve hře, protože jak hra, tak kultura touží překonat a porazit chaos (lidského nitra, života i světa) řádem. Pátý znak hry nalézá ve vsudypřítomném napětí, neboť hru zachvacuje především princip soutěžení, který s sebou nese jak nejistotu, tak naději. Napětí, nejistota, uzavřenost i vylčeničnost hry z profánního života ji obestírají atmosférou tajemna, jež se samozřejmě přenáší i na hráče, vytvářejíce specifické společenství hráčů hry, jejichž spiklenectví platí i poté, co hra již skončila. Vzhledem k tomu, že Johana Huizingu zajímá především vztah hry a kultury, či chceme-li herní povaha kultury, nevěnuje bohužel větší pozornost vztahu osobnosti a kultury, a proto téma hráče, jeho pozice a vztahu ke hře nijak podrobně dál nerozvíjí.

Máme-li přemýšlet o hře jako filozofickém fenoménu, musíme zmínit především práci Husserlova žáka Eugena Finka *Hra jako symbol světa*.⁴⁸ Primárním smyslem této práce je fenomén hry učinit nejen možným předmětem filozofie, ale předmětem bytostně filozofickým. Na samém počátku tedy vylučuje jednak biologické a psychologické přístupy ke hře (přebytečná energie, strategie učení), jednak zpochybňuje výklady, jež vnímají hru jako činnost a priori neproblematickou, naivní, stojící mimo životní vážnost, jako fenomén dětství (neboť v dospělosti je nahrazena „pobýváním“) – zkrátka přebytečnou zábavu, aktivitu náležející volnému (ne-vážnému) času. Klade si otázku, zda smysl hry nepřekračuje hranice konečnosti lidského mikrosvěta a nemá-li tak hra i význam kosmický. Pak by to totiž znamenalo, že skrze ni můžeme porozumět nejen vlastnímu životu, ale i světu.

Každý z nás si někdy hrál, říká Fink. Zážitek hry, schopnost být hráčem, podvolit se pravidlům herního světa, respektovat specifický herní časoprostor však s dětským věkem nemizí; „každý rozumíme hře zevnitř“ – to je východisko pro filozofické uvažování o hře. Ta podle autora skutečně odemyká souvislost člověka a světa, jejím prostřednictvím se člověk usouvztažňuje se světem; hra má schopnost znázornit, co a jak je filozofie. Hrou se totiž vyjevuje bytí člověka v kosmu, herní jednání nevnímá Fink pouze jako akt svobodné volby, ale i jako výraz lidské schopnosti tvořit. Člověk jako bytost rozumějící, tázající se

⁴⁸ Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha, Československý spisovatel, 1993.

po svém bytí chce nejen být stvořena, ale i tvořit – a toto tvoření má podle autora charakter hry. Proč právě hra umožňuje člověku překročit vlastní konečnost, obdařuje jej schopností transcendece? „*Lidská hra má světový význam, kosmickou transparentci – je v našem konečném pobývání jednou z nejzřetelnějších podob, ukazujících ke světu. Při hře nezůstává člověk v sobě, v uzavřeném okruhu svého nitra, nýbrž v kosmickém gestu vystupuje naopak extaticky ze sebe a názorným způsobem naznačuje celek světa.*“⁴⁹ Hru tedy musíme interpretovat jako antropologickou danost, v níž se zjevuje bytostný charakter člověka. Proto se první autorova otázka ptá po způsobu, jímž je hra jsoucí, a způsobu prolínání bytí se zdáním. Rozpor mezi iluzí a realitou, skutečností a jejím odrazem, je totiž základním znakem hry. Zajímá-li nás jsoucnost hry a její kosmický význam, musíme si ale klást otázku jak po „zdajícím se bytí“, tak po „jsoucím zdání“.

