

Je člověk bytostně hercem?

Is Man, by Nature, an Actor?

MARCEL ŠEDO

Filozofický ústav Slovenskej akadémie vied, v.v.i.

ŠTÚDIE

ABSTRAKT: Štúdiá vychádzajú zo Shakespeareovej metafory, že celý svet je divadlo, a pokúša sa vytvoriť rámec pre možnosť vnímať ľudskú existenciu ako existenciu hereckú. V tomto smere skúma, do akej miery môže byť fenomenológia Claude Romana interpretovaná prostredníctvom divadelného myslenia. Vychádza z tradičných konceptov herectva u Hansa-Georga Gadamera a Ervinga Goffmana a následne ich prekladá do ontologického rámca Romanovej udalostnej fenomenológie. Kým Gadamer chápe hru ako seba predvádzanie umeleckého diela a Goffman presúva herectvo do každodennej interakcie, tak Romano radikalizuje celé pole tým, že otvára otázku samotného subjektu. Namiesto stabilného „ja“ pracuje s pojmom *advenanta* – bytosti, ktorú charakterizuje skôr bytie mimo nej samej. Autor štúdie argumentuje, že herectvo môže predstavovať hermeneutický model pre porozumenie tomu, ako sa *advenant* transformuje, preberá zodpovednosť za možnosti otvorené udalosťou a usádza sa na javisku sveta prostredníctvom reči.

ABSTRACT: This study draws on Shakespeare's metaphor that the whole world is a stage and seeks to establish a framework for perceiving human existence as actorial existence. In this context, it examines the extent to which Claude Romano's phenomenology may be interpreted through the lens of theatrical thinking. It engages with traditional concepts of acting as articulated by Hans-Georg Gadamer and Erving Goffman, subsequently translating them into the ontological framework of Romano's evental phenomenology. Whereas Gadamer conceives of play as the self-presentation of the work of art and Goffman relocates acting within everyday interaction, Romano radicalises the entire field by interrogating the very notion of the subject. In place of a stable 'self', he introduces the concept of the *advenant* – a being defined by its existence outside itself. The study argues that acting may serve as a hermeneutic model for understanding how the *advenant* undergoes transformation, assumes responsibility for the possibilities opened up by the event, and establishes itself on the stage of the world through speech.

KLÍČOVÉ SLOVÁ:

advenant, udalosť, herectvo, fenomenológia, hermeneutika, figúra, reč, Claude Romano, Hans-Georg Gadamer, Erving Goffman

KEYWORDS:

advenant, event, acting, phenomenology, hermeneutics, figure, speech, Claude Romano, Hans-Georg Gadamer, Erving Goffman

Úvod

Pomôžme si na úvod citátom z hry Williama Shakespeara *Ako sa vám páči*: „Celý svet je divadlo a muži, ženy, každý je v ňom hercom. Každý má svoje ‚príde‘, ‚odíde‘, každý má čas si zahrať v siedmich dejstvách niekoľko úloh.”¹ Tento citát vychádza z koreňov, ktoré siahajú k Jánovi zo Salisbury a k Petroniovi, Shakespeare toto divadlo-svet vo svojej tvorbe systematicky rozvíja a prehĺbuje. A pritom je to podivný koncept. Veď keď človek niečo hrá, tak nie je „sám sebou”, maskuje sa, je falošný, neprirodzený, neautentický. Toto aplikujeme aj na naše správanie v nedivadelnom svete. Naproti tomu, úprimnosť je cnosť, pri ktorej sa na nič nehráme, správame sa ako medzi blízkymi, odkladáme masky a roly. Ideálne by bolo, keby sme tie masky a roly ani nemali. Hranie rol v takomto chápaní herectva obvykle znamená, že nám nemožno dôverovať, pretože neustále „niečo hráme”. V očiach druhých sme skrátka nedôveryhodní.

Zároveň však v živote nastávajú situácie, keď roly preberať musíme. Ak nám lekár v ordinácii povie, aby sme otvorili ústa, prípadne na nás policajt zakričí, aby sme zostali stáť, obvykle prijímame danú situáciu a hráme rolu pacienta, respektíve vzorného občana. Autori textov v tomto čísle pravdepodobne prijímajú roly vedcov a uvažujú o problémoch spôsobom, aký by im bol v bežnom živote menej prirodzený. A prijímajú tiež roly potomkov, súrodencov atď. Hranie takýchto rol nám obvykle nerobí žiadny problém, pretože slúži na zaradenie sa do určitej sociálnej skupiny, pričom v prípade rodiny ide o zaradenie fundamentálne – tieto sociálne roly sú samozrejme.

Lenže vyššie zmienený citát sa snaží povedať niečo zásadnejšie. Tvrdí, že „celý svet je divadlo”. V jeho ozvene sa potom môžeme pýtať: Ako hlboko siaha herectvo? Vie nám prezradiť niečo podstatné o človeku? Titulný hrdina inej Shakespeareovej hry, Hamlet, nad týmto herectvom úpenlivo medituje a kladie si nasledovné otázky: Čo je človek? Je to zvierat, čo len spí a kŕmi sa? Kvintesencia prachu? Alebo v ňom drieme aj kúsok božskosti? Mohli by sme to preformulovať do nasledovného: Čo robí človeka človekom? A ako má naplniť vlastnú ľudskosť?

