

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FENOMÉN ÚZKOSTI V BECKETTOVĚ KONCI HRY

BcA. Zdeňka Horčicová

Vedoucí práce: doc. Josef Vinař, Alice Koubová, PhD., PhD.

Oponent práce: Mgr. Martina Musilová, PhD.

Datum obhajoby: 13.1.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Theory and criticism

MASTER'S THESIS

PHENOMENON OF ANXIETY IN BECKETT'S ENDGAME

BcA. Zdeňka Horčicová

Supervisor: doc. Josef Vinař, Alice Koubová PhD., PhD.

Opponent: Mgr. Martina Musilová, PhD.

Date of presentation: 13.1.2016

Academic degree to be obtained: MgA.

Praha, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Fenomén úzkosti v Beckettově *Konci hry*

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 15.12.2015.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá problematikou úzkosti v dramatu *Konec hry* od Samuela Becketta. Úzkost je zde chápána jako z hlediska fenomenologické filosofie, nicméně součástí práce je pro lepší pochopení i výklad fenoménu úzkosti z hlediska psychologie a psychiatrie. Na základě vymezení pojmu úzkosti, jak jej chápe fenomenologie, zejména jeden z jejích předních představitelů Martin Heidegger, a daseinsanalýza, se pak práce pokouší analyzovat drama *Konec hry*, zejména co se týče situace postav a světa, do kterého je hra zasazena. Ukazuje se, že obecně lidská situace a existování ve světě mohou být výraznými prameny úzkosti. Z analýzy textu hry vyplývá, že existenciální úzkost je jedním z konstituujících pocitů člověka ve světě. Přesto, že jednoznačně vyložit a pochopit *Konec hry* nejspíš nelze, pokouší se tato práce proniknout blíže k jejímu porozumění právě prostřednictvím fenoménu úzkosti.

Součástí této práce je i překlad části eseje Stanleyho Cavella *Ending the Waiting Game*, která se pokouší o odlišný způsob výkladu Beckettova textu, než jak bývá obvykle interpretován.

Abstract

My master thesis inspects the phenomenon of anxiety in Samuel Beckett's *Endgame*. In this thesis, anxiety is seen from the phenomenological perspective. However, the explanation of anxiety by psychology and psychiatry is offered as well, so that more complex understanding is enabled. An analysis of Beckett's play is highly influenced by phenomenology, especially by Martin Heidegger, and also by the daseinsanalysis. In these connotations, we inspect *Endgame*, especially the situation of characters on the stage and the world of the play itself as a mirroring of the real world. We show that human existence is one of the most significant sources of anxiety, that it is innate to almost every human being from time to time, and that it has a remarkable dramatic potential. Although there is no final explication of Beckett's play, my thesis attempts to get closer to its understanding through the phenomenon of anxiety.

As a part of this thesis, the translation of one part of Stanley Cavell's essay called *Ending the Waiting Game* is included, which tries to explain the meaning of *Endgame* in a different way.

Můj největší dík na prvním místě patří panu doc. Josefu Vinařovi in memoriam. Bez něj bych především nikdy nenašla odvahu pustit se do tohoto tématu. Jeho důvěra, vstřícnost a podpora pro mě byly neocenitelnými pomocníky ve chvílích, kdy už jsem nerozuměla a nevěřila ničemu, ani sama sobě.

Zároveň bych chtěla poděkovat paní doktorce Alici Koubové, PhD. za to, že se nenechala vyděsit a dotáhla se mnou mou práci do konce, za podnětné připomínky, trpělivost a ochotu.

Také bych ráda poděkovala paní MUDr. Evě Slavíkové za to, že mi umožnila se v rámci svého semináře věnovat problematice, jejíž studium jsem zúročila při psaní této práce.

Mé poděkování patří i paní doc. Mgr. Daniele Jobertové, PhD., která věnovala spoustu času a energie odbornému vedení mého překladu části Cavellovy eseje, který díky tomu mohl být zařazen jako příloha této práce.

V neposlední řadě bych ráda poděkovala Mgr. Lence Drobiličové za jazykovou korekturu a podporu a všem, kteří se mnou v období intenzivního psaní museli vydržet.

Obsah

1. Úvod: Dramatický potenciál úzkosti v Beckettově díle	9
2. Úzkost v psychologii, psychiatrii, psychoterapii	12
2.1 Klasifikace úzkosti	12
2.2 Chorobná úzkost a tělesné projevy úzkosti	13
2.3 Úzkost ve vztahu k lidskému prožívání	14
2.4 Původ úzkosti	15
2.5 Úzkost v psychoterapii	20
2.6 Fenomenologická psychologie a existenciální analýza	24
3. Úzkost jako fenomén	26
3.1 Obecně lidská situace jako významný zdroj úzkosti	26
3.2 Heideggerovo chápání úzkosti jako fenoménu	30
3.3 Úzkost ve fenomenologii, daseinsanalýza	34
4. Beckettův Konec hry jako výraz situace světa	39
4.1 Svět Konce hry	39
4.2 Situace Konce hry	44
4.3 Pojem jako pomník reality aneb krize komunikace a významu	50
4.4 Fenomenologická podstata úzkosti v Konci hry	59
5. Závěr: Beckettovo chápání světa jako potvrzení existenciální úzkosti	62
6. Seznam citované literatury	65
7. Bibliografie	67
8. Přílohy	69
8.1 Stanley Cavell: Konec hry na čekanou	69

Seznam příloh

Stanley Cavell: *Konec hry na čekanou* (překlad části eseje Stanleyho Cavella *Ending the Waiting Game* uveřejněné publikaci *Must We Mean What We Say?* [CAVELL, Stanley. *Must we mean what we say?: a book of essays*. Updated ed. New York: Cambridge University Press, 2002, xlii, 365 p. ISBN 0521529190.])

1. Úvod: Dramatický potenciál úzkosti v Beckettově díle

Ve své práci se, jak už napovídá název, zabývám úzkostí, její fenomenologickou podstatou a jejím vlivem na vybrané dílo významného evropského dramatika dvacátého století Samuela Becketta. Tímto dílem je drama z roku 1957 nazvané *Konec hry*. Výběr tohoto díla není náhodný. Jak následný rozbor snad prokáže, jedná se o dramatický text, jehož podstatou je pocit existenciální úzkosti, zmaru a beznaděje.

Abychom byli náležitě odborně připraveni, je tato práce rozdělena do tří stěžejních částí. V první části se zabývám úzkostí v klasickém smyslu slova. Rozbor tohoto pojmu tak, jak s ním pracuje psychologie, psychiatrie, případně psychoterapie, je důležitý proto, abychom byli schopni odlišit klasické chápání pojmu úzkosti ve smyslu duševní poruchy, která se odborně nazývá generalizovaná úzkostná porucha, od odlišného pojetí úzkosti, s nímž pracuji při výkladu Beckettova textu. V rámci této části se zabývám původem a zdroji úzkosti, jejími tělesnými projevy, různými způsoby léčby a přístupy jednotlivých psychoterapeutických směrů. Tato první část vychází z velké části z literatury psychologické a psychiatrické, hlavními zdroji informací mi byla monografie Stanislava Drvoty *Úzkost a strach*, příručka *Současná psychoterapie* editorů Vybírala a Roubala, a také *Učebnice obecné psychologie* Aleny Plhákové, *Úvod do psychologie osobnosti* Milana Nakonečného a v neposlední řadě texty Viktora Frankla.

Ve druhé části se dostávám k pojmu úzkosti v kontextu současné lidské situace, rozebírám úzkost z hlediska její fenomenologické povahy tak, jak na ni nahlížel jeden z předních představitelů fenomenologické filozofie Martin Heidegger, od jehož chápání úzkosti se později odrazíme při pokusu o postižení smyslu Beckettovy hry. Součástí druhé kapitoly je i rozbor úzkosti z pohledu daseinsanalýzy, která chápe úzkost po vzoru Heideggera jako základní rozpoložení charakterizující lidský pobyt ve světě a vztahování se ke smrti. Významným zdrojem poznatků mi při psaní této části byl Heideggerův spis *Bytí a čas*, příručka Pavla Hlavinky *Daseinsanalýza: Setkání filozofie s psychoterapií* a vybrané pasáže z knihy Giona Condraua *Sigmund Freud & Martin Heidegger*.

Třetí část práce aplikuje poznatky z předchozích kapitol na výše zmíněný dramatický text Samuela Becketta. Skrze analýzu světa, do něhož je *Konec hry* zasazen, pokus o vhléd do situace, v níž se postavy *Konce hry* nacházejí, s přihlédnutím ke krizi významu a komunikace, který byl pro Becketta jedním z nejpalčivějších problémů, se pokouším ilustrovat, jak se fenomén úzkosti v *Konci hry* vykazuje. Proniknout hlouběji do Beckettova chápání světa a člověka mi pomohla především kniha Paula Fostera *Beckett a zen*, příručka *Beckett: filozofie a literatura* autorů Karla Císaře a Petra Kořátka a kolektivu, a v neposlední řadě studie Theodora Adorna *Pokus o porozumění Konci hry*, která vyšla v časopise *Divadlo*.

Součástí této práce je i překlad části eseje Stanleyho Cavella *Ending the Waiting Game*, jež nabízí náhled na Beckettovu hru s přihlédnutím k charakteru jazyka, který Beckett používá, ale na rozdíl od většiny teoretiků vykládá Beckettovo dílo nikoli jako absolutní bezvýznamnost či nepřítomnost smyslu, nýbrž jako triumf smyslu obecně, jako totalitní nadvládu významu.