Fink hovoří o takzvané „kentaurské metafyzice“, lidskému pobytu na světě je vlastní ona kentaurská dvojdmost – úděl prostředníka mezi zvířaty a bohy. Na jedné straně nadřazenost člověka vůči přírodě (tím se myslí zejména schopnost a možnost člověka otiskovat do ní svou vůli a představu), na straně druhé podřízenost vůči kosmickému řádu světa – poznání, že lidské možnosti nejsou neohraničené a vůle omezená, neboť je tu cosi, co přesáhne a obsáhne lidskou konečnost. Fink, nesporně ovlivněn Heideggerovou ontologií, hovoří o dvou základních modech bytí na světě: za prvé o způsobu bytí věcí v univerzu, za druhé o bytí člověka v kosmu. Specifičnost způsobu, jímž je ve světě člověk, spočívá zejména v sebereflexi, v schopnosti sebenahlédnutí. Opět se dostáváme k onomu rozumějícímu bytí – člověk si sám klade otázku po smyslu a charakteru svého pobývání na světě, uvědomuje si svou stvořenost, ale zároveň svobodu, jež mu byla dána k tomu, aby sám tvořil. A vzhledem k tomu, že nejpůvodnější vytváření má charakter hry, což platí jak pro kulturně antropologickou interpretaci Huizingovu, tak pro filozofický kontext Finkův, tak tedy fenomén hry bezprostředně souvisí se způsobem lidského bytí na světě.

V části věnované metafyzickému výkladu hry se Eugen Fink soustředí na moment neskutečnosti a zdání, jež s sebou samozřejmě nese i otázku, co je jsoucí. Analyzuje dva základní přístupy ke hře a jejímu iluzivnímu charakteru. První vychází z Platonova výkladu hry pomocí

⁴⁹ Fink (1993), s. 34.

metafory zrcadla. Vztah skutečnosti a neskutečnosti ve hře, Platon hovoří přímo o básnickém umění, je vztahem mimetickým – zrcadlením. Hra, výtvar umělce, se pak jeví jako odvozené zdání, odrážení vzorových věcí v reprodukcujících se schématech, jako zrcadlový odraz stromu na vodní hladině. Jakýkoli kreativní nebo chceme-li herní akt pak znamená určitou nápodobu, imitaci, kterou ale musíme chápat jako výraz volby v imaginárním světě. Neskutečno interpretované jako zrcadlení přináší dvojznačnost jsoucna, jež se rozpadá na originál a odraz – co je potom skutečné a co neskutečné? Je odraz méně skutečný než originál? Vnímáme odraz stromů na hladině jako nejsoucí? Podle Platona nezhotovuje umělec nic skutečného, ale pouze zrcadlové obrazy smyslové a věcné skutečnosti, která ovšem sama již je odrazem – kopií pravého jsoucna. Do zrcadlového světa nemůžeme vstoupit, pouze do něj pohlížet. Každý akt tvoření, tudíž i hra, je podle Platona pouhou nápodobou nápodoby. Mimetický přístup ke hře ale Fink kritizuje. Hrajeme si pouze tehdy, když svět hry tvoříme, nikoli napodobujeme, proto analogii se zrcadlením nepovažuje za vhodnou. Nemá smysl se ptát, co je originál, čeho je obraz či hra odrazem, ale čím je zpodobování jako takové. Neskutečné, zdání, iluze hry vyniká a „převyšuje to, co jest ve vlastním smyslu“. Přináší s sebou určité napětí a tajemství, která spočívají ve fragmentárnosti smyslu tváří v tvář celku světa a v potřebě ji doplnit. To už se dostáváme k druhému modu uvažování o hře: k interpretaci symbolické.