Ak sa pozrieme na celú Shakespeareovu tvorbu, aj na úvodný citát z *Ako sa vám páči*, odpoveď je zrejma: Človek je hercom v divadle sveta. A Hamlet sa vo svojej skepse, ktorá vyplýva z tragických udalostí a z hereckého pokrytectva celého dvora, jeho matky, priateľov, a najmä uzurpátora Claudia, obracia na toto hranie a pýta sa, čo sa vlastne za všetkými týmito maskami ukrýva. Vrhá sa s celou tou novovekou skepsou do svojho vnútra, odbaľuje masky a „slová, slová, slová”² a skúma, čo sa mu za tým všetkým vyjaví. Postupuje ako fenomenológ (resp. fenomenológ postupuje ako Hamlet) a snaží sa dopátrať k esencii človeka pozakrývaného maskami a zmietajúceho sa niekde medzi zvieratom a Bohom. To váhanie, tá pasivita, tá neschopnosť konať, ktorá Hamleta sprevádza a ktorá ho na sebe samom znechucuje, je priznaním

1 SHAKESPEARE, W. *Ako sa vám páči*. Bratislava : Ikar, 2016, s. 58.

2 Tamže, s. 63.

si toho, že pod všetkými maskami drieme len spomínaný pasívny zver neschopný prekročiť samého seba. A keďže božský pohľad je pre všetky postavy Shakespeareovho sveta nedostupný, zostáva len hľadanie v maskách a cez masky.

Podobne postupovali mnohí autori v dejinách západnej filozofie hľadajúci autentický základ človeka. Descartes vyhlásil známe „cogito ergo sum“, Martin Heidegger označil za autentický modus existencie bytie-k-smrti (Sein-zum-Tode), Claude Romano hovorí, že advenant je bytie mimo seba samého. V tejto štúdii sa pokúsime o niečo podobné, ale trochu iným spôsobom. Skúsime vziať slová o hereckej existencii vážne a uvažovať nad človekom práve týmto spôsobom, a zároveň sa pohybovať primárne v poli fenomenologickej hermeneutiky. Metodologický prístup práce spočíva v postupnom odkrývaní ontologických dimenzií herectva ako fundamentálneho rozmeru ľudskej existencie. Teoretické vymedzenie tohto fenoménu sa opiera o komparáciu hermeneutiky Hansa-Georga Gadamera, sociálnej dramaturgie Ervinga Goffmana a súčasných teórií performancie. Takýto rámec následne poslúži ako interpretačné východisko pre analýzu fenomenologickej hermeneutiky Clauda Romana, ktorej špecifické uchopenie ľudskej existencie poskytuje základ pre hlbšie porozumenie človeku a jeho hereckej podstate. Z toho tiež vyplýva, že výber autorov nie je náhodný; predstavuje gradáciu od hry ako hermeneuticko-estetického fenoménu (Gadamer) cez sociálnu interakciu (Goffman) až po radikálnu udalosť v performancii, čo vytvára nevyhnutný pojmový most k Romanovej udalostnej fenomenológii a hermeneutike.

2. OD ESTETIKY HRY K DRAMATURGII SOCIÁLNA

2.1. Gadamerova hra

Hans-Georg Gadamer na podklade Martina Heideggera (a Johana Huizingu) rozvíja koncepciu hry, hrania a divadla. Herectvo sa v Gadamerovom kľúčovom diele *Wahrheit und Methode* (Pravda a metóda, 1960) stalo základnou estetickou skúsenosťou. Zároveň sa v ňom snažil poukázať na širšie chápané herectvo a špecifický spôsob pravdy, ktorá sa v hraní nachádza.³ Na túto Gadamerovu definíciu nebudeme reagovať len prostredníctvom interpretácie Clauda Romana, ale aj prostredníctvom samotného skúmania herectva.

Hra podľa Gadamera neznamená duševné rozpoloženie tvorca či diváka, prípadne slobodu subjektivity, ktorá hru hrá. Hra uňho znamená spôsob bytia samotného umeleckého diela. A práve na pojme hry sa ukazuje, že nie je vhodné opisovať estetické vedomie v akomsi póle stojacom v opozícii voči dielu. V tomto kontexte je podľa Gadamera kľúčové, že hráč, prípadne herec, je vážne zaujatý hrou, musí ju brať vážne a nemôže sa k nej vzťahovať ako k predmetu. „Subjektom“ skúsenosti umenia uňho nie je subjektivita, ale umelecké dielo – hra má prednosť pred vedomím

³ V štúdii čerpáme z českého prekladu Davida Mika. GADAMER, H.-G. *Pravda a metóda I. Nárýs filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2020, s. 111. Citáty z českého jazyka prel. M. Šedo.

hrajúceho.⁴ Aj preto má podľa Gadamera „hra svoju vlastnú bytnosť“ a „hráči hru len predvádzajú“.⁵ Pod hrou Gadamer rozumie pohyb, ktorý nemá pevne vytýčený cieľ, pri ktorom by končil. Ide o „pohyb prelievania sa sem a tam“, a práve tento pohyb je tu kľúčový, pretože vyplýva akoby sám zo seba.⁶ Je to hra, ktorá sa hrá. Základnou charakteristikou je podľa Gadamera to, že „hranie znamená, že som hraný“.⁷

Hra tak akoby subjektu brala iniciatívnu rolu, ktorá je spätá s úsilím, charakterizuje ju skôr ľahkosť. Aj prírodu chápe Gadamer ako hru bez účelu a zámeru, ktorá sa neustále a bez námahy sama obnovuje. Preto je podľa neho hranie prírodným dejom, v ktorom sa, podobne ako príroda sama, seba predvádzame. Seba predvádzanie prírody tu Gadamer definuje v zmysle hry svetla alebo hry farieb.⁸