Má práce, nabízelo by se možná namítnout, není ve své podstatě příliš divadelní. Je to ovšem pouhé zdání, neboť přestože se nezabývá pouze a jedině vybraným dramatickým textem, je pojednáním o situaci. O situaci obecně lidské, která má potenciál být dramatická a je dramatická, jak si dokážeme v rozboru *Konce hry*. Že je základním atributem této situace rozpoložení úzkosti, je už pouze otázka osobního přístupu. Rozhodně se nejedná o vyčerpávající analýzu dramatického textu, to jednak nebylo mým záměrem, a jednak by to bylo příliš fádní. Takových rozborů už bylo napsáno mnoho. Nahlédnout Beckettovo dílo z pohledu, který on sám ve svém díle přiznává a akcentuje, je jen první krok k tomu, proniknout hlouběji k podstatě jeho chápání světa, jehož obrazem jsou především dramata a romány, které psal.

To, že si Beckett sám uvědomoval existenci úzkosti ve svých dílech, nám připomíná ve svém pojednání Paul Foster. Podle něj se Beckett kdysi vyjádřil o tom, že lidé protestují proti úzkosti obsažené v jeho textech. Líčí setkání s jakýmsi anglickým intelektuálem, který jej zahrnul smrští otázek pátrajících po zdrojích úzkosti, které by mohly ovlivnit jeho psaní. Tento člověk chtěl vědět, zda ho otec nebil, nebo jestli matka neutekla z domu, a neměl nešťastné dětství. Když mu Beckett odpověděl, že nikoliv, že jeho dětství bylo velmi šťastné, pomyslel si o něm tento člověk, že je perverzní.

Beckett sám tedy úzkost ve svých dílech nejen nepopírá, on její existenci doslovně potvrzuje. Že je úzkost skutečně obsažená v jeho dílech tedy není jen výmysl, nebo násilná snaha naroubovat nějakou teorii na oblíbené dílo. Považuji však za zajímavé přistupovat skrze fenomenologickou podstatu úzkosti ke *Konci hry* a pokusit se proniknout do Beckettova světa a snad se alespoň o kousek přiblížit porozumění. Snad se mi to podařilo.

2. Úzkost v psychologii, psychiatrii, psychoterapii

Abychom mohli jednoznačně vymezit pojem úzkosti jako fenomén, měli bychom se nejdříve zaměřit na klasičtější výklad tohoto pojmu tak, jak s ním pracuje zejména psychologie a psychiatrie. Přistoupit k pojmu úzkosti z hlediska jeho uznávané klasifikace v aparátu věd o člověku nám může být velmi užitečné při uchopování úzkosti jako fenoménu a pomůže nám lépe pochopit, jak s úzkostí jako fenoménem pracuje Heideggerova fundamentální ontologie, jejíž postoj je výchozí pro analýzu Beckettova dramatického textu. Jde zejména o to, abychom věděli, jak je na úzkost nahlíženo klasickým pohledem lékařů a psychoterapeutů, neboť se vůči tomuto pohledu budeme vymezovat, jelikož není naším nástrojem pro analýzu *Konce hry*.

2.1 Klasifikace úzkosti

Moderní psychologie pracuje s pojmem úzkosti nejčastěji ve smyslu symptomu tzv. úzkostné neurózy či generalizované úzkostné poruchy. Abychom však mohli mapovat přístup jednotlivých psychologických a psychoterapeutických směrů, je důležité, abychom úzkost jako takovou uměli klasifikovat.

Psycholožka Alena Plháková pracuje ve své *Učebnici obecné psychologie*¹ při klasifikaci dějů, odehrávajících se v naší mysli, příznačně s termínem fenomén. Rozlišuje psychické fenomény na procesy, obsahy a stavy – stavy dále trvalé a dočasné. Tyto stavy vědomí lze chápat jako pozadí, na kterém probíhají psychické procesy a vytváří se duševní obsahy jako představy, vjemy, sny apod. Člověk si může uvědomovat psychické obsahy, nikoliv však děje, které vedly k jejich vzniku.

Úzkost můžeme klasifikovat jako stav. Pokud se jedná o úzkost ojedinělou a krátkodobě trvající, pak je to psychický stav dočasného rázu, v momentě, kdy se jedná o úzkost déletrvající, chorobnou, diagnostikovanou, hovoříme o psychickém stavu trvalém.

Psychiatr Stanislav Drvota ve své monografii věnující se problematice úzkosti a strachu definuje úzkost jako „...nepříjemný duševní emoční stav, doprovázený předtuchou nejasného nebezpečí, tedy předtuchou hrozby, kterou subjekt není

¹ PLHÁKOVÁ, Alena. Učebnice obecné psychologie. Vyd. 1. Praha: Academia, 2004, 472 s. ISBN 80-200-1086-6.

schopen přesně pojmut, určit.“² Úzkost prožívá čas od času každý člověk, obvykle v závislosti na vnějších okolnostech, někdy se však také objevuje úzkost, jejíž primární příčinu člověk není schopen přesně označit. Často se jedná právě o úzkost existenciální. Takové stavy nemívají dlouhodobější charakter, člověk má po jejich pominutí pocit, že „to vlastně nebylo nic“.

„Často subjekt neprožívá přímo vědomě úzkost, je pouze ve stavu neurčitého znepokojení, neklidu, nejasného puzení učinit něco, aby tento stav přestal, zmizel.“³

2.2 Chorobná úzkost a tělesné projevy úzkosti

Úzkostné stavy, které subjekt prožívá, se označují dle Drvoty za chorobné v okamžiku, když úzkost „interferuje se životem, efektivností, fungováním a se schopností navazovat a udržet konstruktivní vztahy k lidem,“⁴ [dle Laughlina].

Typicky se vyšší intenzita úzkosti projevuje svalovým napětím, chvěním nebo třesem, změnou frekvence mrkání, mění se i tempo a přesnost pohybových reakcí. Při vysoké úzkosti se setkáváme na jedné straně s motorickým neklidem a na straně druhé se svalovým strnutím. Forma reakce lidského organismu na vysoký stupeň úzkosti je u každého jedince individuální.

Drvota dále tělesné projevy úzkosti konkretizuje: „Intenzitě úzkosti zhruba odpovídá rychlost srdeční akce, hodnota systolického tlaku, stupeň vazokonstrikce v kůži, což se projevuje zmenšením objemu sledované části těla a poklesem její teploty. Dále se mění frekvence dechu, prodlužuje se doma vdechu na úkor výdechu. Změny, k nimž dochází při silné úzkosti a strachu vlivem parasymptiku, se týkají vesměs jen zažívacího ústrojí. Při akutním strachu sliznice žaludeční bledne, hybnost žaludku a jeho sekrece se tlumí (opačný vliv na žaludek má chronická úzkost). Střevní hybnost se při prudším strachu naopak zvyšuje. Snižuje se napětí svěračů, častěji dochází k defekaci a močení.“⁵

Během úzkosti dochází též k rozšíření zorniček, a to vlivem aktivace sympatiku.

² DRVOTA, Stanislav. Úzkost a strach. 1.vyd. Praha: Avicenum, 1971, 275 s., str. 7

³ DRVOTA, Stanislav. Úzkost a strach. 1.vyd. Praha: Avicenum, 1971, 275 s., str. 26-27

⁴ tamtéž, str. 90

⁵ tamtéž, str. 41

2.3 Úzkost ve vztahu k lidskému prožívání

Sama představa změny v člověku přirozeně vyvolává úzkost. Velkou roli hraje především fakt, že se život jedince často ubírá směrem, který není příliš předvídatelný. Lidský život se obvykle sestává ze změn a událostí, o jejichž existenci či průběhu nás nikdo dopředu nezpravil. I sebestabilnější osobnost se někdy ocitne v situaci, kdy netuší, co bude následovat. Pocity úzkosti se pak často realizují v představách o budoucnosti. Tu může jedinec svým rozumem jen velmi omezeně uchopit. Budoucnost je ve srovnání s minulostí i přítomností velice nejednoznačná, je tedy sama o sobě jedním ze zdrojů obecné úzkosti (např. Co se mnou bude, až dokončím školu? Co když mě vyhodí z práce? Co když se mi něco stane a nebudu schopen se postarat o sebe či rodinu? apod.)

