

HRDINOVÉ?

FOTO: ARCHIV

Naslouchající, rituální maska Kwakiutlů, indiánského národa z pobřeží Britské Kolumbie.

že je to pouhá fikce: hrdina jako kulturní instance je způsob, jímž člověk mezi lidmi rozumí sobě samému tak, že se mu v tomto porozumění vyjevuje cosi, co je vlastní pouze člověku: schopnost být „subjektem“ jednání a jednání snášet.

To je tak říkajíc bezpříznakový základ nejrůznějších kulturních interpretací člověka, které jej vykládají právě z hlediska jednání: není akce bez původce. Kategorie hrdiny proto zahrnuje jak neutrální význam hrdiny jako subjektu všeho jednání, tak i silný význam hrdiny jako aktéra výjimečného, a proto napodobování hodného konání – v dobrém i špatném smyslu; hrdinou pak může být i aktér zloprověštný, výjimečný dobrodruh a podobně. Ale aby toto chápání člověka v pozici jednajícího jakožto subjektu, a tedy „hrdiny“ bylo vůbec možné, aby se mohl vůbec hrdina mezi lidmi ukázat a člověk mohl sebe za hrdinu (případně anti-hrdinu) považovat, musí existovat určitá rovina, která není identická s rovinou každodennosti a rovinou pouhé akce-reakce: musí existovat rovina *příkladnosti*. Ta se otevírá tam, kde život zaujímá distanci sám k sobě – což právě lze označit slovem „kultura“. Kultura je tedy tam, kde člověk život žije, a současně způsob, jímž život „vede“, pozoruje. Kultura je jako množství různých zrcadel, která jsou určena k tomuto sebe-pozorování života; hledí-li na sebe člověk

například jako na aktéra (hrdinu) jednání, hledí na sebe zrcadlem vyprávění, příběhu. Dokonce sám sebe vidí, odehrává-li se tento příběh na divadle.

Na tom by nebylo nic objeveného, kdyby se zde neskrývaly určité paradoxy (například ty, na které ve svém eseji upozorňuje Victor Turner) a kdyby tento model kultury jako soustavy zrcadel platil bez ohledu na vývoj společnosti. Jestliže má naše doba určité nesnáze s místem a funkcí hrdiny, jestliže jí hrdina chybí a nedokáže ho přesně definovat, potom to má hlubší příčiny: jakési zemětřesení postihlo celý model „zrcadlové síně“.

Ale aby nedošlo k omylu. Nejde o poruchu nahodilou. Model kultury jako roviny, v níž se odehrává reflexivní vztah k životu a v níž má svou funkci i kategorie hrdiny, se totiž nerozkládá pouze z příčin vnějších, nýbrž i proto, že trpí vnitřními kontradikcemi.

Ta základní zdá se spočívá v protikladu kulturního a antropologického vymezení člověka a jeho života. „Hrdina“ je určitá konstrukce, jejímž prostřednictvím rozumí člověk sobě samému jako osobě, která jedná tak, aby co nejlépe „vedla“ svůj život: jako osoba si zabíjet draky, hledat spásu, usilovat o spravedlnost, dbát o druhé, postavit dům a zasadit strom atd. atd.). Jinak řečeno: jakmile žije jako osoba starající se o svůj život a odpovídající za něj, kultura, která mu tento vztah k životu prostředkuje svými vzory, jej vzdaluje od něho samého jako individuality. To je paradox pří-

kladnosti, na který ve svých *Esejích* narazil již Michel de Montaigne.

Být sám sebou znamená žít svůj život, avšak kdo jsem já, kdo má žít život po svém? Před očima mám příklady „hrdinů“, kteří jsou příkladně sami sebou právě jako hrdinové, avšak pokud se jimi řídím jako vzory, vzdaluji se od sebe a žiji sobě vzdálen.