Nahrazení mimetického přístupu symbolickým sblíží filozofický kontext s kulturně antropologickým. Najednou se objevují takové kategorie, jako je rituální gesto, kultovní hra, a metafyzický výklad hry nahrazuje autor interpretací mytickou. V kultovní hře má zpodobování charakter očarování – démon, jenž se zjevuje, je skutečnější než herec (kněz, šaman), který ho zprostředkovává. Vytvořený „neskutečný“ herní svět se během konání rituálu stává nejen skutečnější než normální, „neherní“ skutečnost, ale jediným možným světem, který vylučuje pasivní diváctví a nabízí jedinou možnou alternativu bytí – bytí hráče. Hra se v tu chvíli stává jediným možným nazíráním světa, v omezené skutečnosti a konečnosti člověka se zpřítomňuje obraz celku, makrokosmu, a poukazuje na vztáženost lidského pobytu ke světu. Při charakteristice kultovní hry ovšem zarazí jedna z interpretací podstaty kultu: „*Je ovšem otázka, zdali jsou lidé s to postřehnout světový význam konečných věcí pouze v kultu, anebo není-li spíše kult soustředěnou vzpomínkou na bloubku*

*světa ve věcech.*⁵⁰ Znamená to, že kultovní prožitek je pouze jakýsi sentiment? To by ovšem vylučovalo mytický charakter rituálu jako zpřítomnění, znovustvoření. Kult by pak byl pouhým gestem proti zevšednění, zábavou, nevážnou vzpomínkou na vážnost lidského osudu.

S mytickou interpretací hry se objevují další antropologické kategorie – prostor a čas a jejich sakrální a profánní dimenze. Kultovní hra vyžaduje vytrženost z všednodennosti – jasně definované a ohraničené posvátné místo a čas, leckdy i vyvolenou osobu.⁵¹ Nemá-li bůh své místo na zemi (křesťanský Bůh), zjevuje se jeho posvátnost skrze věci, symboly. Ve věcech a symbolech se zjevuje svět a skrze ně mu máme šanci rozumět: „*Kdykolí rozumíme jednotlivé věci z tohoto běhu bytí, má ‚hloubku světa‘ a září nekonečnou významností. Neodkazuje za sebe k jiné věci – ukazuje do základu věci samé, k pohybu pomíjení, který touto věcí prochází.*“⁵² Symbolika kultovní hry, v níž profánní věci symbolicky zastupují sakrální (kalich, chléb), otvírá hloubku světa, umožňuje nazřít celek světa, vzpomenout si na takový vztah ke světu, který nebyl naplněn rozdílem mezi sakrálním a profánním. Úzkost z neobsáhnutelnosti světa, nadvládu démonických, nadpozemských sil a v první řadě usouvztažení se světem nemůže člověk překonat tvrdou prací ani válečnickou zří-
vostí, ale hrou.

S kultovní hrou souvisí také další prvek, co se týče symboliky leckdy nejdominantnější, maska – signál připravenosti a posléze přínaležitosti ke hře. Člověk má možnost potlačit svou identitu, respektive svou pozemskou identitu znečitelnit, a šanci jevit se tak mnohoznačně. Podle Finka ovšem není funkcí kultovní masky oklamat jiné, zdát se jim někým, kým nejsem, ale především touha jevit se sám sobě různými způsoby. Maska nemá mást a klamat, ale fascinovat a okouzlovat. Člověk skrze masku zakouší mnohotvárnost existence, navíc díky ní v herním světě může získat mimořádné schopnosti. Zakuklení vnímá kultovní hra jako nebezpečí, výzvu démonům a připravenost s nimi bo-

⁵⁰ Fink (1993), s. 147.

⁵¹ Zde narážíme na problém statutu hráče. Jak bylo řečeno výše, mytický charakter kultovní hry vylučuje pasivní diváctví, všichni přítomní se stávají hráči, přímými účastníky herního světa. Jejich role ale mohou být hierarchizovány – vyvolenost se může týkat např. hráče předurčeného jako prostředník mezi lidským a božským (či kosmickým) světem (kněz) nebo předurčenost někoho pro určité poslání (stát se králem – Oidipus luštící hádanky).

⁵² Fink (1993), s. 152.

jovat, nikoli jako maškarní obveselení, neboť ji na sebe nemůže vzít každý – pouze vyvolený.⁵³ Zahalený člověk se stává nejen mnohoznačným, ale i nepoznatelným, proto se člověk odvažuje stát tvář v tvář démonovi. Kouzelnou moc ovšem maska nemá sama o sobě, teprve nese-li ji člověk.