Samotná hra je však definovaná aj hranicami, respektíve pravidlami. Najlepšie je to vidno pri športových hrách, ktoré sa od seba líšia napríklad povoleným kontaktom s loptou. Podľa Gadamera si však hra predovšetkým vymedzuje pole pôsobnosti prostredníctvom hraníc pôsobenia, napríklad javiska, prípadne štadiónov s presne definovaným územím, za ktorým sme už „mimo hry“, tak ako je aut vo futbale. Ľudská hra si podľa Gadamera vyžaduje svoje miesto a je v „sebe uzavretým svetom“.⁹

Je dôležité uvedomiť si aj to, že hra niečo hrá a „toto hranie samé má svoju určenosť, ktorú si hráč volí“.¹⁰ Splnením úlohy je úspešné predvedenie hry. Práve preto hovorí Gadamer o „seba predvádzaní hry“, pretože znázorňuje samu seba: „Seba predvádzanie hry spôsobuje, že herec či hráč, ktorý niečo hrá, t. j. znázorňuje, akoby týmto hraním dospel k predvádzaniu samého seba.“¹¹

Gadamer tak dospieva k nasledujúcim záverom: Hra je pohyb, a práve táto hra sa hrá. „Subjekt“ je akoby len v jej vleku, je do nej pohrúžený. Z hry si berie svoje úlohy a v rámci hry sa otvára okoliu – divákovi, celému spoločenstvu a svojim spoluhercom. Mohli by sme tak povedať, že hra podmieňuje skúsenosť a je vysvetliteľná až aposteriori, čiže zo samotnej hry. Herec musí byť do nej pohrúžený, berie si z nej nový význam a nachádza v nej svoje úlohy.

Problémom pre potreby tejto štúdie je však toto: Hra je pre Gadamera vymedzeným priestorom, do ktorého subjekt chce vstúpiť, a až v rámci neho sa stáva hráčom a hercom. Akoby bol teda pôvodne subjektom a až následne sa prostredníctvom vôle môže presunúť do vymedzeného herného územia, kde ho už vedie samotná hra. Na druhej strane tu však už Gadamer načrtáva zaujímavú interpretáciu, keď poukazuje na hravý rozmer samotnej prírody a na prednosť hry pred vedomím hrajúceho.

4 Tamže, s. 106.

5 Tamže, s. 109.

6 Tamže, s. 105.

7 Tamže, s. 107.

8 Tamže, s. 106.

9 Tamže, s. 109.

10 Tamže, s. 108.

11 Tamže.

2.2. Erving Goffman a svet ako divadlo

Vyššie citované Shakespearovo motto prevzal a rozvinul sociológ Erving Goffman vo svojej knihe *The Presentation of Self in Everyday Life* (Všetci hráme divadlo, 1956). Práve v tomto Goffmanovom spise bol predstavený takzvaný dramaturgický obrat v sociológii. Táto mikrosociologická škola začala cez metaforu herectva skúmať každodenné interakcie. Goffman ukázal, ako sa formuje identita prostredníctvom rôznorodých interakcií a ako sa ľudia snažia maskovať a prostredníctvom hrania rol kontrolovať rôzne situácie. Či už ide o zvládanie konfliktov v rodine a na pracovisku, alebo o prezentovanie sa pred ľuďmi, pri všetkých týchto situáciách môžeme sledovať hranie rol. Ideálnym príkladom, ktorý uvádza Goffman, je čašníčka, ktorá sa v rámci svojej práce musí naučiť udržiavať hranicu medzi istou mierou úslužnosti a profesionálneho odstupu, a zároveň si zachovať nadvládu nad danou situáciou.¹² Na to podľa Goffmana slúžia rôzne sociálne zručnosti a spoznávanie zvyklostí v rámci skupiny.¹³ V tomto snažení môže byť samotný „herec“ úprimný alebo falošný, ale predovšetkým je to samotná hra, v zmysle zarámovania situácie, v ktorej sa hra hrá a ktorá vytyčuje roly pre predvádzanie sa.

V každodenných aktoch automaticky vytvárame, prípadne vstupujeme do divadelného rámcovania situácií a preberáme roly, ktoré k týmto situáciám patria. V bežnom živote sa v špecificky sociálne rámovanom svete snažíme tieto roly správne zahrať vďaka dôsledne zvládnutému hereckému elementu. Aj preto Goffman definuje performanciu ako „akúkoľvek aktivitu vykonávanú účastníkom v danom okamihu, ktorá umožňuje akýmkoľvek spôsobom ovplyvňovať ostatných účastníkov“¹⁴. Na tomto tvrdení by nebolo nič provokujúce, avšak Goffman v istej fáze zachádza ešte ďalej a tvrdí, že celá identita je len zbierkou sociálnych rol a že ľudská bytosť sa včleňuje do spoločnosti a vzťahov performatívne. Vďaka tomu aj získava predstavu o sebe samom, aj si buduje subjektivitu.¹⁵

Goffman tak ukazuje, že predvádzanie sa, resp. fenomenalita, je určujúcim znakom ľudstva, v podobnom zmysle ako Gadamerom spomínané hry samotnej prírody, ktorá sa následne manifestuje aj do prostredia sociality, spoločnosti a významov. Zároveň to, v kontraste s Gadamerom, ukazuje, že toto divadelné chápanie v zmysle hrania hry nemusíme vyčleňovať do nejakého špecifického kultúrneho módu (na štadióny, divadelné scény), ale že je prítomné pre omnoho širšiu paletu rol, a to aj v prípade, ak herectvo, hranie a roly chápeme gadamerovským spôsobom. Stále však zotrývame pri poňatí herectva, ktoré prichádza odniekiaľ zvonka a do ktorého sa subjekt len dostáva. Goffman síce pomohol ukázať, že herectvo je výnimočne široké a nemusí byť lokalizovateľné len na javisku, ale stále nepovedal nič dôležité o samotnom ľudskom hraní.