Tento paradox možná vede ke zrodu velmi moderního hrdiny, pro něhož být sám sebou znamená být sám sobě vzorem. Osoba ve smyslu úlohy chce být individualitou a individualita ve své jedinečnosti úlohou.

Zdá se, že tuto zápletku se dosud nepodařilo vyřešit. Když se v oblíbených „reality show“ děje pokus o to, aby individualita byla totéž co role, výsledek je spíše alarmující: kdo v tomto laboratorním prostředí lidskosti zůstavené sobě samé dokáže být skutečně sám sebou, pouze svým konáním manifestuje nezrušitelnou trapnost aktéra, jehož úloha není garantována žádnou kulturní kategorií.

VICTOR TURNER

„HRANÍ ROLÍ V KAŽDODENNÍM ŽIVOTĚ A KAŽDODENNÍ ŽIVOT V HRANÍ ROLE“

Acting ve smyslu jednání a hraní je dvojnásobné slovo – může znamenat vykonávání všedních činností v každodenním životě, anebo předvádění na jevišti či v chrámu. Může se odehrávat v čase běžném i neběžném. Může to být také způsob práce či pohybu ve smyslu tělesné „akce“ anebo „konání“

nějakého stroje; a může to být rovněž umění či zaměstnání v případě, předvádějí-li se nějaká hra. Lze je chápat jako podstatu upřímnosti – jestliže se osoba zavazuje k určité řadě jednání na základě etických pohnutek, třeba usiluje-li dosáhnout „osobní pravdy“; ale rovněž tak jako podstatu předstírání – „hraje-li“ někdo nějakou roli proto, aby klamal či zastíral. První případ je ideálem Jerzy Grotowského a jeho „chudého divadla“; s druhým se setkáváme každý den. Špión, podvodník, *agent provocateur* – každý z nich se vyzná v tom, co se nazývá *acting*. Stejná osoba v různých situacích může v jediném dni úlohu „pouze“ plnit, anebo „hrát božsky“. Tyto protikladné významy však v běžné mluvě spadají vjedno: mluvíme o „naplňování role“, když máme na mysli nějakou občansky zcela *vážnou* činnost, například úlohu prezidentova poradce. Na druhé straně mluvíme o „velkém hereckém výkonu“ na jevišti jako prameni našeho velkého, maximálně „pravdivého“ porozumění lidské situaci. *Acting* ve smyslu hraní a jednání je tedy práce i hra, cosi vznešeného i hravého, předstírání i vážnost, je to naše každodenní počínání a vycházení s lidmi i to, co konáme a čeho jsme svědky při rituálu anebo v divadle.

/.../ Divadlo je patrně nejpůsobivější, *aktivní* žánr kulturní performance, avšak existují i jiné. Není společnosti, jež by neznala nějaký způsob metakomentáře – jak zní Geertzův velmi příhodný termín pro „příběh,

který si určitá skupina sama o sobě vypráví“, anebo v případě divadla pro hru, kterou si společnost o sobě předvádí –, což zahrnuje nejen určité čtení, nýbrž i interpretující přehrávání její zkušenosti. V jednoдушších, předindustriálních společnostech se často vyskytují složité systémy rituálu – iniciačního, spjatého s ročními dobami, léčebného a věšteckého –, které fungují nejen jako nástroj „oživování citu pro sociální soudržnost“, jak to říkávala starší generace antropologů, ale rovněž jako prostředek důkladného zkoumání, který rozpoznává obtíže a konflikty přítomné doby a určuje jejich význam tím, že je včleňuje do souvislostí trvalého kosmologického schématu. Za příčinu aktuálních béd lze pokládat hněv bohů či předků, jenž byl vzburzen nějakým nestoudným či setrvalým překračováním pořádků, které se tradují z dávné minulosti a dotvrzují je uctívání mýty o původu. Ve složitých a velkých společnostech, v nichž je oblast volného času jasně oddělena od oblastí práce, vzniká bezpočtu druhů kulturních performancí na základě principu dělby práce. Říká se jim umění, zábava, sport, hraní si, rekreace, divadlo, lehká či vážná četba a nepřeborné množství dalších činností. Nikoli všechny z nich mají ovšem onen reflexivní ráz mnoha řeckých kusů. Nikoli všechny z nich mají univerzální význam, protože mnohé se omezují na specifické typy (muži, ženy, děti, bohatí, intelektuálové, střední třída atd.). V tomto bujení žánrů, které