Rituální jednání zpřítomňuje to, co člověka a jeho společenství přesahuje, v části se zjevuje celek světa a zároveň dění v tomto mikrosvětě ovlivňuje celek. Fink používá pojem symbolická spodobá: „*Co se zástupně děje v zástupném oboru, musí se opakovat i ve velkém celku. Celek se nejen odráží v částečných věcech, které jsou s to symbolicky reprezentovat celek, nýbrž tyto význačné části mohou ovlivňovat celek.*“⁵⁴ Kultovní hra neznamena pro archaického člověka okrajový fenomén, vyplnění volného času, ale jev centrální; nikoli nápodobu vážného života, ale samu životní vážnost. Neskutečnost kultovní hry vede k pochopení skutečnosti v pravém slova smyslu. Hra prostupuje ty nejposvátnější dimenze života, může s nimi dokonce i splývat. Lidé, hrající tuto hru, mají možnost nazít ještě další rozměr lidského pobytu na světě – nejen hru svou, ale hru světa; hru, jíž jsou součástí, aniž by ji ovlivňovali. Už Platon hovoří o takzvané hře bohů, představa člověka jako hračky v rukou boha, který si v „prázdnou zbaveném svízelně“ hraje, a hra se tak stává způsobem, jímž zachází s lidmi. U Herakleita se zase objevuje podobenství o hrajícím si děcku, vize hry světa, do níž jsou vrženy všechny věci, vztahy, osoby, aniž by ovšem měla hráče a osobu, která by ji uváděla do pohybu. Ale „bozi nevěří v bohy“, a proto tuto božskou hru nemůžeme zaměňovat za hru kultovní.

Má-li být hra symbolem světa, jak naznačuje titul Finkovy práce, zbývá vysvětlit pojmy „světský, světskost“ ve vztahu ke hře. Autor hovoří o čtyřech možných kontextech tohoto pojmu: za prvé tím můžeme mít na mysli skrytý charakter všeho konečného jsoucna, bytí uvnitř světa – „nitrosvětskost“ všech konečných věcí, za druhé vládnutí světa jako takového, za třetí elementární rys lidské bytnosti – rozumějící se vzta-

⁵³ Tím by se kultovní hra výrazným způsobem lišila od hry karnevalové. Ačkoli karnevalový typ hry z mytické kultovní hry vychází, je fenoménem lidové kultury, a tudíž nezná tuto vyvolenost. Nehierarchizuje v rámci jednotlivých masek, ale v rámci hry jako celku. Karneval dočasně převrací role: sakrální/profánní, vznešené/nízké, duchovní/tělesné. Masku na sebe musí vzít každý, kdo se chce účastnit, a není výrazem nebezpečí, ale ignorance vážného světa i maškarním obveselením.

⁵⁴ Tamtéž, s. 188.

hování ke světu –, anebo za čtvrté způsob lidského pobývání na světě – „pohanská propadlost všemu smyslovému“, odvrácení od boha a propadnutí pomíjivým „světským“ žádostivostem, nevážnost a lehkomyslnost. Kterému z těchto významů odpovídá světskost lidské hry? Lidská hra je samozřejmě nitrosvětská, nicméně mezi konáním nitrosvětského jsoucna a univerzálním děním zeje hluboká propast, hra člověka proto musí být oddělena od hry světa. Z hlediska vládnutí světa (druhý význam pojmu) pak lidská hra není světská. Světskou se stává tehdy, prostoupí-li ji rozumějící a vztahující se bytí: „*Hra člověka je světská: pokud je uvnitř světa – pokud je prosvětlena rozumějící niterností a pokud zvláštní povrchní hloubku či hlubokou povrchnost lidské bytosti spojuje s kosmickou mocí, zdaje*“ – a je světská jako pohansko-slavnostní životní nálada.“⁵⁵ Ať tedy interpretujeme hru metafyzicky jako mimesis nebo myticky jako činnost symbolickou, vždy se dostaneme k tomu nejpodstatnějšímu – hra vždy vyjadřuje vztaženost lidského bytí ke světu.