¹² V štúdiu čerpáme z českého prekladu Milady McGrathovej. GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha : Portál, 2018, s. 23.

¹³ Tamže, s. 275.

¹⁴ Tamže, s. 15.

¹⁵ Tamže, s. 286.

2.3. Od herectva k performancii

U Goffmana a do istej miery aj u Gadamera sme stále zotrvali v rovine tradičného ponímania herectva, spočívajúceho v hlbokom precítení a poznaní všetkých charakteristík postavy, ktorú herec predstavuje. Súčasná divadelná prax postavená na performatívnosti však k situácii pristupuje odlišne. Jeden z kľúčových teoretikov performancie Richard Schechner uvažuje nad performanciou v opozícii voči klasickému divadlu (tzv. anti-divadelnosť), pričom dôraz nekladie na správne predvedenie danej roly, ale práve na neopakovateľnosť akejkoľvek performačnej aktivity. Nejde teda o sprostredkujúcu tradíciu alebo predstavu herca ako nástroja v rukách režiséra, ale o udalosť.

Divadelný teoretik, režisér a dramaturg Július Gajdoš to interpretuje tak, že v Schechnerovej performačnej teórii herci vlastne nehrajú, ale sú skôr nútení sa nejako správať, a to vo vzťahu k udalostiam či rôznym podnetom. Aj preto je performancia manifestáciou konkrétneho správania, ktoré nemá nič napodobňovať, pričom cieľom je vniesť do hry a na scénu esenciu života, vitalitu, a s tým aj autenticnosť.¹⁶ Práve skrz to vstupuje do hry nenapodobiteľný a neopakovateľný okamih. V nezainteresovanom publiku, ktoré na ulici takéhoto herca uvidí, a pritom netuší, že hrá, to pravdepodobne vyvolá reakciu v podobe neopakovateľného zážitku. Z tohto hľadiska tak má byť performatívnosť chápaná ako jedinečný, singulárny a neopakovateľný zážitok, ktorý nemožno premeniť na opakovanie. Podľa divadelnej teoretičky Eriky Fischer-Lichte vychádza vďaka performačnému umeniu na svetlo niečo úplne po prvýkrát, bez minulosti a bez budúcnosti, niečo, čo sa stane v ahistorickej prítomnosti.¹⁷

Herec sa v tomto performačnom umení ocitá uprostred otvoreného poľa, v ktorom musí reagovať na udalosti a podnety, ktoré nevyplývajú z predchádzajúceho uchopenia nejakého javu prostredníctvom pevného naratívu, ale z udalostí a možností, ktoré prinášajú. Tieto udalosti mu v úzko lokalizovanom divadelnom prostredí rekonfigurujú jeho situáciu a vynímajú ho z predchádzajúceho kontextu, pretože samotná performancia ho má všetkých noriem a kontextov zbavovať. A na to sa potrebuje votkať do udalosti, t. j. otvoriť sa jej. Takáto udalosť mu zároveň môže predpísať úplne inú osobnosť – znovuzrodiť ho.

Gadamer poukázal na dôležitý prvok herectva a sebaпредvázania hry cez herca v spoločensky lokalizovateľnom priestore. Goffman predostrel herectvo v zmysle všeobecnej aktivity človeka v akejkoľvek sociálnej situácii. Performancia zase ukázala dôležitý moment herca, ktorý sa oddáva udalostiam a pod ich vplyvom sa rekonfiguruje. Všetky tri časti tak kládli dôraz na iný aspekt, pričom dohromady ponúkajú nástroje, na ktorých môžeme postaviť interpretáciu. Zároveň však všetky tri prístupy narážajú na hranicu: vždy predpokladajú akési „pozadie“ subjektu, tradície alebo sociálnej štruktúry, z ktorého sa hráč, herec či performer vydáva na scénu. Kľúčové

16 GAJDOŠ, J. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha : Nakladatelství KANT, 2010, s. 83.

17 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Praha : Na konári, 2011, s. 143.

prepojenie všetkých týchto momentov a zároveň existenciálne základy, ktoré by sme tiež mohli interpretovať ako herecké, ponúka francúzsky fenomenológ Claude Romano.

3. UDALOSŤ AKO JAVISKO: FENOMENOLÓGIA CLAUDA ROMANA

Fenomenológia udalosti Clauda Romana sa nezačína pri hercovi, ktorý vstupuje na javisko, ale pri situácii, keď sa javisko akoby náhle otvorí pod nami. Namiesto otázky, aké roly hráme, sa Romano pýta, čo sa s nami deje, keď nás niečo prekvapí natoľko, že všetky doterajšie roly prestávajú stačiť. Vychádza z presvedčenia, že moderný svet – a rovnako aj mnohé filozofické koncepcie – redukovali skúsenosť na fakty. Udalosti sa stávajú „informáciami“, ktoré sa dajú zaradiť do „súradnicového systému príčin a následkov, štatistík a historických naratívov“.¹⁸ Strácame tak z dohľadu okamih, v ktorom sa niečo stane práve nám. Romano sa pokúša toto miesto získať späť.

Udalosť v jeho výklade nie je len významná epizóda v životopise, ale radikálna premena zmyslu sveta. Nie je odvodená z predchádzajúcich podmienok, nefunguje ako článok v kauzálnom reťazci. Udalosť skôr narúša doterajšie horizonty porozumenia a núti nás nanovo usporiadať to, čomu hovoríme „svet“. Udalosť zároveň podľa Romana otvára čas – minulosť prestáva byť jednoducho „to, čo bolo“, budúcnosť nemožno merať projektmi či plánmi a prítomnosť sa ukazuje ako napätý priestor transformácie.