MIROSLAV PETŘÍČEK

HRDINA BEZ VZORU

Jak se zdá být zřejmé z četných úvah, které z různých úhlů pohledu zkoumají antropologické základy společnosti, hrdina je kulturní instance, to jest určitá funkce, jejíž přítomnost je nezbytná pro její hladké fungování. Hrdina, jinak řečeno, není nic přirozeného, je to konstrukce; hrdinou se nikdo nerodí, hrdinou se stává jen v rámci základních sociálních schémat. To ale neznamená,

se dnes odehrává v ještě větším měřítku, protože těží z možností elektronických médií, se některé zdají být efektivnější než jiné potud, že produkují sebe-regulující či sebe-kritická díla, jež vzbuzují pozornost anebo podněcují imaginaci celé společnosti, či dokonce doby a překračují národní hranice. Ve složitě kultuře je možné chápat celou tuto skupinu performativních a narativních žánrů, aktivní i pasivní způsoby vyjadřování dané kultury jako sál plný zrcadel, či dokonce magických zrcadel (ploché, konvexní, konkávní, sedlové, cylindrické atd., převzmemeli metafory ze zkoumání odrazových povrchů), v nichž se sociální problémy, spory a krize odrážejí jako různé obrazy, proměněné, zhodnocené či diagnostikované v dílech, která jsou pro určitý žánr typická, a potom přecházejí do jiného žánru, jenž je lépe schopen zkoumat určité jejich aspekty, dokud nejsou osvětleny všechny momenty problému tak, aby bylo možné přistoupit k jeho vědomé léčbě. V tomto zrcadlovém sále se odrazy množí, některé se zvětšují, jiné zmenšují, některé deformují tváře, jež do nich hledí, ale tak, že mysl pozorovatele podněcují nejen k myšlenkám, nýbrž vyvolávají i určité pocity a vůli modifikovat každodennost. Neboť nikdo není rád, vidí-li sebe sama jako někoho ošklivého, nemotorného anebo zakrslého. Zrcadlové zkresení reflexu-odrazu podněcuje k reflexi.

...

Blízkost divadla k životu zachovává vždy

zrcadlový odstup k němu, ale právě proto umožňuje, aby bylo tou formou, která je nejlépe uzpůsobena pro komentování či „meta-komentování“ konfliktu, neboť život je konflikt a všechno zápasení je pouze druhem tohoto konfliktu /.../ I když se v různých kulturách mohou v jistých typech divadla jevit tyto konflikty jako oslabené, odsunutě stranou, anebo se podávají jako hravé a veselé zápolení, není obtížné vysledovat stopy propojení mezi momenty hry a prameny konfliktu v sociálně-kulturním prostředí. Tlumení výjevů nesváru a uhybání před nimi v určitých divadelních tradicích výmluvně svědčí o jejich reálné přítomnosti ve společnosti a snad je můžeme pokládat za obranný kulturní mechanismus, který konflikty spíše odvrací, než aby byl jejich metakomentářem.

...