Tato forma úzkosti je vlastní pouze lidským bytostem, které si jako jediné také uvědomují fakt, že jejich život v nějakém momentě musí skončit. Myšlenka, že lidská existence není téměř v žádném okamžiku odolná vůči smrti, že smrt je přirozeným koncem našeho života, je vlastní pouze lidskému druhu. Člověk je schopen uvědomovat si fakt smrti i tehdy, když mu smrt bezprostředně nehrozí. Nejedná se však o strach ze smrti jako takový, spíše jde o jakousi úzkost před smrtí. Smrt je něco, na co se prakticky nedá připravit, a i když jsme si tohoto faktu vědomi, nemáme možnost si ověřit, jak takový proces probíhá a co po něm následuje. Sama představa konce (i ve smyslu konce života) budí v člověku úzkost, neboť je úzce svázána s pojmem nic, jenž obvykle zařazujeme časově za konec. Konec zároveň odkazuje k lineárnímu chápání času, které člověku po dlouhou dobu nebylo vlastní. Odvrat od cyklického pojetí času a existence způsobil dezorientaci v chápání směřování a smyslu života. Nemožnost představit si, zprostředkovat, zhmotnit si a pochopit pojmy konec a nic, vrhá člověka do obecně úzkostného vztahu k bytí⁶ a existenci⁷, který se stejně obtížně popisuje slovy, jako se uchopuje myšlenkově. Jedná se o stavy hlubokého odcizení se existenci a jakéhosi distancování se od bytí, které ale vlastně ve své podstatě není možné. Své bytí nemůžeme nahlížet jinak, než s uvědoměním si své přímé účasti na něm, což nám do jisté míry omezuje formy jeho objektivního uchopení. Úzkost přivádí existenci před samotný fakt svého bytí tím, že jí zjevuje možnost nebytí. Tím, že poukazuje na „nic“, ukazuje na bytí samotné, které se prokazuje

⁶ bytí ve smyslu označení pro vše, co bylo, jest a bude

⁷ existence neboli výskyt; něco, co skutečně je v reálném světě, používá se i jako synonymum pro bytí; existence člověka podle Heideggera není jen pouhý výskyt předmětu, ale pobyt, který se vyznačuje tím, že si uvědomuje své bytí, nějak mu rozumí, zejména prostřednictvím řeči

jako ohrožené konečností a problematické. Proto se člověk tomuto pohledu často vyhýbá, čímž se jeho existence stává neautentickou.

2.4 Původ úzkosti

Jako nedílná součást lidské psychiky se vyvíjela i schopnost porozumět jevům okolo sebe. Moderní člověk už většinou netrpí nadpozemskou hrůzou z blesku, hromu, duhy, zemětřesení a jiných přírodních jevů, jejichž původ a vznik si dokázal vysvětlit logickými, vědecky ověřenými postupy a nepřipisoval je již hněvu nadpřirozených sil či bohů, které si různými rituály usmiřoval. V evoluci lidského druhu však příroda sehrála významnou roli jako jeden z nejvýraznějších zdrojů úzkosti.

Během vývoje psychologie jako vědního oboru se také měnily názory na možné zdroje úzkosti v lidském životě. Drvota uvádí jako základní symptom anxiózní neurózy, tzv. aktuální úzkost. Jedná se o primární prapocit, volně flotující úzkost, která nemá žádný jiný psychologický smysl.

Naproti tomu existuje tzv. komplexuální úzkost psychoneuróz, jíž se zabýval Sigmund Freud, a podle níž má tento typ úzkosti vždy nějaký objekt, který, ačkoli mohl být získán například přemístěním, je náhražkovým cílem nevědomělého pudového hnutí. Plháková k tomu doplňuje, že na základě Freudova topografického modelu psychického aparátu úzkost způsobuje pronikání pudových přání a vytěsněných vzpomínek z nevědomí do vědomí. Nakonečný rozvádí tuto teorii na základě silového protipůsobení následovně: Lidské ego je formováno dvěma proti sobě působícími silami, jednou je tlak morálky a druhou tlak pudů. Nabyde-li některá z těchto sil převahy, dochází k zeslabení ega a vzniku úzkosti. Taková úzkost má několik druhů:

- úzkost svědomí z tlaku a nadměrné síly superega
- pudová úzkost z tlaku a nadměrné síly pudů
- reálná úzkost z reálné nebo představované hrozby^{8,9}

Všechny tyto druhy úzkosti však mají jediné východisko, jímž je neurotická forma reagování.

Freudovo pojetí úzkosti se však vyvíjelo, původně chápal úzkost spíše jako intoxikaci ze sexuálních frustrací, později ve výše uvedeném smyslu. Úzkost je

⁸ Zde by bylo na místě hovořit spíše o strachu než úzkosti.

⁹ NAKONEČNÝ, Milan. Psychologie osobnosti. Vyd. 2., rozš. a přeprac. Praha: Academia, 2009, 620 s. ISBN 978-80-200-1680-5. str. 516

podle Freuda motivující stav, který zvyšuje vnitřní napětí a aktivuje obranné mechanismy, jejichž funkcí je redukce úzkosti. Úzkost je považována za signál nebezpečí a obranu před ním.

Nakonečný toto upřesňuje: „Dynamika nevědomí je obvykle chápána jako proces, jehož podstatou je redukce úzkosti, dezintegrujícího, vnitřní rovnováhu narušujícího psychického stavu, který je vyvolán selháním v adaptaci a signalizuje z toho plynoucí hrozbu.“¹⁰ Potlačením se já brání úzkosti, jejímž zdrojem mohou být například sociální konflikty – s rodiči, sourozenci apod.

J. Kagan a J. Segal (1988) rozlišili následující situace vyvolávající úzkost, s níž je spojena tendence k její redukci, a to zejména prostřednictvím nevědomých mechanismů:

- máme konfliktní motivy
- prožíváme konflikt mezi svým jednáním a vnitřním standardem
- setkáváme se s nějakou neobvyklou událostí, kterou nemůžeme bezprostředně pochopit a které se nemůžeme přizpůsobit
- jsme konfrontováni s událostmi, jejichž výsledek je nepředvídatelný
- jsme konfrontováni se ztrátou milované osoby

Zejména třetí a čtvrtý bod nám může nápadně připomenout situaci postav v *Konci hry*.

Freud rovněž připomíná, že úzkost je vyvolána i plným vyjádřením nevědomých přání. Jako obranný mechanismus vůči tomuto typu chování pak vystupuje represe. Rozlišujeme represe dvojího typu: primární, které slouží především tomu, aby mentální reprezentace určitého pudového impulsu vůbec nevstoupila do vědomí; a sekundární, které udržují od vědomí i odvozeniny a deriváty pudových impulsů, jenž hlavně způsobují úzkost.

Jako korekce tužeb vystupujících z nevědomí do předvědomí a vědomí pak slouží denní snění. Podle psychoanalytiků slouží ke zvládnutí lidských tužeb vztahujících se především k sexualitě a nepřátelství, neboť nekontrolovaně působící by způsobovaly pocity viny nebo úzkost.

Na druhé straně se ovšem ukázalo, jak důležité jsou sny (resp. fáze spánkového cyklu, v nichž se sny vyskytují) pro stabilní chod lidské mysli. V 60. letech prováděl William Dement experimenty se snovou deprivací. Skupinu dobrovolníků budil vždy, když jejich spánek dospěl do REM-fáze. Zpočátku byli

¹⁰ NAKONEČNÝ, Milan. Psychologie osobnosti. Vyd. 2., rozš. a přeprac. Praha: Academia, 2009, 620 s. ISBN 978-80-200-1680-5. str. 448

lidé klidní, ale již po několika dnech u nich narůstala tenze a začala se objevovat úzkost. Dement na základě svých pokusů dospěl k závěru, že dlouhodobá snová deprivace může vést k vážným poruchám osobnosti. V průběhu 60. let se vědci dále zabývali teorií psychické potřeby snu a snění začalo být považováno za důležitý element psychohygieny a udržení optimální duševní rovnováhy.

Podobný efekt jako absence snění má na lidskou psychiku výskyt halucinací. Úzkost vyvolává nejen obsah halucinací, ale i samotný jejich výskyt, který v jedinci (pokud je schopen si uvědomit, že halucinuje) posiluje pocit, že něco není v pořádku.

Jistá úroveň úzkosti je však pro člověka prospěšná, neboť pozitivně ovlivňuje jeho výkon. Pokud bychom rozdělili úzkost na tři stupně od nejslabší po silnou, dospěli bychom ke stejnému nebo podobnému výsledku, k němuž už před námi dospěli vědečtí pracovníci v experimentu. Modelovou situací by nám mohla být zkouška. Významnou roli při plnění zkoušky hraje právě sklon jedince k úzkost. Obecně platí tzv. Yerkes-Dodsonův zákon.¹¹ Jedinec, který nepocituje před zkouškou žádnou nebo jen minimální úzkost, má větší pravděpodobnost, že u zkoušky neobstojí, jako jedinec, který prožívá před zkouškou velmi silnou úzkost. V prvním případě je to proto, že hladina úzkosti není tak vysoká, aby jedince aktivizovala a stimulovala k většímu výkonu, v druhém případě proto, že je jedinec svým úzkostným stavem natolik paralyzován, že mu brání soustředit se na výkon u zkoušky. Střední hladina úzkosti je proto optimální pro aktivizaci mozkových center v závislosti na plněném úkolu.

V tomto bodě je třeba rozlišit úzkost od strachu. Můžeme pro to využít modelovou situaci z předchozího odstavce. Psychologové se obecně shodují v tom, že strach zahrnuje obavy z něčeho konkrétního, zatímco úzkost je bezpředmětná, ač je prožitkově velice podobná. Student před zkouškou tedy prožívá smíšené emoce strachu a úzkosti. Na jedné straně prožívá obecnou úzkost – čelí úkolu, neví, jak zkouška bude probíhat, jaké dostane otázky, zdali se připravil natolik důkladně, aby je zodpověděl; je tedy postaven před neznámou situací, která vyvolává úzkost. Je to také úzkost z očekávání. Na

¹¹ Týká se závislosti výkonu na motivaci a hladině úzkosti. Při velmi slabé motivaci a minimální úzkosti a při velmi silné motivaci a vysoké hladině úzkosti je výkon nižší, při střední hladině úzkosti a běžné motivaci je výkon optimální. Tuto teorii aplikuje Drvota v době vydání své monografie, tj. v 70. letech. Dnes se spíše setkáváme s přístupem, kdy je pojem úzkosti nahrazen pojmem stres.

druhé straně se objevuje strach, že u zkoušky neuspěje, že selže, bude muset zkoušku opakovat a znemožní se před profesory a spolužáky, nebo ho ze školy vyhodí; není to všeobecná úzkost z ne příliš předvídatelné situace, nýbrž konkrétní strach z jejího nepříznivého výsledku.