Takto poňatá udalosť umožňuje uvažovať o herectve inak. Už nejde len o činnosť, ktorú konáme v rámci sveta, ale o momenty, keď sa samotný svet – v tom, ako sa nám javí – mení, a my sme donútení na seba vziať nové figúry, aby sme vôbec vedeli pokračovať. Romano tak poskytuje jazyk pre situácie, v ktorých už nestačí povedať, že ja ako subjekt „hrám rolu“, ale musíme reflektovať, že sa mení subjekt, ktorý hrá.

3.1. Advenant: namiesto subjektu

Claude Romano útočí primárne na historický koncept subjektu, ktorý je zatažený filozofickými problémami už od čias kartezianizmu, preto zavádza pojem advenanta (*l'advenant*). Nejde o nový názov pre starú vec, ale o snahu vyjadriť bytie, ktoré sa neustále deje v príchode. Advenant nie je „hotová“ osoba, ktorá má stabilnú identitu a občas sa jej prihodí niečo zaujímavé. Advenant je skôr ten, kto k sebe neustále prichádza v udalostiach, ktoré k nemu prichádzajú. Advenant sa na túto udalosť nepozera zvonku, nie je divákom. Práve naopak, je „zvestovaný“ udalosťou, je adresátom, ktorý musí zareagovať v tom prázdnom priestore dostupnosti, ktorý udalosť vytvorila: „Advenant je ten, pre ktorého udalosti v udalostnom zmysle nie sú ničím iným než týmto prekonfigurovaním možností.“¹⁹

Romano to ukazuje na udalosti narodenia. Advenant je entitou, ktorej sa už niečo stalo (udalosť) – vlastné narodenie si privlastniť nedokáže, nevie si naň ani

¹⁸ ROMANO, C. *L'événement et le monde*. Paris : PUF, 2021, s. 29. Citáty z francúzskeho jazyka prel. M. Šedo.

¹⁹ Tamže, s. 98.

spomenúť. Advenant môže dať sebe cieľ vo svete iba tým, že pochopí sám seba vo svetle možností v ňom uvedených.²⁰ Na základe toho však nemôžeme hovoriť o pasivite, prípadne aktivite. Advenant môže byť a zväčša aj je „aktívny“, avšak na pôde, ktorá mu bola pridelená. Český filozof Petr Prášek na radikálnosť udalosti narodenia nazerá nasledovne: „Narodenie teda predstavuje pôvodné ‚oneskorenie‘, ktoré je vlastné našej existencii, vďaka ktorému sme za každou udalosťou vždy už pozadu. Dokonca aj istota a zároveň nepredvídateľnosť smrti ako možnosti pochádza z narodenia. Ide teda o pra-udalosť, ktorá bráni existencii, aby sa uzavrela sama do seba; ten, kto sa narodil, nie je mierou toho, čo sa mu deje.“²¹

Tu sa môžeme vrátiť k Shakespeareovi a k tomu, ako si Hamlet kladie otázku, čo zostane po odložení všetkých masiek. Tradičné substanciálne chápanie subjektivity (vychádzajúce z karteziánskej tradície) by odpovedalo: jadro, podstata, esenciálne „ja“. Romano ponúka inú odpoveď: pod maskami neobjavíme pevný základ, ale schopnosť transformácie, schopnosť stať sa „odlišným sebou samým“. Jedinou stálosťou advenanta je to, že sa môže opakovane rekonfigurovať.

V tejto súvislosti nadobúda nový význam aj Romanov pojem zodpovednosti. Ako už bolo naznačené, nejde o zodpovednosť v bežnom morálnom zmysle, ani o rozhodnutie autonómneho subjektu, ktorý si uvedomelo volí správne konanie. Zodpovednosť je u Romana odpoveďou na žiadosť o udalosť. Advenant je ten, kto sa nechá osloviť a otvorí sa tomu, čo „nemožno prevziať“ – teda niečomu, čo nedokáže dopredu vlastniť, pripraviť si, naplánovať. Zodpovednosť je tým pádom prázdny priestorom dostupnosti.²²

Môžeme si pomôcť metaforou rámu: prázdny rám ešte nič neukazuje, ale umožňuje, aby sa niečo ukázalo. Týmto spôsobom uvažuje aj filozof Pavol Suchárek vo svojom koncepte prázdneho rámu ako umeleckého diela s názvom *Toto je svet*.²³ Takýto obraz, ktorý je manifestáciou otvorenosti a prázdnoty, privádza koncept sveta, a to celého sveta, pred nás. Podobne zodpovednosť nie je súborom vopred daných noriem, ale otvorenosťou voči tomu, čo sa nám v udalosti stane. Advenant prijíma riziko, že v tejto otvorenosti príde o doterajší obraz seba samého.

Tento motív je mimoriadne plodný pre naše úvahy o herectve. Ak sme pri Gadamerovi videli, že herec sa musí dať do služby hre a nechať sa ňou viesť, tak u Romana je advenant hercom, ktorý dopredu nevie, akú úlohu mu udalosť prideliť. Zodpovednosť tu znamená nielen odvahu vstúpiť do hry, ale aj niešť dôsledky novej figúry, ktorá z udalosti vznikne. V neskoršej interpretácii tu môžeme hovoriť o hereckej zodpovednosti advenanta: o tom, že nie sme zodpovední len za otvorenosť, ale aj za to, ako si osvojíme možnosti, ktoré nám udalosť otvorila.