Lidská hra je tedy způsob, jak se rozumějící pobyt vztahuje k celku toho, co jest, a nechává se tímto celkem ve hře prostoupit. Člověk je tak definován možnostmi hry, která se stává stěžejním existenciálním fenoménem. Rozumějíce můžeme pohlédnout za horizont naší konečnosti a spatřit kořeny lidské svobody: „*Hra nás dočasně vyvazuje i z dějin našich skutků, osvobozuje nás od díla svobody, vrací nám nezodpovědnost, kterou s rozkoší prožíváme. Cítíme otevřenost života, neohraničenost, kolébání v čistých možnostech, cítíme to, co jsme skutkem rozhodnutí ‚prohráli‘, cítíme hravost na základě svobody a nezodpovědnost v samém kořeni zodpovědnosti.*“⁵⁶ Z čeho se rodí tak silný prožitek bytí? Z magické propojenosti skutečného s neskutečným, z možnosti skrze zdání (ať již má mimetický nebo symbolický charakter) proniknout do reálného, prostřednictvím iluzivní hry nahlédnout do běhu skutečného světa. Pouze hra směřuje oblasti, které v každodenním životě oddělujeme – zdání a skutečnost, vážnost a nevážnost, zodpovědnost a nezodpovědnost, svobodu a nepsobodu, dokonce sama hra je z běžného života vydělena – herním prostorem, časem nebo kostýmem.

Lidská hra působí v sousedství jiného lidského konání, jež má vždy nějaké kauzální ukotvení, jako činnost naprosto bezdůvodná. Právě v této bezúčelnosti se ale podle Finka odráží nesmyslnost světa (člově-

⁵⁵ Tamtéž, s. 249.

⁵⁶ Tamtéž, s. 253.

ku není dáno, aby obsáhnul celek světa a porozuměl mu v jeho veškerosti – v tomto významu je pro něj jako bytost nitrosvětskou a konečnou svět nesmyslný). V tom spočívá význam hry jako symbolu světa. Do lidské dimenze rozumění s hrou vstupuje aspekt nesmyslnosti, bezdůvodnosti.

Prisoudíme-li tedy karnevalu herní princip, nemůžeme jeho posvátnost spojovat pouze s oddechem a veselím, neboť hra plně náleží do sféry „vážného“ života. Karnevalový rej neuvádí člověka do jiného, druhého světa, ale vztahuje se k přirozenému světu člověka jako takovému. Tento svět nelze nijak zrušit, ani dočasně – pouze může po určitou dobu a v určitém prostoru fungovat podle jiných pravidel. Obrozující funkce karnevalu pak nekončí u kolektivního přijetí plodivé síly země, ale ukazuje především iniciační sestup, ponoření do hlubin podsvětí, díky němuž člověk zahlédne, či dokonce nahlédne neviditelné. Zesměšnění, parodie či travestie panující pravdy mimokarnevalového světa neznamenaají jeho odmítnutí, zpochybnění, ale naopak utvrzení – dočasný propad chaosu utvrzuje řád, k němuž se všichni po skončení karnevalu vrátí. Tento návrat se děje skrze zážitky posvátna, které má opět výrazně tělesnou povahu, a vrcholí v okamžicích dionýského prožívání monumentálního a groteskního těla.

Grotesknost karnevalizované tělesnosti rozděluje Bachtin na dva typy. Původní středověkou a renesanční spojuje s realističností a moderní grotesku s romantismem. Toto rozdělení není nejvhodnější, navíc se týká spíše typologie grotesknosti než karnevalovosti, jež jistě nemůžeme chápat jako synonyma. Přesto tyto termíny občas zaměňuje, a proto když hledá karnevalizaci v porennesanční literatuře, mluví o groteskním realismu⁵⁷ a romantismu či o realistické a romantické grotesce. I když toto terminologické rozlišení nepřijmeme, povšimněme si, jaké rysy Bachtin romantické, moderní grotesce (čili karnevalovosti) přisuzuje. Romantismus karnevalové prožívání těla zkomornil – chybí opojná kolektivní extáze hromadného těla, každý z účastníků prožívá svůj karneval o samotě a tuto svou samotu reflektuje.⁵⁸ Smích se mění v ironii a sarkasmus (ty ale

⁵⁷ Stejně tak by šlo v tomto kontextu užít pojem magického či mytického realismu – k oběma pojmům se dostaneme v následujících kapitolách.