Jestliže bych chtěl spekulovat o počátcích, odvážil bych se domněnky, že *všechny* žánry kulturní performance od kmenových rituálů až k televizním „speciálům“ jsou potenciálně přítomné ve třetí fázi sociálního dramatu, totiž ve fázi *nápravných procesů*. Ve společenském dramatu se první fáze objevuje tehdy, jestliže je porušena anebo až příliš ostentativně ignorována jedna či více norem, které se pokládají za závazné a které regulují základní vztahy mezi osobami anebo skupinami více či méně soudržného společenství. Častý je zde nějaký symbolický akt, který obrací pozornost veřejnosti k takovému *nedodržování pravidel*: akt občanské nepo-

slušnosti; Bostonský čajový večírek; africký lovec v pohrdavém gestu vyzývavě odmítá dělit se s náčelníkem o maso, na které má dědičné právo a podobně. Jakmile k tomu dojde, nikdo z členů daného společenství se nemůže tvářit, že neví, co takové jednání znamená. Ve fázi, jež následuje, která je *fází krize*, lidé zaujímají stranické pozice, podporují buď toho, kdo porušuje pravidlo, anebo toho, na něhož takové jednání míří. Tvoří se frakce, koalice a skupiny spiklenců, vyměňují se ostrá slova a může se objevit i skutečné násilí. Dřívější spojenci se staví proti sobě, někdejší nepřátelé se spojují. Konflikt je obvykle nakažlivý: staré sváry ožívají, staré rány se znovu otevírají, zasuté vzpomínky na vítězství a porážky ve starých bojích se znovu vyhrabávají. Žádné sociální drama totiž nemůže být ukončeno s konečnou platností: ukončeny jsou často za podmínek, které podněcují dramata nová. Jednota a kontinuita společenství je ohrožena. Vše se může odehrávat v tlumeném i velmi ostrém světle, zbraněmi mohou být pohledy, gesta, slova, pěsti, ostěpy anebo pušky. Je-li takto ohrožena soudržnost společenství, pak ti, kdo zodpovídají za jeho kontinuitu a za strukturální podobu této kontinuity, za občanský řád, sahají k opatřením, která mají čelit nakažlivě se šířícím porušování pravidel, a snaží se krizi napřed zbrzdit a poté i zažehnat. Agenty tohoto *napravování* mohou být náčelníci, stařešinové, lidé práva, soudci, vojáci, kněží, šamani, věštky, otcové, matky,