20 Tamže, s. 129.

21 PRÁŠEK, P. Existence a ontologická hra udalostí. In *Filosofický časopis*, 2019, roč. 67, č. 3, s. 412.

22 ROMANO, C. *L'événement et le monde*, s. 150.

23 SUCHÁREK, P. *Udalosť, prázdno, otvorenie*. Prešov: Prešovská univerzita 2020, s. 169.

3.2. Naladenosť, zúfalstvo a riziko udalosti

Ak udalosti otvárajú svet nanovo, nečinia tak v neutrálnom režime. Claude Romano zdôrazňuje, že každá udalosť prichádza v naladenosti – v atmosfére radosti, smútku, strachu, nádeje či beznádeje. Naladenosť nie je dodatočný psychologický „farebný filter“, ale prvý spôsob, akým sa nám udalosť dáva. Ešte predtým, ako ju dokážeme pomenovať alebo zaradiť, ju už cítime.

V kontexte hereckého rámca predstaveného v tejto štúdiu to znamená, že aj advenant je spočiatku „naladený“ – to je začiatok porozumenia. Vystavenie sa udalosti je spojené s rizikom zúfalstva, teda fundamentálnej naladenosti, v ktorej sa presah udalosti stane takým veľkým, že advenant nedokáže nájsť novú figúru. Svet sa mení na čosi prízračné, možnosti sa rozpadávajú a „ja“ sa nemá o čo oprieť. A tak je advenant v zúfalstve entitou, ktorá akoby ani nejstvovala, a vrcholné utrpenie sa v ňom stáva bezbolestným.²⁴ Ak performancia vyzdvihla jedinečný okamih, tak Romano nám ukazuje, že takýto okamih môže byť aj paralyzujúci: hra sa síce hrá, ale herec nevie, čo má hrať.

Pre ďalšie úvahy je dôležité, že práve tu sa začína otvárať priestor pre hermeneutiku. Ak sa advenant nechce nechať definitívne zahltiť zúfalstvom, musí nájsť spôsob ako udalosť uchopiť – nie v zmysle úplnej kontroly, ale v zmysle postupného osvojovania si nového sveta, ktorý udalosť otvorila. Tu sa opäť ukazuje paralela s herectvom: cez jemné impulzy, gestá, skúšanie rol a figúr sa začíname v udalosti orientovať.

3.3. Figúra a zodpovednosť: advenant v pohybe transformácie

Ničota, ktorá u advenanta nachádza svoj vrcholný výraz v mutizme zúfalstva, predstavuje samo jadro advenantovho bytia vo svete. Advenant je totiž ten, v ktorého vnútri nedrieme žiadna esencia. Je to príchod udalosti, ktorá ho rekonfiguruje a privádza k sebe. Advenant sa tu otvára, čím sa sám sebe vzdáva a rozdvaja sa, aby sa následne seba vzdal a prijal tohto vyvstávajúceho dvojníka. Advenantovo „staré ja“ tu však nezomiera a nerodí sa nanovo, pretože to by si vyžadovalo identitu.

Bytie advenanta je bytím mimo seba samého, čo je logické vzhľadom na to, že udalosti predchádzajú jeho narodeniu, ako aj vzhľadom na transcendentnosť udalosti. V advenantovom bytí je kľúčový práve rozmer rekonfigurácie a zodpovednosti, ktorú má advenant vo vzťahu k udalosti. Z tohto hľadiska prekrýva prázdno tým, že preberá figúru, ktorá je manifestáciou ľudského vzťahu k svetu a k situácii, ktorá ho obklopuje. Táto figúra tvorí rám, skrz ktorý sa do advenanta privádza jednota sveta. Súčasne však má tento rám špecifickú podobu. Toto odovzdávanie sa znamená otvárať sa neustálym zmenám významu, odovzdávať sa udalosti a rodiť sa stále nanovo. Pričom rodiť sa stále nanovo a rekonfigurovať sa vyžaduje modus bytia herca, ktorý sa vkladá do každej novej figúry, necháva sa ňou prenikať a transformuje sa vôkol nej.

Ak chceme v súvislosti s Romanom hovoriť o herectve, musíme ukázať produktívne vymedzenie, prípadne i rozvinutie tohto pojmu v jeho filozofii. Herectvom tu

24 ROMANO, C. *L'événement et le monde*, s. 161.

chápeme advenantovu kapacitu stať sa novým sebou samým, ktorú vymedzuje stav, keď sa v situácii vždy už nachádza. Už je novou figúrou, ale ešte sa nedokáže znovuzrodiť, hľadá sa prostredníctvom tohto sebazvťahu. Lenže ako sa hľadá? Ako dospieva k tejto role?

Už sme uviedli, že na počiatku bola naladenosť. Práve prostredníctvom nej začína rozvíjať v udalosti stratené ja niečo nové. A toto rozvíjanie je zároveň vždy už rozvíjaním rol, ktoré boli vnesené do sveta udalosťou. Rol, ktoré mu boli udalosťou dané. Ich prebráním sa postupne transformuje, môže sám seba začať vnímať a chápať ako novú figúru, tým rozvíjať dialóg a cielavedome sa meniť.

V tejto situácii už môžeme reformulovať aj Romanovu kategóriu zodpovednosti. Zodpovednosť, ak má byť skutočne zodpovednosťou, ktorá nadväzuje na schopnosť stať sa odlišným sebou samým, nesmie byť len čistou dostupnosťou, keď sa otvárame riziku, ale aj zodpovednosťou za to, čo prichádza s udalosťou, ktorá sa votkáva do nášho života a rekonfiguruje nás. Táto zodpovednosť je teda aj zodpovednosťou za figúru a za prevzatie možností, ktoré udalosť priniesla.