⁵⁸ Dobře to ilustruje postava blázna. Zatímco blázen v lidové grotesce představuje nespoutaný lidový živel (Enšpígl, kašpárek), jenž zesměšňuje či koriguje oficiální rozumnost a pravdu, romantický blázen pociťuje tragický úděl individuální osamělosti (Don Quijote, kníže Myškin).

musíme přiznat i středověkým a renesančním textům). Ani další Bachtinova charakteristika, že smích přestává být radostný, neplatí bez výhrady (např. „krutý smích“ spojovaný s barokní kulturou, ale můžeme jej považovat i za fenomén lidové kultury). Romantismus však objevuje jiný vztah k hrůze, svět se jeví jako děsuplný, cizí, i každodenní věci se mohou stát děsuplné (gotický román). Zatímco maska lidového karnevalu zosobňuje radost z proměn, převtělování a vytváření jiné identity, romantická skrývá, utajuje i předstírá a často odhaluje děsuplnou prázdnotu. Zatímco obrácení naruby se u původního lidového karnevalu týká přitakání a zviditelnění těla, u romantické grotesky se dimenze „dole“ spojuje spíše s temnou stránkou lidské osobnosti (magie, mystika, utajené a potlačené vášně a pudy), proto toto karnevalové tělo tak děsí (viz libertinská a dekadentní tělesnost). Pokud si zvolíme za příklad cirkus, přidává se k charakteristice karnevalového těla něco jiného. Cirkusové tělo děsí jednak svou bizarností, která není dočasná jako karnevalová maska, ale je stálým mementem abnormality (vousatá žena, srostlá dvojčata, liliputáni), jednak svou spojitostí se smrtí. Divácká působivost akrobatických cviků už totiž nespočívá pouze v jejich bizarnosti, ale v riziku, jež artisté každým cvikem podstupují.

Groteskní karnevalizované tělo můžeme vymezit také v protikladu ke kánonu⁵⁹ antického těla. Oproti otevřenému, vyčnívajícímu a hromadnému tělu vystupuje tělo dovršené, hotové, osamocené a oddělené od jiných těl. Odstraňují se všechny příznaky jeho nehotovosti, růstu a proměnlivosti – otvory se uzavírají, výběžky, vypoukliny a výrůstky se zahlazují. Moment zobrazení tělo vzdaluje všem mezním okamžikům (zrození, plazení, smrt), dění uvnitř těla se nezobrazuje – ani trávení, ani emoce. Ideálem je harmonické tělo, jehož krása spočívá v uměřenosti, souměrnosti⁶⁰ a klidu – žádný vnitřní svár a dynamika, zobrazuje tak spíš ideál lidského

⁵⁹ Bachtin tvrdí, že karnevalizované tělo je vzhledem ke své groteskní, dynamické a nezavršené podstatě nekanonizovatelné, a proto se projevuje ve volných a nestálých formách. Pokud ovšem přiznáme karnevalovým projevům herní charakter, pak je i tento typ oslav omezen určitými herními pravidly (čas a prostor, určitá množina ustálených karnevalových masek, alegorické postavy apod.). Ještě patrnější je to u slovesných projevů – jak parodie, tak travestie musí vycházet z jasně vymezeného původního žánru, jež karnevalizují (lotrovský otčenáš se drží struktury původní modlitby).