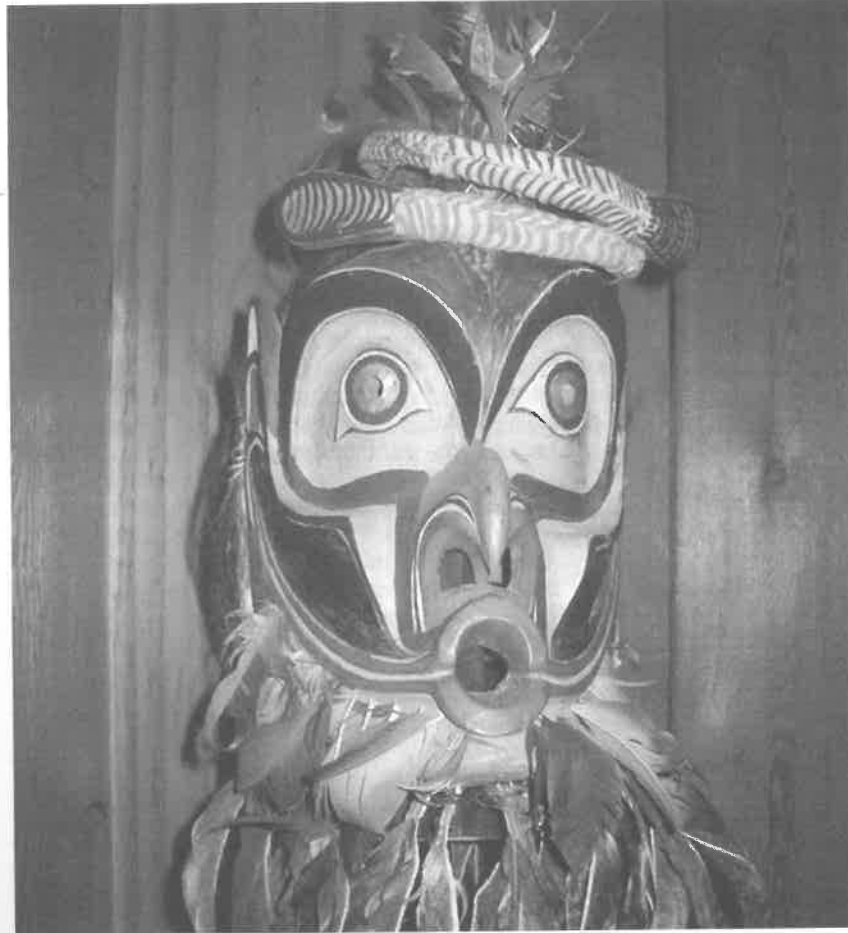


FOTO ARCHIV

Duch Bakwas, rituální maska Kwakiutlů, indiánského národa z pobřeží Britské Kolumbie.

velké poroty, shromáždění starších – často ti, kdo střeží a reprezentují legitimitu a dodržování ustavených pravidel, standardů či principů. /.../ Odpověď na krizi může vzejít rovněž z určité skupiny, jejímž cílem je změnit či přetvořit sociální řád zcela zásadním způsobem, buď reformou anebo revolucí. Napravování tedy může nabýt podoby občanské války, povstání či revoluce.

...

Performativní žánry složitých průmyslových společností stejně jako jejich veřejné a soudní instituce, jeviště stejně jako soudní dvůr, sahají svými kořeny do trvalého sociálního dramatu, a to především ve fázi *napravování*, dramatu, jehož *přímým* zdrojem je konflikt v sociální struktuře, za nímž je však patrně endemický evoluční neklid; zdá se totiž, že člověk je druh, jehož se snadno zmocňuje nuda dokonce i z té nejvýhodnější kulturní adaptace. /.../ Z tohoto úhlu pohledu nás sociální dramata udržují při životě, předkládají řešení problémů, odvracejí nudu, anebo jsou alespoň zárukou toho, že nám v žilách stoupá adrenalin, a podněcují nás k novým, vynalézavějším kulturním formulacím lidské situace a příležitostně i k pokusům o její zlepšení, dokonce zkrášlování.

...

Vrátme se ale k tezi, která říká, že každodenní život je vnitřně spojen s hraním a jed-

náním ve smyslu *acting* a naopak. Kenelm Burridge ve své knize *Někdo, nikdo. Esej o individualitě* říká, že „osoba“ „se spokojuje s věcmi, jak jsou, zatímco jedinec předkládá alternativní mravní hodnocení“. Jedinec jakožto individuum, obecná individualita, je pojem, který se objevuje relativně pozdě ve složitých lidských kulturách. Burridge uvádí jeho rané formy do souvislosti s tím, co podle Gennepa nazývá *liminálním obdobím*, do přechodových rituálů z jednoho sociálního statusu do jiného, tedy do okamžiku narození, puberty, sňatku, smrti atd. Liminální či hraniční období je čas a prostor „uprostřed“, mezi jedním kontextem významu a jednání a jiným. Okamžik, kdy zasvěcovaná osoba není ani tím, čím byla, ani tím, čím bude. Charakteristikou hraničního času je to, že se objevuje nápadná dvojznačnost a nesoudržnost významu, hraniční démonické a obldné postavy, které samy o sobě představují tyto dvojznačnosti a ne-soudržnosti. Jakožto dvojznačné postavy prostředkují mezi alternativními či protikladnými kontexty, a proto hrají důležitou úlohu při jejich přetváření. /.../ Individuum ve stavu zrodu se objevuje již v předliterárních společnostech, ale často jen v zastřené podobě. Burridge předkládá zajímavé úvahy o tomto *proto-jedinci* či *ur-individuu*. To, co označuje jako „já“, chápe nikoli jako nějakou statickou entitu, nýbrž jako pohyb, jako energii oscilující mezi strukturálně danou osobou (*persona*) a potenciálně anti-strukturálním individuem. /.../ Člověk roste prostřednictvím anti-struktury a zachovává se skrze strukturu.