Vyššie zmienené sebaпредvádzanie hry potom s významom v Romanovom chápaní súvisí nasledovne: Nejde tu už viac o veci či subjekty nejakej udalosti (ako padajúce jablko), ktoré vo svojej substanciálnosti vykonávajú nejaké akty, ale o samotné sebaпредvádzanie sveta. Význam tu je inherentne prítomný práve vo fenomenalite, ktorú chápeme ako povahu javenia sa ako takého. Javenie sa sveta (v zmysle „ono je“) produkuje významovosť a privádza (ako udalosť) vždy nové významy. Toto javenie sa sveta sa dá chápať ako synonymum sebaпредvádzania sa sveta. Sebaпредvádzanie tu teda znamená, že svet sa vždy nejako javí, pričom práve toto javenie sa je tým, z čoho abstrahujeme význam.

Lenže z tohto by vyplývalo, že svet je vlastne akási one-man show, ktorá každého singularizuje. Zároveň tu vidíme, že človek sa uchopuje cez figúru, ale skutočné hermeneutické porozumenie tu v podstate nenastáva. Práve na tomto mieste môže pomôcť pojem reči a jeho kľúčové miesto v advenantovej existencii.

3.4. Reč ako pomenovanie

Kľúčová a do istej miery aj paradoxná je u Romana kategória reči. Romano ju spája predovšetkým s básnickým gestom: reč sa stáva udalosťou vtedy, keď sa vymyká ustáleným významom a otvára nový začiatok. Poézia je preňho modelom situácie, v ktorej reč prestane len pomenúvať už známy svet a sama začne svet zakladať. Takáto reč nie je komunikáciou v bežnom zmysle, ale spoločnou príslušnosťou k udalosti reči. Nespočíva teda v mŕtvom jazyku, ale otvára novú reč: „Disjunkcia medzi jazykom a rečou platí iba v okamihu, keď reč, pozdvihnutá na svoju básnickú moc, ustanovuje skutočný začiatok, udalosť významu, ktorá ruší všetko predchádzajúce porozumenie, udalosť, z ktorej jedinej si prisvojujem jazyk, v ktorom možno túto reč vysloviť.“²⁵

25 Tamže, s. 242 – 243.

Akoby reč cez básnika otvárala nový svet a nové možnosti. Básnik je tu advenantom, ktorého reč, v zmysle adresnej udalosti, singularizuje. Lenže nesnaží sa básnik zároveň prehovárať k druhým? A nie je reč zároveň prostriedkom prepájania s druhými? Romano v tejto súvislosti hovorí: „Reč v skutočnosti vedie k oveľa silnejšiemu a hlbšiemu ‚spojeniu‘ medzi ‚hovoriacimi‘, a to presne v takom rozsahu, v akom uniká akémukoľvek ‚prejavu‘ a akejkolvek ‚komunikácii‘ chápanej vo vyššie uvedenom zmysle. Toto spojenie treba chápať v zmysle spoločnej príslušnosti k udalosti reči. To, že je advenant schopný objaviť túto spoločnú príslušnosť k reči, ktorá ho od nepamäti spája s inými ‚hovoriacimi subjektmi‘, sa deje v rámci a cez túto udalosť.“²⁶

Napokon, aj o udalosti smrti sa vždy dozvedáme cez druhých, vďaka udalosti stretnutia. Ak udalosť nedokážeme opísať a pomenovať, má nad nami presah významu, a teda nastáva ako zúfalstvo (keď ju nevieme uchopiť, popísať, pomenovať). V zúfalstve nenachádzame žiadnu figúru a teda ani žiadne roly – sme v nej, akoby sme ani neboli.

Udalosť tak síce podstupujem vždy „za seba“, ako to vidíme aj pri kategórii zodpovednosti, ale zároveň nemôžeme hovoriť o oddelenosti, inak by nemohla nastať napríklad udalosť stretnutia. To isté sa týka aj veľkých dejinných udalostí. To, čo sa v tejto situácii deje z pohľadu advenanta, je obdobné ako v prípade performancie. Advenant sa prostredníctvom reči zúčastňuje zrodu udalosti a vedie dialóg so svetom – odpovedá mu. A rovnako herecky sa snaží oprostiť od sveta každodennosti a zakúšať čiru prítomnosť. Táto čira prítomnosť však nie je nič iné ako otvorenosť svetu a prevzatie udalosti naladenosťou. Oprostenie od každodennosti a noriem je oprostením sa od „mŕtveho jazyka“, je to forma ničoty a ticha, pred príchodom udalosti. Ide teda o oprostenie sa od predchádzajúceho kontextu. Tým sa udalosť neredukuje na čistú prítomnosť. Udalosť vždy už nastala a radikálne nás predchádza. Týka sa to aj udalosti zrodu hrania počas performancie, keď herec reaguje na udalosti.

Reč je teda dialógom medzi v udalosti strateným ja a vyššie zmienenou figúrou, a následne cez ňu so svetom. Reč robí svet zrozumiteľným, prehovára k nám, a tým umožňuje lokalizáciu a pomenovanie, v ktorom sa môže rozbehnúť hermeneutický proces. Pomenovanie je tu kľúčové – aj samotný Romano hovorí o udalosti narodenia, udalosti smrti či udalosti stretnutia. Spoločná udalosť reči tak súvisí s porozumením advenanta, keď napríklad udalosť lásky alebo smrti dáva slovám nový význam (milostná poézia, súkromná reč milencov a trúchliacich, elégia a pod.). Udalosť je teda vždy aj udalosťou reči. Na tomto spoločnom javisku, ktorý otvára udalosť reči, sa zároveň môžeme stretávať s druhými, byť si navzájom zrozumiteľní a vplietat sa do seba, ako napríklad v udalosti stretnutia.