⁶⁰ Se souměrností samozřejmě souvisí zdraví. Alkamión definuje zdraví jako „in-somnia tón dynameón“ – rovnováhu sil, vlhkého a suchého, chladu a tepla, hořkého a sladkého. Výlučná nadřazenost jedné látky je destruktivní.

těla, nikoli jeho svébytné rysy (ať ve smyslu individuální subjektivity nebo rodové – specifikum lidské tělesnosti). Pro tradiční řeckou estetiku je portrét, který nemá výrazné individuální znaky, veřejným pomníkem – není podstatné, jak jedinec vypadá, ale čím byl pro obec. Samotná podoba pak vyjadřuje například neosobní ideál velkého státníka (Periklova socha). Emoce a osobní rysy využívá až sochařství helénistické.

Růžena Grebeníčková ve studii věnované novověkému pojetí těla a tělesnosti zdůrazňuje trochu jiné aspekty kánonu antického těla.⁶¹ Grebeníčková sleduje dva přístupy k vnímání těla a tělesnosti. První z nich bychom mohli ztotožnit s antickým modelem (dál jej přejímá renesance, humanismus a především osvícenské koncepce). Všímá si zvláště jeho estetizujícího pojetí, s nímž souvisí čtyři zásadní momenty: moment postavení vně praktického zřetele, moment hry, moment reprezentace a moment přihlížení a diváctví. Kalokagathie – harmonie tělesné krásy a dobra, zdraví, zdatnosti a tělesného pohybu – se utváří ve veřejném prostoru řecké polis. Také u antického těla souvisí s veřejností kolektivní prožitek, i zde se tělo stává součástí celku. Individuální a soukromé rysy se však nerozpouštějí v zuřivém a „nizkém“ chaosu karnevalové tělesnosti, ale naopak se podrobují organizovanému řádu, tělo v polis „ozařuje logos“. Uspořádané a organizované⁶² se pohybující tělo prezentuje řád na veřejnosti a poskytuje jeho zážitek i při pouhém diváctví, na rozdíl od karnevalu.

Estetický přístup k tělu iniciuje zrod tělovýchovných hnutí. Výchova k tělesné zdatnosti, jež vede k zušlechtění ducha (nikoli obráceně – ve zdravém těle zdravý duch!), se provádí v organizovaných tělesných hnutích. Tyto tělovýchovné organizace, rodící se na přelomu 18. a 19. století, mají dva základní cíle: nacionální bojeschopnost a výcvik těla pro pracovní proces. I když se tělo stává nástrojem, reprezentativní význam zůstává. Tělo je učeno veřejnému diváctví. Svátek tělovýchovné aktivity přichází v kolektivním vystoupení, v němž se každý cvičenec stává součástí v precizně a pravidelně fungujícím stroji. Tato podívaná se odehrává na dobře viditelném místě (stadion), neboť úžas z řádu a pravidelnosti

⁶¹ Grebeníčková, Růžena: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha, Prostor, 1997.

⁶² Organizovanost neosobního kolektivního těla je dobře patrná i na tom, jak se mění požadavky válečnického umění. Archaický způsob boje spočívá ve vozatajském umění, jež dává vyniknout schopnostem jednotlivce. S rozvojem polis se prosazuje boj ve falangách, tzv. organizovaných útvech, v nichž mizí individuální výkony válečníka ve prospěch organizované bojové jednotky.

může a leckdy musí sdílet i divák.⁶³ Kolektivní cvičící tělo vylučuje karnevalovou nepředvídatelnost a náhodu. Zatímco karnevalové tělo vyzdvihuje dionýský princip závratí, transu a náhody, antické tělo využívá spíš agónu, který je karnevalovému veselí naprosto cizí. Karnevalové tělo náleží veřejnému ve smyslu překročení z vlastního těla do těla kosmického, mytického (i eucharistického), zviditelnění neviditelného; tělo antické pouze opouští zájmy jednotlivce ve prospěch obce, vzdává se své tělesnosti tím, že ji dává obci k dispozici. Proto tělesná hnutí snadno souzněla s národním programem, čímž vytvářela nový typ sakrality, čímž ale vytlačovala tradiční posvátno spojené s transcendentující tělesností a ideálně podpořila proces sekularizace.