/.../

Divadlo v západní liberálně kapitalistické společnosti je proces vykazující podobnost s hraničním procesem potud, že jeho místem je hraniční čas volného času mezi plněním úloh v čase práce. V jistém smyslu je to „hra“ či „zábava“. Původně jsem se domníval, že je to jedna z forem abstrahovaných z původního „rituálu“, který se týkal celého společenství a který patřil jak k „prací“, tak i ke „hře“ v dané společnosti předtím, než dělá práce a specializace rozštěpily tento celistvý útvar do zvláštních profesí a povolání. Divadlo se původně kromě jiného zabývalo řešením krizí, jež se týkaly každého, a příkládáním nějakého významu zdánlivě libovolné, často dokonce nápadně kruté řadě událostí, vyplývajících z osobních či sociálních konfliktů. /.../ V jednodušších předindustriálních společnostech bylo hraní určité role a předvádění určité postavení v podstatě součástí každodenního života, rituální předvádění určité role, třebaže tato role byla odlišná od té, která se hrála v běžném životě, bylo stejného druhu jako úloha syna, dcery, předáka, šamana, matky, náčelníka či královny sestry. Rozdíl mezi běžným a rituálním (či ne-běžným) životem spočíval zejména v rámování a kvantitě, nikoli v kvalitě. Avšak jednání v těchto společnostech bylo převážně hraním úlohy; *persona* byla dominantním kritériem individuality, identity. Reálným protagonistou v životě i v rituálu byl tedy onen velký kolektiv, který členil osoby-*personae* do hierarchických či segmentovaných struktur.

V protikladu k této symetrii mezi každodenním životem a jeho hraničním dvojníkem, rituálem, nacházíme v post-renesančních, před-totalitních západních společnostech asymetrii mezi životem a „jednáním“ ve smyslu *acting*. Zde ale odhalujeme zajímavý kontrast, dokonce paradox. Západní divadlo stejně jako celé západní umění velmi často postulovalo kontrast mezi každodenním životem, ať už do něho patřila práce, anebo ona část odpočinku, jež byla věnována různým institucionalizovaným zálibám, lokálním spolkům, tajným společenstvem a pod., a skutečně antistrukturálním životem (soukromé náboženství, zájem o umění ať jako tvůrce, či jako diváka apod.). *Persona* „pracuje“, *individuum* „si hraje“; osoba je podřízena ekonomické nutnosti, jedinec má být „baven“. Avšak divadlo i přesto, že se rozešlo s někdejšími rituály, usiluje o to, aby bylo prostředkem komunikace s neviditelnými silami a posledním základem reality, a tvrdí (zejména pak od doby vzniku hlubinné psychologie), že reprezentuje realitu za maskami, které jen hrají své úlohy, a že jeho masky jsou „negací negace“. Ukazují falešnou tvář, aby mohly podat možný portrét tváře pravé. V moderním divadle jevištní role fakticky podřívá role každodenního života a prohlašuje je za neautentické. Z této perspektivy je každodenní svět nepravý, plný iluzí, je to domov osoby jakožto *persona*, zatímco divadlo je reálné, je to svět *individuality* a samou svou existencí reprezentuje setrva-

lou kritiku pokrytectví všech sociálních struktur, které formují lidskou bytost psychickým a dokonce i fyzickým znetvořováním, když se jí snaží zasadit do abstraktního obrazu sociální úlohy jakožto sociálního statusu.