4. ZÁVER

Vráťme sa naposledy k Shakespearovi a jeho výroku, že celý svet je javisko a my všetci sme len herci v ňom. Vďaka Gadamerovi, Goffmanovi, performancii a Romanovi môžeme tento výrok uplatniť aj pre našu existenciu. Spočiatku mohol pôsobiť

banálne: človek hrá roly, má masky, nie je sám sebou, a tak mu nemožno dôverovať. Autentickosť sa potom chápe ako odloženie rol, ako zrušenie javiska a návrat k nejakému čistému, nemaskovanému jadrú.

To, čo sa pred nami postupne otvorilo, však naznačuje, že takýto návrat je iluzórny. Už Gadamer ukázal, že hra má prednosť pred vedomím hráča, že nie subjekt ovláda hru, ale hra určuje jeho úlohy a mení spôsob, akým sa mu svet ukazuje. Goffman zase odhalil, že aj naše najbanálnejšie sociálne situácie sú vystavané ako predvádzanie, že identita sa vytvára práve tým, ako hráme pred inými. Performancia k tomu pridala dôraz na jedinečnosť okamihu, kde herec reaguje na impulzy, ktoré neprichádzajú z pevného scenára, ale z udalostí, ktoré sa dejú tu a teraz. Romano tento pohyb radikalizuje. Ak sme doteraz ešte mohli predpokladať subjekt, ktorý vstupuje do hry, Romano nám tento komfort berie. Udalosť prichádza v predbehu, vždy skôr než naše projekty a plány, a práve v jej svetle sa rodí advenant – ten, kto nikdy nie je hotový, ale neustále k sebe prichádza. To, čo sme chápali ako rolu, sa tu prehlbuje do figúry: do prechodného tvaru „ja“, ktorý vzniká v stretnutí s udalosťou, rozvíja sa v naladenosti a stáva sa uchopiteľným až v reči.

V tomto svetle sa Shakespearovo javisko presúva. Už to nie je metafora pre sociálny svet, v ktorom hráme čašníčky, pacientov, vedcov, rodičov či súrodencov. Svet ako javisko tu znamená, že samotné javenie sa sveta je seba predvádzaním – neustálym vystávaním významu, ktorého sme súčasťou. Svet sa „hrá“ pred nami a cez nás. A my odpovedáme tým, že preberáme figúry, v ktorých sa pokúšame zorientovať v tom, čo sa nám stalo a kým vlastne sme. V tomto zmysle je človek bytostne hercom práve preto, že jeho bytie je od základu bytím v udalosti.

Hamletova úzkosť nad tým, čo sa ukrýva za maskami, tu dostáva novú podobu. Klasická metafyzika by mu slúbila pevné jadro, ktoré stačí vykopať spod nánosov rol. Romano by skôr povedal, že pod maskami nenájdeme nič iné než schopnosť transformácie: schopnosť stať sa „odlišným sebou samým“. Hamletov problém potom nie je v tom, že hrá, ale v tom, že v zásadnej udalosti – v rozpade dvora, rodiny, dôvery – nedokáže nájsť figúru, ktorú by mohol prevziať. Uviazne v mutizme zúfalstva, v hre bez rol. To je extrémna podoba rizika, ktoré nesie každé herectvo advenanta.

Ak teda položíme otázku, či je človek bytostne hercom, odpoveď znie: áno – ale nie v zmysle povrchnej neúprimnosti, ktorú by sme mohli a mali odložiť. A nie je ani hercom vo vzťahu k vopred napísanej postave. Ide o proces transformácie, v ktorom sa človek ocitá a môže ju aktívne prijať alebo odmietnuť, prípadne si ju zvedomiť a pochopiť sa cez aspekt reči.

Človek je hercom v tom, že jeho existencia je neustálym pohybom medzi udalosťami, figúrami a rolami, ktoré sa mu otvárajú v naladenosti a stávajú sa zrozumiteľnými v reči. Byť autentický tu potom neznamená nehrať, ale hrať zodpovedne: byť otvorený udalosti, niesť riziko zúfalstva, a napriek tomu sa pokúšať prevziať možnosti, ktoré udalosť prináša, a zakoreniť ich v novej figúre.

Príspevok vznikol na Filozofickom ústave SAV ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0113/26, Kríza moderného subjektu: Existenciálne, dialogické a fenomenologické riešenia.

LITERATÚRA

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Praha : Na konári, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I. Nárýs filozofické hermeneutiky*. Praha : Triáda, 2020. 416 s. ISBN 978-80-87256-04-6.
- GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha : Nakladatelství KANT, 2010. 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3.
- GOFFMAN, Erwing. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha : Portál, 2018. 320 s. ISBN 78-80-262-1342-0.
- PRÁŠEK, Petr. Existence a ontologická hra událostí. In *Filozofický časopis*, 2019, roč. 67, č. 3, s. 403 – 420. ISSN 0015-1831.
- ROMANO, Claude. *L'événement et le monde*. Paris : PUF, 2021. 636 s. ISBN 978-2130823896.
- SHAKESPEARE, William. *Ako sa vám páči*. Bratislava : Ikar, 2016. 133 s. ISBN 978-80-551-4832-8.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Bratislava : Ikar, 2016. 182 s. ISBN 978-80-551-4824-3.
- SUCHAREK, Pavol. *Udalosť, prázdno, otvorenie. Henri Maldiney a fenomenológia umenia*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2020. 194 s. ISBN 978-80-555-2612-6.

Marcel Šedo
Filozofický ústav Slovenskej akadémie vied, v. v. i.
Klemensova 19
811 09 Bratislava
E-mail: filomase@savba.sk
ORCID: 0000-0002-1971-0278