Jako jeden ze zdrojů úzkosti se v psychologii a psychiatrii objevil také pojem existenciálního vakuua. Autorem tohoto termínu je rakouský psychiatr Viktor Frankl. Ten ve svém spisu *Vůle ke smyslu*¹² popsal tzv. noogení neurózu, jejímž zdrojem je právě toto existenciální vakuum. Přesněji se jedná o existenciální neurózu projevující se úzkostí z absence životního smyslu. Podle Frankla, jež se odvolává na výzkum experimentálních psychologů Crumbaugh a Maholicka, je podíl noogeních neuróz v úzkostných neurózách cca 20%.

Frankl také rozvádí myšlenku, že zdrojem úzkosti může být úzkost samotná, resp. zdrojem strachu může být strach – přesněji strach před strachem. Tento vzorec se objevuje zejména u fobických pacientů. Podstatou strachu podle Frankla je, že vyvolává to, čeho se někdo obává. Často tak dochází k tomu, že máme podnět spojený se strachem a automaticky očekáváme, že se strach dostaví znovu, jakmile se s tímto podnětem opět setkáme. Frankl konkrétně hovoří o symptomu, který vyvolává fobii, fobie posiluje symptom a takto posílený symptom pak utvrzuje pacienta v jeho fobii. Ve skutečnosti je však nejúzkostlivěji očekáván právě strach sám. Jedná se o poměrně jednoduchý mechanismus očekávání úzkosti. Strach vyvolává symptom a symptom opět podporuje strach.

Na základě této teorie pak Frankl sestavuje patogenní vzorce: pacient v očekávání strachu, ze strachu před strachem, reaguje útekem. V případě prvního reakčního vzorce charakteristického pro agorafobii utíká pacient před strachem tím, že zůstává doma.

Ústředním bodem Franklovy hypotézy je idea, že principem úzkostné neurózy je útek před strachem a základem útěku před strachem je strach před strachem. Tato hypotéza byla potvrzena i experimentálně. V pokusu byli pacienti s fobií z hadů na základě nepravého magnetofonového záznamu stetoskopického vyšetření přesvědčeni, že se jejich srdeční frekvence při pohledu na plazící se hady nezvýšila, což vedlo k signifikantnímu snížení obav z hadů.

¹² FRANKL, Viktor Emil. *Vůle ke smyslu: vybrané přednášky o logoterapii s příspěvkem Elisabeth S. Lukasové*. Brno: Cesta, 1994, 212 s. ISBN 8085319292.

V etiologii neuróz Frankl rovněž pracoval s variantou, že úzkostnou neurózu způsobuje nějaké psychické trauma.

Do debaty o možných zdrojích úzkosti v populaci se zapojil i psycholog a sociolog Erich Fromm. Ten operoval s pojmem úzkost moderního člověka, která mu byla jádrem neurózy mas. Fromm byl toho názoru, že dokonalá adaptace ke společenským podmínkám je zhoubná pro duševní zdraví a že lidská společnost prosperuje jen za cenu deformace miliónů životů, kterým vnucuje naprosto defektní vzorce chování.

Snaha o absolutní konformitu je absurdním důsledkem nové sebedefinice člověka, který překonal zření sebe sama jako tvora přírodního a intuitivního tím, že začal sám sebe měřit a vnímat na základě uznání bytí druhých a toto bytí druhých uznal pak za konstitutivní stránku svého vlastního bytí.¹³

Nejistota se Frommovi jeví jako přímo ustavující faktor existence člověka. Jedinec je postaven vůči společnosti a vnějšímu světu do situací svobodné volby (která je sice na jedné straně jedním z atributů lidské existence, na druhé straně může být i nezáviděníhodná, neboť nás uvrhá do situace dilematu a připoutává nás k zodpovědnosti za svá vlastní rozhodnutí, která nemusí být pochopitelně vždy správná).

Drvota tuto Frommovu myšlenku dále rozvádí a zdůrazňuje proměnlivou roli přírody ve vztahu k lidskému strachu. Pokrok ve vědě a technice způsobil, že člověk už netrpí strachem z přírodních jevů, které ho dříve děsily. V takto konstituovaném světě, kde racionálně má tradičně větší vypovídající hodnotu, se nemůže odreagovat potenciál vrozených reakcí strachu. Tento strach se pak postupně stupňuje a mění ve volně flotující úzkost. A tato úzkost pak hrozí vystupňovat se až do paniky pro každou maličkost, neboť jak člověk odvykl reálnému nebezpečí, mohly se snížit i prahy vrozených reakcí strachu. Kladná pudová tendence není uspokojena a zároveň neustává negativní podmíněný pud, úzkost, jelikož jsou signály nebezpečí stále přítomny. Úzkost moderního člověka tedy již nevyvolává bouřka, objevují se však nové zdroje úzkosti, například vývoj zbraní a jiné stránky technického pokroku, jemuž nezainteresovaný člověk nemůže plně porozumět a je odkázán na leckdy zkreslené interpretace v médiích apod. Můžeme si povšimnout názorné podobnosti s úzkostí z přírodních jevů, které si mladší člověk také nedovedl racionálně vysvětlit. V tomto případě se

¹³ Dle Drvoty

dostáváme do podobné situace, ovšem s tím rozdílem, že je člověk vystaven úzkosti z vynálezů svého vlastního druhu, které však také nemůže pochopit tak, jak by si přál.

Tato volně flotující úzkost moderního člověka se ještě zvyšuje a prohlubuje v éře industriální a postindustriální společnosti, která stojí především na zdánlivosti pořádku a bezpečnosti světa. Organizace trhu i státu však často vystupuje proti jedinci, člověk se cítí být manipulován z vnějšku, je zúžen prostor pro jeho svobodné jednání. Dochází k vzájemné izolaci a odcizení, ve světě plném abstraktních pojmů a strojů člověku často chybí jednoznačný názor na to, co je správné. Uprostřed přelidněné společnosti se člověk cítí osamělý a opuštěný. Když pak ještě navrch k tomu dochází ke katastrofickým krizím, válkám a hromadnému vyvražďování lidí, odhaluje tematika úzkosti v moderním umění člověku velmi podrobný, znepokojivý a především autentický obraz povahy světa, v němž žije. Tato úzkost je vyvolána něčím, co dalece přesahuje rozsah obvyklé lidské zkušenosti, co se vymyká možnosti zásahu jedince a co poukazuje na hranice lidských možností a omezenost lidské podstaty.¹⁴ Modernímu člověku se velmi těžko smiřuje s alternativou, že žije jen proto, aby nakonec zemřel.

2.5 Úzkost v psychoterapii

Psychoterapie se zaměřuje nejen na léčbu úzkostí a úzkostných poruch, ale také direktivně pracuje s úzkostí jako s terapeutickou metodou.

Peter Sifneos (1920-2008) pracoval s krátkodobou úzkost provokující psychoterapií pro práci s „velkými tématy“ spojenými s oidipovským komplexem, problémy se separací či zármutkem. Cíleně vyvolával v pacientovi úzkost, aby ho vedl k zodpovědnosti za jeho myšlenky a činy. Používal při tom metod přenosu, konfrontace a interpretace pacientových obran.

Na druhé straně ovšem může terapeut v pacientovi vyvolat úzkost i nezáměrně a bez zjevného terapeutického úmyslu, a to především když poukáže na pacientovo vyhýbání se opravdovým emocím příliš rychle, nešetrně nebo v nevhodnou chvíli.

Psychoanalýza si za léčebné cíle při práci s úzkostnými stavy stanovila zásadní změnu osobnostní struktury, „díky které může být vytěsněný nebo odštěpený

¹⁴ Dle Drvoty

konflikt integrován ve vědomém já. Cílem je redukce potenciálu k úzkosti, nikoli pouhá redukce symptomů samotných.“¹⁵

Rogers ve své teorii psychopatologie pracoval se sebevnímáním a sebezpožíváním dítěte. Potřeba přijetí u něj vytváří podmínky ocenění. Následně vzniká inkongruence (neshoda), při které dochází ke zkreslení nebo popření zážitku tak, aby vyhovoval podmínkám ocenění. Tato inkongruence mezi uvědomováním a prožíváním pak přirozeně vede k inkongruenci v jednání. Ta je poté vnímána jako hrozba nebo úzkost, ale protože si ji jedinec přesně neuvědomuje, není pochopená. To pak vede k dalším defenzivním procesům, a když obrany nejsou účinné, i k dezorganizaci.

Na léčbu úzkosti se soustředí i na osobu zaměřená prožitková terapie. Hlavním nástrojem terapie jsou motivační rozhovory, které se dříve používaly hlavně pro léčbu závislostí, ale nyní se experimentálně aplikují i na terapii úzkostných poruch, depresí, apod.