/.../

Předvádíme-li v běžném životě, není to jen re-aktivace nějakých stimulů, nýbrž konáme v rámci, které jsme vyzískali z různých druhů kulturních performancí. A když jednáme jako herci na jevišti (ať už je tímto jevištěm cokoli), musíme v této nadmíru reflexivní době psychoanalýzy a sémiotiky vnášet do symbolického či fiktivního světa naléhavé problémy naší vlastní reality. Musíme se odvážit do podmíněného světa oblud, démonů a klounů, do světa krutosti a básně, abychom dokázali dát nějaký smysl našemu každodennímu životu a jeho plahočení. A když vstoupíme do jakéhokoli divadla, které nám náš život umožňuje, víme už, jak podivný a mnohovrstevnatý je náš obyčejný život, jak neobyčejná je obyčejnost.

„Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting“, in: Victor TURNER, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications 1982, str. 105-122. Zkráceno.

vybral a přeložil Miroslav Petříček

KAREL HALOUN

MLÁDÍ STÁŘÍ NEZACHRÁNÍ

ANEB KOLIK LET JE VAŠEMU HRDINOVI?

Bipolárně zjednodušené vidění světa nebo jeho určitých výsečí není jistě nic neobvyklého. Musím se přiznat, že představa společnosti, rozdělené jasně viditelnou demarkační čarou na mladé a staré, chytré a „pitomé“ (to jest rockové fanoušky a ty „ostatní“) a tak dále mi v jisté době připadala samozřejmá a logická. To by snad samo o sobě nebylo tak hloupé, kdybych ovšem první skupinu nepovažoval automaticky za „progresivní“ a onu druhou za nenapravitelně zpátečnickou.

Dodnes si do nejmenších podrobností vybavuji pocit lepkavé trapnosti a do té doby nepoznaného, nepovědomě silného studu, který jsem v sedmnácti letech prožil při kratičké společné pochůzce s jistým panem M., lékárníkem na penzi, dobrým známým mých rodičů. Jeho poutavá vyprávění jsem v bezpečném úkrytu jejich bytu rád poslouchal, tentokrát jsem ho však byl nucen doprovázet „na veřejnosti“, na novou adresu jeho příbuzných na pražském Starém Městě. Bylo krátce před Vánoce a starý muž bez kabátu, oblečený ve špatně vyžehleném a značně obnošeném obleku skořicové barvy, s rozepnutým poklopcem, ledabyly uvázaným zeleným motýlkem a v šedých gumových přezůvkách na zip hlasitě (a nepochyb-

ně i velice trefně) komentoval upachtěný předvánoční shon. Svoje glosy prokládal poměrně hlasitým zpěvem autorsky poupravené koledy, z níž si pamatuji pouze refrén: *An-dě-lé v kos-te-le pr-de-le vys-tr-ku-jou*. Snažil jsem se jít chvíli před ním a chvíli za ním v marné snaze zdůraznit, že s ním, jeho oděvem, a natožpak s jeho hlasitým zpěvem, nemám nic společného. Aniž jsem to byl schopen díky své tehdejší naivitě pochopit, právě se ve mně poprvé probudil konformista. Ani na chvíli mě přitom nenapadlo, že pro okolo proudící dav je tenhle starý pán, ať už jakkoli podivínský, rozhodně společensky přijatelnější, než já – s rozčuchanými vlasy po ramena, brodicí se několikacentimetrovým sněhovým popraškem v propisovačkou počmáraných plátěných teniskách, v tlustém svetru neurčité barvy s mnoha dírami na loktech a trupu a s téměř dvoumetrovou černou šálou omotanou kolem krku. Doslova hmatatelný odpor, který jsem ke svému chvilkovému společníku pociťoval, byl téměř tak intenzivní, jako nynější pošetilá touha „mit příležitost“ se s ním alespoň na malou chvíli znovu setkat.

Je jisté jenom dobře, že současný stav vědy není s to takové, dokonce ani žádné jiné podobně absurdní setkání zprostředkovat. Kdo s kým by se vlastně v tomto konkrétním případě mohl setkat? Byl by to stejný sedmnáctiletý mladík se sedmdesátiletým prozpěvujícím mužem? A kdy by se takové setkání odehrálo? Snad zase v Praze, o Vánocích