Druhý přístup k tělu a tělesnosti hledá Grebeníčková v křesťanském pojetí těla. Zatímco antické tělo ozařuje logos, křesťanství spojuje tělo s nízkými a temnými složkami lidské existence: „*Rozhodující pro vnímání těla není objektivní, veřejný prostor, svět spořádaný a zvládaný logem, nýbrž veškerá existence vztahovaná k tomu, co svět transcenduje, vyniká mateční spojení těla a tělesnosti se vším temným, rudimentárním, chceme-li nevědomým a nezvládaným, co se antika snažila přemoci všeosvětlujícím logem. [...] A je to právě tato neustále připomínaná podvojnost života a smrti, tato neustále aktualizovaná polarita ohrožené, vždy rozkladu vystavené fysis – pozemskosti, chceme-li – a nadsvětské spirituality, co znovu uvádí kdysi spoutané temné síly do bezprostřední, tělesné blízkosti člověka, poznamenávající tak jeho psychiku, ale hlavně nastolující je do ‚substrátu‘ lidského existování v tomto světě, těla, čímž je také indikováno, že právě k tomuto tělu se otevírají nyní nové a vůbec ne komplikované přístupy jako k uzlové křižovatce různě se protínajících sil, v neposlední řadě jako místu spojení s temnou pozemskostí.*“⁶⁴ Toto tělo nelze objektivovat, jako to činí estetizující a tělovýchovný princip, vždy jej postihujeme v blízkosti (v sebereflexi a sebebepočítování), čímž se liší jak od těla karnevalizovaného, tak od těla antického. Ke skutečnému vidění nedochází v momentě kolektivní extáze či hromadného veřejného vystoupení, ale v časové a prostorové situovanosti lidské existence, čímž se vracíme k fenomenologickému a teologickému tělu. Pouze toto vede k dialogičnosti, „*v níž je člověk znovu rehabilitován jako*

⁶³ Proto se dá snadno tento typ oslavy (spartakiáda, vojenská přehlídka) využít jako ideologický emblém. K ideologicko mytizační roli sportu v socialismu a nacismu viz: Macura, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy, mýty*. Praha, Pražská imaginace, 1992. (Spartakiáda) Dále Rechiel, Peter: *Svůdný klam Třetí říše – Fascinace a násilná tvář fašismu*. Praha, Argo, 2004. (Olympiáda 1936)

⁶⁴ Grebeníčková (1997), s. 33–34.

*bytosť tělesná, případně jako ‚já ve světě objektů‘, jedině takto otevřen porozumění a dorozumění s druhým, a otevřen se svou smrtelností i s vědomím, že nese stejný osud jako druzí, také sám sobě“.*⁶⁵

Jistě by nebylo příliš smysluplné v závěru komparovat, jak moc souvisí nebo nesouvisí Bachtinova interpretace s pojetím Grebeníčkové. Ani provádět historickou klasifikaci⁶⁶ vnímání tělesnosti. Ale výrazně nám vplynuly binární opozice vnímání těla a tělesnosti – tělo nízké/vznešené, nezavršené/ukončené, groteskní/uměřené a souměrné, chaotické/uspřádáné, veřejné/soukromé, individuální/kolektivní; obrácení k tělu a tělesnosti, které znamená odvrát od světa (transcendující křesťanské tělo)/tematizace těla, jež naopak člověk ponechává ve světě (antické tělo). Mohli bychom použít i opozice apollinského a dionýského těla, ale tento protiklad by neplatil v každém kontextu.

⁶⁵ Tamtéž, s. 81.

⁶⁶ Jednotlivý typ tělesnosti nemá smysl spojovat pouze s jedním historickým obdobím. Pojem antický neoznačuje historickou periodu, ale přístup. I v antice by se dalo mluvit o karnevalovém či dionýském principu, byť řecká mystéria jsou důsledně vytlačena na okraj polis.