Jedná se o přístup zaměřený na klienta, který má za cíl posílit vnitřní motivaci ke změně prostřednictvím vyřešení ambivalence spojené s touto změnou. Terapeut se v empatickém rozhovoru snaží klientovi vyložit rozpor mezi jeho problémovým chováním a hodnotami a cíli, které jsou v protikladu k jeho chování.

S úzkostí se pracuje i v některých experimentálních přístupech gestalt terapie. Podstatou této terapie je „zkoušení si nanečisto“. Terapeut aktivně navrhuje klientovi, aby si něco vyzkoušel, obvykle řešení některé nepříjemné situace v bezpečném prostředí ordinace, a poskytuje mu k takovému kroku oporu (například: „Zkuste si představit, že na této židli sedí vaše žena. Co byste jí v takové situaci řekl?“). Cílem je povzbudit klientovo chování v bezpečném prostředí, kde klient přijme svoji úzkost z vykročení ze známého a může riskovat jiné chování.

Zdaleka nejlepších výsledků v oblasti léčby úzkostných poruch zaznamenává kognitivně behaviorální terapie (dále jen KBT). KBT se opírá o dlouholeté pokusy a experimenty v oblasti teorie učení a behaviorální analýzy a využívá jejich přesnou metodologii. Obohacuje je však o analýzu a modifikaci kognitivních a emocionálních elementů. Zvláště u úzkostných stavů, ale i u jiných typů obtíží

¹⁵ VYBÍRAL, Zbyněk (ed.) a Jan ROUBAL (ed.). Současná psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7. str. 134

(např. depresivních poruch) je KBT považována za stejně nebo dokonce více účinnou než farmakoterapie a za relativně účinnější než ostatní formy psychoterapie.¹⁶ Je tomu tak především proto, že KBT se nesnaží potlačit vnější projevy úzkosti, ale namísto toho se snaží zbavit pacienta impulzů, vedoucích k vyvolání úzkosti, tím, že jej „přeučuje“ na standardní vzorce chování a učí výhodnějšímu reagování v situaci setkání s podnětem způsobujícím úzkost.

KBT rozlišuje i míru nepohody, kterou člověk prožívá a která může být ovlivněna velkou škálou faktorů. „Například typickými modulátory míry úzkosti jsou přítomnost nebo nepřítomnost blízké osoby, vzdálenost od zdravotnického zařízení či množství lidí v dopravním prostředku. Na postiženého člověka má největší vliv podpora či odmítnutí rodinou a nejbližším okolím. Emoční prostředí v rodině má taky významný vliv na průběh léčby a uzdravení.“¹⁷

Navzdory poměrně uspokojivých výsledků v terapii úzkostných poruch sehrávají výraznou roli vrozené dispozice či tendence k úzkosti nebo dlouhotrvající působení stresových faktorů, které mohou mít za následek nezvratná poškození lidské psychiky.

S poznatky psycholožky Foshové pracuje zrychlená prožitkově dynamická terapie. Ta využívá předpoklad, že úzkost a strach z negativních emocí, jakým je například pocit hanby nebo otevřené prožívání strachu, vznikly neposkytnutím optimální citové vazby, kterou nazývá attachment. Tento nedostatek vede k vytváření obran a ty posléze brání autentickému emočnímu prožívání. To by však v sobě zahrnovalo i pozitivní emoce. Podle Foshové dokáže člověk s běžně rozvinutým vztahovým vnímáním své emoce regulovat. Pokud je však emocionální svět dítěte nebo člověka napadán či zesměšňován, vede to k vytvoření obran a osamělosti, které jsou důsledkem strachu dělit se s okolím o svůj vnitřní svět a citový život.

¹⁶ K tomuto závěru dochází autoři kapitoly o kognitivně behaviorální terapii Ján Praško a Petr Možný na základě četných kontrolovaných studií, které porovnávají účinnost KBT s účinností farmak. Připouští však, že přímých srovnání s jinými formami psychoterapie, které by tento závěr potvrzovaly, je jen několik. Většinou tedy operují jen s nepřímou metaanalýzou.

¹⁷ VYBÍRAL, Zbyněk (ed.) a Jan ROUBAL (ed.). Současná psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7. str. 210

Pro úzkostné poruchy se také (ovšem spíše zřídka, většinou se jedná o kombinované poruchy s např. mentální retardací) používá arteterapie. Pro uvolnění tenze a pocitů napětí je doporučována terapie tancem, naopak se nedoporučuje muzikoterapie (ta se využívá spíše v případech, kde je třeba emoce zdůraznit a zостřit jejich prožívání). Přínos arteterapie však není dostatečně evidován, což však neznamená, že není efektivní.

Speciálním případem terapie, která pracuje s tématem úzkosti, je existenciálně zaměřená psychoterapie. Ta využívá principy narativity, které se prolínají s existenciálním přístupem. „Jedním z hlavních výchozích předpokladů existenciální terapie je tvrzení, že život může dávat smysl a že lidé jsou schopni utvářet smysl svého života svým osobním postojem k životu navzdory zdánlivé nesmyslnosti, chaosu či absurditě (Van Deurzen, 2002). Bez ohledu na to, jak tíživé jsou okolnosti, lidé mají vždy potenciál svobodně reagovat na tyto okolnosti různými způsoby. McLeod (2003) uvádí tři základní témata existenciální psychoterapie:

1. časovost lidské existence, která je rozdělená na minulost, současnost a budoucnost;
2. tělesnost člověka, neboť náš vztah ke světu reprezentují také tělesné procesy, např. emoce s doprovodnými fyziologickými projevy či vnímání a přijetí vlastního těla;
3. úzkost, nevyhnutelná součást života, k němuž patří nejistota, rizika a nepředvídatelné události.

Uvedené předpoklady i témata existenciálního přístupu se prolínají s narativní perspektivou.

1. Časový aspekt odpovídá struktuře příběhu, který má začátek (minulost), prostředek (současnost a budoucnost) a konec (budoucnost a smrt).
2. Tělesnost člověka lze chápat jako možný způsob sebevyjádření a také jako součást stylu, jakým se kontaktujeme se sebou a s okolním světem. Tělesné prožitky včetně symptomů mohou být hlavním vyjádřením subjektivně prožívané nepohody za nepříznivých okolností, při životních dilematech či v náročné situaci.

3. S tělesností se pojí úzkost jako vyjádření toho, že nám na něčem či na někom záleží.“¹⁸

Speciálním případem úzkosti, o níž se Vybíral zmiňuje v publikaci *Současná psychoterapie*¹⁹, je tzv. publikační úzkost. Ta se týká autorství zejména odborných textů. Jejimi zdroji jsou jak například odmítnutí důležitými čtenáři, tak nepochopení ze strany kolegů či příslušné obce nebo společenství. Je-li taková úzkost příliš vysoká, vede k inhibici a nemožnosti publikovat nebo ke zmateným či zkresleným textům. V případě potlačení této úzkosti přispívá k povrchním a samolibým textům, k přehnané kritice jiných autorů nebo přehnané publikační horlivosti.

Psychoterapii úzkostných neuróz shrnuje Viktor Frankl jako terapeutovu schopnost odejmout z klienta břímě jeho „choroby“ (v jeho podání se vlastně nejedná o chorobu v doslovném slova smyslu, jde spíše o to, aby se stav přestal klientovi jevit jako fatální a nezvratný). Středem zájmu je především snaha učinit úzkost pro pacienta lidsky pochopitelnou. Distancování se od symptomu a jeho objektivizace má za úkol umožnit pacientovi, aby nad svou úzkostí získal nadhled. Velkou roli v tom samozřejmě hraje empatický přístup terapeuta.

2.6 Fenomenologická psychologie a existenciální analýza

Fenomenologická psychologie zdůrazňuje ten rozměr lidské existence, ty vlastnosti a motivy, jimiž se člověk liší od ostatních tvorů. Plháková označuje fenomenologickou psychologii za nedeterministickou, tzn. že předpokládá u člověka možnost svobodné volby. Právě tato možnost svobodné volby je však velmi významným zdrojem úzkosti. Bystrý jedinec si takovou možnost volby uvědomuje a rovněž si uvědomuje fakt, že je za svá rozhodnutí (a za svůj život celkově) plně odpovědný pouze on sám. Ve středu zájmu zde tedy stojí osobní, subjektivní zkušenost každého z nás. Hlavní příčinou chování nejsou podle fenomenologických psychologů nevědomé impulzy nebo podněty z vnějšího prostředí, ale právě subjektivní interpretace skutečnosti a vnitřních psychických

¹⁸ VYBÍRAL, Zbyněk (ed.) a Jan ROUBAL (ed.). *Současná psychoterapie*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7. str. 570

¹⁹ VYBÍRAL, Zbyněk (ed.) a Jan ROUBAL (ed.). *Současná psychoterapie*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7.

pochodů.²⁰ To je na jedné straně důvod, proč je fenomenologická psychologie terčem kritiky zejména ze strany empiricky orientovaných psychologů. Ti nepokládají osobní zkušenost za relevantní a vhodnou pro pozorování a měření. Existenciální analýza neboli *daseinsanalýza* (jíž se budeme podrobněji věnovat v další kapitole), která se nejvíce prosadila zejména v evropských zemích, se soustřeďuje na problém smyslu života ve vztahu k problematice časovosti. Tento směr vychází z Heideggerova díla *Bytí a čas*²¹, který úzkost chápe ontologicky, a pracuje s tezí, že lidská existence je ohraničená v čase a právě tato časovost je významným zdrojem úzkosti. Úzkost zde má prvořadý význam, neboť je symptomem a klíčovou kategorií lidského bytí. Právě skrze úzkost se nám odemyká pobyt ve smyslu bytí tu (lidské existence na světě). Vědomí ohraničenosti pobytu a hranic vlastní svobody, vědomí, že lidský život nevyhnutelně končí smrtí, tedy je již ve svém vzniku k smrti předurčen, sice vyvolává úzkost, ale zároveň je výzvou k autentické existenci. Vědomí svobody volby a odpovědnosti za vlastní rozhodování, je těžké a plné úzkosti. A této úzkosti není možné se vyhnout. Existenciální analýza chápe úzkostnou neurózu jako *modus existence*, jako způsob existence a způsob zaujímání stanoviska k životu.

Na předchozích stránkách jsme si ukázali, jak se obecně přistupuje k pojmu úzkosti v oblasti věd o člověku. Na tomto místě je třeba ještě jednou důrazně zmínit fakt, že výše uvedené informace slouží výhradně k hlubšímu porozumění problematice, nicméně je však nebudeme aplikovat na Beckettův text. Činit tak by znamenalo podrobovat jeho postavy psychologickému zkoumání, což rozhodně není naším cílem. Naopak považuji za zásadní učinit všeobecný vhled do výše shrnuté problematiky, abychom měli rámcovou představu o tom, vůči čemu se vymezujeme.

²⁰ Interpretace fenomenologické psychologie dle: PLHÁKOVÁ, Alena. Učebnice obecné psychologie. Vyd. 1. Praha: Academia, 2004, 472 s. ISBN 80-200-1086-6.

²¹ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7.

3. Úzkost jako fenomén

3.1 Obecně lidská situace jako významný zdroj úzkosti

Co je to úzkost?

Úzkost je tradičně velmi snadné rozpoznat, ale je velmi nesnadné ji definovat. Totiž definovat ji tak, aby taková definice nebyla příliš obecná, tudíž nicneříkající, nebo naopak příliš konkrétní, tedy úzká a tedy možná nepřesná.

Východiskem pro pokus o definici úzkosti nám budiž spis Heideggerův *Bytí a čas*²². Heidegger říká, co úzkost je a jak vypadá, ale také dokáže naladěnost úzkosti velmi sugestivně popsat. Mimo obecné pojmy v sobě toto vystižení obsahuje zkušenostní rozměr. Jedná o tedy fenomén primárně prožívaný. Myslím si, že je velmi výhodné přistupovat k úzkosti z pozice zkušenosti, neboť pokud se nám podaří apelovat na (snažím se vyhnout pojmu vnitřně hmatové vnímání) prožitek a vzpomínky, snadněji se nám bude přistupovat k definici úzkosti i jednotlivým případům, v nichž se tento fenomén uplatňuje. V tomto případě nelze úzkost chápat patologicky, jako nemoc, tak, jak jsme si ji vymezili v předchozí kapitole – to nám na tomto místě v jejím definování příliš nepomůže. Samozřejmě že vychází ze situace, ale způsob, jakým tak činí, a efekt, jakého tím dosahuje, si žádá jiný pohled než pohled psychiatrický či psychopatologický. Úzkost je tedy fenomén. Proč je fenomén? A co je to ten fenomén? Bez ohledu na kontext, v jakém chceme úzkost zkoumat, tedy Beckettův *Konec hry* (nebo naopak, bez ohledu na to, že chceme Becketta zkoumat právě skrze tento fenomén), je vší úzkosti společné to, že se nám zjevuje. Nemůžeme ji jen tak zpochybnit, nemůžeme ji jen tak zahodit, nemůžeme ji prostě ignorovat. Minimálně ne dlouho. Úzkost proměňuje naše naladění, přivádí existenci před fakt bytí právě tím, že zjevuje možnost nebytí. Přichází ve chvíli, kdy nás ostatní možnosti světa přestanou oslovovat. Není to strach, protože je právě jen tak a mimo příruční jsoucnost²³. Úzkost žádný věcný předmět nemá, možná proto je tak zrádná a tolik člověka pohltí. Dalo by se možná říci, že ho paralyzuje. Je to vlastně jedna z jejích nejvýstižnějších definic. A dokonce velmi vystihuje i situaci postav, jíž se budeme zabývat.

²² HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7.

²³ Termínem příruční jsoucnost (zuhandenes) označuje Heidegger třídu jsoucen z hlediska jejich způsobu bytí. Příruční jsoucnost jsou taková, která nám slouží k různým potřebám a my nemáme potřebu je nijak detailně zkoumat.

Častokrát se zdá, že úzkost, jak tak na člověka padne, je taková tlustá a hutná deka. Způsobuje tíži. Ale není to úplně tak. Je sice omezující fyzicky (což můžeme vidět i u postav), ovšem zdá se, jako by člověku roztáčela mozek na neuvěřitelné obrátky. Je velmi jednoduché si – jsa stížen úzkostí – představit téměř cokoli, obvykle to nejhorší a nejméně pochopitelné. Nicméně to už jsme poněkud za rohem. Úzkost nás zhmotňuje před sebou samými. Neobyčejnou silou nás – jak říká Heidegger – odemyká vůči pobytu. Najednou jsme to my. A okolo nás je svět. Svět můžeme chápat jako hrozbu, stejně tak sebe můžeme chápat jako hrozbu. Úzkost se vyznačuje velikou tělesností. Dokáže nás přikovat a uvědomovat si až bolestně každý centimetr těla. Stejně tak nás dokáže i vyvrhnout do chaosu a rozptýlení, případně nás nechá zmítat se někde mezi těmito dvěma póly. Tělesná stránka úzkosti není zanedbatelná. Vyznačuje se zvláštním stavem těla. Podobně jako samotná úzkost se i tento stav velmi obtížně zachycuje slovy. Úzkost člověka vytrhává z jeho bezstarostného bytí ve světě, možná že ho staví na okraj tohoto světa, přímo na hranici, za níž je propast plná onoho nic, které si neumíme představit, ale po němž se tážeme. Aniž bych si to uvědomila, vynechala jsem v popisu našeho chápání úzkosti slovo existenciální. Úzkost je samozřejmě rozpoložením vsutku existenciálním. A jakkoli to vyplývalo, či snad nevyplývalo z výše napsaného, je nutné se o tento pojem také opřít. Projevem úzkosti je „bytí sebou“, o kterém mluví Heidegger. Dovolíme-li si otevřít se tomuto bytí, ocitáme se v možnosti autentického bytí. To znamená přijmout svůj pobyt jako bytí smrti a jednat podle toho. Je to právě onen moment na okraji propasti, kdy na nás existence naléhá, kdy nás úzkost otevírá možnostem. Buď uděláme krok do prázdna, vstříc autentické existenci, nebo se stáhneme k všeobecnému „ono se“. To, před čím člověk utíká (tedy pobyt sám), se v úzkosti zjevuje, ač je to leckdy nepojmenovatelné. Nicméně se to před ním zjevuje, zhmotňuje a vyvstává ve své obludnosti, která na člověka tlačí bez ohledu na eventuální fyzické rozměry. Nutno říci, že ačkoli se „to“ před člověkem zjevuje a zhmotňuje, nezaručuje to zároveň „tomu“ jakoukoli fyzickou podobu nebo konkrétní pojmenování. Je to prostě „něco“. Právě to „něco“ skrze co a v čem se člověku pobyt odemyká. Heidegger toto něco popisuje jako: „To, z čeho je nám úzko, je zcela neurčité. Tato neurčitost nechává nejen fakticky nerozhodnuto, jaké nitrosvětské jsoucno hrozí, nýbrž říká, že nitrosvětské jsoucno vůbec není „relevantní“. Nic z toho, co je uvnitř světa po ruce a co se

v něm vyskytuje, není tím, z čeho je nám úzko.”²⁴ Jinými slovy se cítíme ohroženi něčím, co neznáme a neumíme pojmenovat. Řekla bych, že jsme ohroženi samotným bytím. Fakt, že existujeme a že si tuto existenci uvědomujeme, je pro nás v danou chvíli nejhorší hrozbou. Je to vlastně naléhání vlastní existence jako neurčité otevřenosti na chudáka člověka, který se existence bojí a brání se jí, ale zároveň se jí křečovitě drží (jako jediné jistoty), ačkoli je v ní uvězněn. Mohli bychom za jeden takový zdroj úzkosti označit lpění na životě jako na existenci. Jakékoli lpění – tedy obava ze ztráty – člověka vrhá do módu neukotvenosti, roztěkanosti a povšechné sžíravé úzkosti. Nicméně se nabízí otázka, zda by absence lpění na životě vyřešila nadobro naši existenciální úzkost. Nemyslím si. Oproštění se od veškerého lpění na hmotném či nitrosvětském jsoucnu je dlouhá a náročná cesta. Jistě není bez cíle, nicméně se tak zásadně vymyká našemu způsobu uvažování o světě a existenci, které je značně odlišné od východního způsobu chápání bytí, že je pro člověka zakořeněného v západní, euro-americké kultuře téměř nedosažitelná. Možná i proto je západní svět v krizi – ono se občas zdá, jako by nikdy nebyl jinak, než v krizi – možná proto se tak často hovoří o krizi západního myšlení. Přišlo o svého křesťanského Boha, nahradilo ho logikou, racionálnem, evolucí, vědou. Vzdali jsme se Boha, protože důkazy o jeho existenci pro nás nebyly dostatečně přesvědčivé. Vyhlásili jsme sice kult rozumu, ale zároveň jsme ztratili část své morální a etické základny. Když se ocitneme v situaci dilematu, nejdeme si pro radu ke knězi nebo nelistujeme v Bibli (tedy nedělá to člověk, který zavrhl křesťanství), spoléháme se na svůj rozum, úsudek, ale pokud budeme mít každý svá vlastní individuální měřítko toho, co je správné, dostávají se obecné hodnoty do krize, protože nám chybí autorita, celý systém hodnot se tím narušuje. Jistě je správné mít názor a uznávat vlastní hodnoty, ale také by možná bylo vhodné zachovat některé zastřešující principy, které udrží hodnoty obecně pohromadě. Západní civilizace se žene a žene, uhání stále kupředu a pořád dál s vidinou jakéhosi pokroku či prozření. Posouváme hranice vědění, posouváme technické možnosti, prodlužujeme lidský život. Ale kam až? Čeho se snažíme dosáhnout? Co si slibujeme, že najdeme? Tam někde... Zavrhlí jsme svého Boha a přitom ho nepřestáváme hledat. A přitom si donekonečna opakujeme, že žádný vyšší smysl není. Kdyby byl, našli bychom ho. Máme prostředky. Pronikáme do vesmíru. O podstatě a smyslu našeho života ale nevíme nic. Naš život jedním okamžikem

²⁴ HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7. Str. 215

končí. Tím okamžikem je smrt. Po smrti prý není nic. A umíráme všichni bez ohledu na věk, vzdělání, rasu, rozumové schopnosti, víru či onen takzvaný přínos společnosti. Před smrtí jsme si všichni rovni. Jistě ne před podmínkami a okolnostmi, za nichž nastane. Ale před faktem samotným ano. A racionálně uchopit pojem konce, to je něco, čemu jsme se zatím příliš uspokojivě nepřiblížili. Žádný objev nás k tomu nikdy nepřivedl.

Vezměme najednou člověku západního světa všechno toto pachtění za něčím (říkejme tomu kariéra, společenské postavení a jiné výmysly moderního věku). Stojí před námi prázdná skořápka. Obal něčeho, čemu jsme říkali moderní člověk. Moderní člověk pracuje, moderní člověk vydělává peníze, moderní člověk platí daně, moderní člověk zušlechťuje společnost, moderní člověk zabezpečuje svou rodinu, stýká se s přáteli a pěstuje své zájmy. Ale bez toho všeho? Co nám zbývá? Na takovou otázku se obtížně odpovídá. Člověku se chce říct „nic“. Ono to není nic. Není to ani „obal na člověka“. Je to v podstatě prototyp beckettovské postavy. Člověk mimo prostředí. Člověk uprostřed ničeho. Člověk bez vazeb, kterého k realitě poutá jedině jeho vnitřní život. Takový člověk nepracuje, moc nejí, jídlo si opatřuje neznámo kde, je často stížen tělesnými neduhy, ač obklopen lidmi (jedním či více), totálně sám se svou existenciální úzkostí. Na věci z okolního světa se spolehnout nedá, žádný okolní svět, zdá se, není. To, na co se může spolehnout, je „nic“. Opřeme-li se v tomto případě o Heideggera, můžeme to upřesnit tvrzením, že svět jako takový, tedy bytí ve světě, pobyt sám o sobě, ani spolubytí ostatních nám už nemá co nabídnout. Je to přímo modelová situace pro vznik úzkosti, která, jak už víme, přichází z „ničeho“. Beckett tomuto „ničemu“ dává naprosto zřetelné kontury. Svět jeho postav je přesně takový, jako je naše rozpoložení ve chvíli, kdy bojujeme s úzkostí. Neděje se vlastně nic. Tedy z dramatického hlediska se skutečně u Becketta neděje nic. A přesto je tam „něco“. A to „něco“ je velmi znepokojivé a tak těsně to na nás doléhá, že nás to uzavírá do vlastního světa plného úzkosti a existenciálních otázek. Cosi dále sleduje svůj běh. Něco probíhá, ale člověk jako by byl nepřítomen.

Přichází něco, co dříve či později muselo ve světě nastat. A to krize smyslu. Nikoli však jako jeho absence, ale jako krize významu. Člověk je zakotven ve svém světě konstituovaném pojmy, pomocí nich chápe, pomocí nich si představuje, pomocí nich se vyjadřuje. Orientace na pojmové uchopení reality nám však neumožňuje proniknout k věci, jejichž bytostná povaha není postižitelná pojmy. Ve chvíli, kdy člověk narazí na některý obecný pojem (např. již zmíněný „konec“ nebo „nic“) a zamyslí se, zjistí, že používá pouze pojem. O

jevové podstatě a způsobu bytí neví nic. Označuje takovými pojmy určité situace a stavy, aniž by se zamyslel nad jejich obsahem. Narážíme zde na problém, kdy právě tyto pojmy selhávají ve schopnosti reprezentovat nějakou realitu, nějaké jsoucno, nějaký smysl. Označujeme jisté úkazy konkrétním pojmem, ale vlastně vůbec nevíme, jestli tyto pojmy odpovídají realitě, kterou popisují. Pojmy přicházejí o svůj obsah a stávají se pouze slovy, která mechanicky vyslovujeme, abychom si zachovali zdání, že ovládáme realitu a své myšlení. Člověk se ve svém myšlení posunul až k otázkám, které nemůže zodpovědět, nebo mu nepřísluší na ně odpovídat. Od popisu přírodních pochodů, přes technologické pokroky, až po pokusy o uchopování existence. Jenomže na to, abychom zodpověděli vybrané otázky, nemáme vhodné pojmy. Na některá témata jednoduše máme příliš omezené možnosti chápání. A právě neschopnost nějak uchopit iracionalitu, nebo zdání iracionality, která je téměř synonymem hledání smyslu života moderního člověka, a proniknout k podstatě sdělení či výpovědi, nás vrhá do krize významu. Slovy není možno se dorozumět, neboť ta, co známe, neodpovídají obsahům, které pociťujeme. Existence nás vrhá do rozpoložení úzkosti, protože svět, tak jak ho vidíme, už nedosahuje možnosti uchopit jej pojmovým aparátem, který jsme zvyklí používat, a v němž jsme zvyklí myslet. Dokonce nás to staví do situace, kdy nám nezbývá nic jiného, než existovat ve světě, který nemáme šanci racionálně uchopit.

3.2 Heideggerovo chápání úzkosti jako fenoménu

V díle *Bytí a čas*²⁵ rozvádí Heidegger otázku úzkosti jako fenomenologický problém. Úzkost je podle něj jedním ze základních atributů existence. Úzkost k životu patří a umožňuje nám jej nahlédnout z jiné perspektivy. Právě pohled na svět, který si osvojujeme, když jsme stíženi úzkostí, je ten, který nám vrhá nové světlo na naše chápání vlastní existence. Skrze úzkost se nám tedy odemyká pobyt. Pobyt ve smyslu bytí tu, bytí ve světě. Heidegger chápe pobyt již v základu svého bytí za potenciálně úzkostný. Úzkost je jedním z atributů bytí ve světě. „Bytí ve’ přechází do existenciálního modu nezabydlenosti.“²⁶ Při definování úzkosti se často setkáme s tím, že je toto rozpoložení popsáno jako „nic“ (ve smyslu „nebylo to vlastně nic“) nebo „ono se“. Výstižně charakterizovat

²⁵ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7

²⁶ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7. str. 217

existenciální úzkost, kdy je všechno špatně, ale vlastně se nic dohromady neděje, je ošemetná záležitost. Problém je v tom, že se děje. Člověk je v určitém rozpoložení, toto rozpoložení bychom mohli charakterizovat jistou rozpolceností vztahu k bytí, tedy k pobytu. Člověk je v situaci jisté neurčitosti. Najednou si není ničím jistý, ničemu nerozumí, bez zjevného důvodu mu svět najednou nic neříká, neposkytuje. Člověk je nejistý především tím, proč je, jak to, že je, proč právě, tak jak je, a rovněž si je vědom toho, že se celá tato existenční konstrukce může každým okamžikem zhroutit. Zároveň se tento stav vyznačuje pocitem nekonečné osamělosti. Ač obklopen společností, připadá si člověk docela sám. Částečně je tento stav zapříčiněn úzkostí, částečně právě k ní možná vede. Úzkost se zdá být stavem, kdy je člověk sám ve své osamocenosti.

V této neurčitosti můžeme udělat dvojí: utéct před svým bytím ve světě, před pobytím, před sebou samým anebo zvolit možnost být sebou, být autentický, být tu.

Útěk, upadání do uzamčenosti a zatlačenosti je však podle Heideggera právě privací odemčenosti. Útěk pobytu je útěk před sebou samým. Tato odemčenost, která k pobytu náleží, umožňuje přivést pobyt ontologicky před sebe sama. Heidegger k tomu dodává: „Existenciálně-ontický odvrát skýtá na základě svého charakteru odemčenosti fenomenálně možnost existenciálně-ontologicky uchopit to, před čím uniká, jako takové.“²⁷

Heidegger podobně jako ostatní autoři poukazuje na podobnost úzkosti a strachu. Oba tyto fenomény spolu úzce souvisí, ovšem zůstávají většinou nerozlišeny. Rozdíl podle něj spočívá především v tom, že úzkost sama teprve strach umožňuje. Typicky uhýbáme před něčím, co má charakter ohrožujícího, toto uhýbání je fundováno ve strachu, je strachem odemykáno. Jsoucno, od něž se ve strachu odvracíme, je však zakotveno v realitě. Útěk před tímto jsoucím nemusí být racionální, toto jsoucno však obvykle mívá charakter hrozby. Například trpím-li strachem z výšek, mým koníčkem asi nebude horolezectví. Jsoucno, které v nás však vyvolává úzkost, není nějaké reálné nitrosvětské jsoucno, nýbrž je to bytí ve světě jako takové. Není to nic, co by nás nějak bezprostředně ohrožovalo. Úzko je nám z něčeho zcela neurčitého. Tato neurčitost nám jednak říká, že není rozhodnuto, jaké nitrosvětské jsoucno nám hrozí, ale také, že ono nitrosvětské jsoucno není nijak relevantní. „Nic z toho, co

²⁷ HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7. str. 213

je uvnitř světa po ruce a co se v něm vyskytuje, není tím, z čeho je nám úzko. (...) V úzkosti se nesetkáváme s tím či oním, co by dostačovalo k tomu, aby nás ohrožovalo,"²⁸ dodává Heidegger. Pokud pociťujeme strach, je to obvykle v přítomnosti či možnosti nějaké bezprostřední hrozby. V úzkosti však žádné takové bezprostřední nebezpečí nenalzáme. To, co nás ohrožuje (tedy to, z čeho pociťujeme hrozbu, to, od čeho by nám mohlo hrozit nějaké nebezpečí), není nikde. Respektive „nevíme“, co to je, z čeho nám je úzko. Ani to „vědět“ nemůžeme, nejedná se o žádné objektivovatelné jsočno v mezích racionality, nemůžeme ho pojmenovat, nemůžeme ho příliš konkretizovat, nemůžeme ho ani nijak zvlášť popsat, pouze cítíme jeho přítomnost. Zvláštností tohoto stavu je pocit, jako bychom byli úzkostí obklopeni. Nemůžeme určit zdroj nebo směr, z níž by na nás doléhala, ani rychlost, s jakou se k nám přibližuje, či tlak, jímž nás svírá. Její obrysy jsou někde daleko v neurčitosti, přesto je tak blízko, že nás tísni. Je všude a přece není nikde. Není, řečeno s Heideggerem, nitrosvětsky po ruce. Když úzkost pomine, obvykle říkáme, že „to nebylo vlastně nic“. (Tato neurčitost je společná právě fenoménu úzkosti a atmosféře *Konce hry*. Nevíme co, odkud a proč, víme jen, že „něco“.) Ono „nic“, z čeho je nám úzko, je vlastně svět jako takový. Svět jako svět se nám odemyká právě v úzkosti. Úzkost jako modus rozpoložení nám vyjevuje, že úzko je nám z bytí ve světě jako takovém.

Stižení úzkostí máme pocit, že nic a nikdo není s to nám cokoli nabídnout. Hroutí se příruční jsočno našeho okolí a nitrosvětské jsočno (ve smyslu nitrosvětského jsočna jako pojmu světa: „...znamená bytí o sobě, v němž je svět teprve umožněn. To, co vnímáme ze světa, jeho fenomény, to jsou odkazy na nitrosvětské jsočno.“²⁹) vůbec. „Svět“ pro nás ztrácí hodnotu a právě tak i spolupobyt druhých.

Právě toto odloučení od příručního jsočna nás však přivádí k pobytu a jeho autentického „moci bytí ve světě“. Mohlo by se možná jevit, že úzkost je něco vyloženě zhoubného pro „zdravé“ lidské myšlení, ale není to tak úplně pravda. Díky úzkosti se naopak pobyt, obvykle upadající do „světa“ ve své roztříštěnosti, vyzdvihuje. Přivádí naše bytí do existenciálního modu. „Pobyt je osamocen, ale jako „bytí ve světě“. „Bytí ve“ přechází do existenciálního „modu“

²⁸ HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7. str. 215

²⁹ ADAMEC, Jiří. Úvod do četby „Bytí a času“. Základní teze k daseinsanalýze a filosofii Martina Heideggera. Brno: Filosofický seminář – katedra teorie. 2008. 69 s. ISBN 978-80-87234-01-3. str. 27

nezabydlenosti,³⁰ upřesňuje Heidegger. Následně poukazuje na to, že upadání jako útěk, neutíká před nitrosvětským jsoincem, ale právě k němu. Člověk je v rámci obstarávání zabydlenosti ukolébán neurčitým pocitem „ono se“. Tím, že se uchylujeme do důvěrné obeznámenosti k nitrosvětskému jsoincu, které skýtá veřejnost, utíkáme před nezabydleností, před nehostinností, kterou je prostoupen pobyt. V pobyt jsme vrženi, vydáni na pospas jeho vlastnímu „bytí ve světě“.

Toto „bytí ve světě“ však je, jak jsme již dříve vyslovili, latentně určeno právě úzkostí. Zde se dostáváme k pojítku mezi strachem a úzkostí. Naše „bytí ve světě“ může jako rozpoložení mít strach. Strach je podle Heideggera „do „světa“ upadlá, neautentická a sobě samé skrytá úzkost.“³¹

Přestože Heidegger vymezil základní rozdíl mezi úzkostí a strachem až v §40, věnuje se fenoménu strachu jako módu rozpoložení již dříve. Zkoumá strach ze tří základních hledisek: nejdříve je nutné si pojmenovat, čeho se bojíme, pak je příhodné poznat povahu strachování samotného, a nakonec rozlišit to, oč máme strach. Z toho rozdělení nám podle Heideggera vysvitá struktura rozpoložení vůbec.

Zdůrazňuje, že nejdříve je třeba určit strašné fenomenálně v jeho schopnosti nahánět strach. To, z čeho máme strach, má charakter hrozivosti. Zároveň poukazuje k okolnostem vzniku strachu. Zde hraje zásadní roli blízkost či vzdálenost hrozivého. Pokud je něco skutečně velmi ohrožující, a dokonce se to stále přibližuje, ale zůstává to v dálce, je to ve své schopnosti nahánět strach zastřeno. Čili, pokud není něco bezprostředně ohrožující v čase či prostorové blízkosti, nenahání to strach.

Strachování samo nikdy nekonstatuje předem, co se k nám blíží, nýbrž odkrývá to, co je v povaze strach nahánějícího strašné. Mít strach o něco, z něčeho odemyká člověku – ne vždy zcela pozitivně – „jak nitrosvětské jsoincem v jeho hrozivosti, tak ‚bytí ve‘ v jeho ohroženosti. Strach je modus rozpoložení.“³²

Heidegger také odlišuje jednotlivé modifikace strachu, vzhledem k okolnostem, za nichž nás přepadá. V případě, že ohrožující ve svém „ještě ne, ale v každém okamžiku“ vpadne do našeho pobytu náhle, hovoříme o úleku. Pokud má

³⁰ HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7. str. 217

³¹ tamtéž, str. 218

³² HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenth, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7. str. 169

ohrožující naopak charakter něčeho naprosto neobvyklého, něčeho, čemuž nejsme přivyklí, něčeho, jehož existence zřídka vstupuje do našeho vědomí, stává se strach hrůzou. Pokud tyto výše zmíněné okolnosti působí najednou, tedy v případě, kdy se setkáváme s něčím hrozivým způsobem, který má charakter náhlosti úleku, hovoříme o děsu.

Všechny tyto modifikace strachu poukazují k tomu, že náš pobyt ve smyslu bytí tu, bytí ve světě, je sám o sobě bojácný.

3.3 Úzkost ve fenomenologii, daseinsanalýza

Přirozeným vyústěním Heideggerova pojetí úzkosti a bytí pobytu se stala možnost aplikovat chápání světa a existence jako fenoménu na psychoterapii. Daseinsanalýza je filozoficky orientovaný psychologický směr. Za její zakladatele jsou obecně považováni Ludwig Binswanger (1881-1966) a Medard Boss (1903-1991) – švýcarští psychiatři. Ačkoli daseinsanalýza usiluje o docenění Freudových objevů, zároveň se vymezuje proti jeho klasické psychoanalýze a Jungově analytické psychologii (reviduje pojmy nevědomí a nevědomých mechanismů a v terapii pracuje odlišně i s výkladem snů). Stěžejní jsou pro ni právě poznatky, k nimž dospěl Martin Heidegger v rámci své fundamentální ontologie, zejména co se týče otázky pobytu (dasein). Abychom zůstali věrni zdrojům, budeme s pojmy pobyt a dasein, přestože jsou záměnné a jedná se o dva různé překlady téhož německého slova, pracovat v kontextu zdroje, na nějž se právě probíraný poznatek odvolává.

Jádrem této psychoterapeutické metody je snaha přivést pacienta zpět k sobě, pomoci mu nahlédnout jeho vlastní existenci jako rozumění sám sobě ve smyslu moci být. Cílem je přiblížit se co nejvíce autentické existenci ve světě. Nejde o to, aby se člověk co nejlépe adaptoval na společnost, ale aby v sobě objevil možnosti a schopnosti, jak být sám sebou. Východiskem pro dosažení autentické existence je osobní zkušenost s tím, jak se člověku jeho existence a svět obecně jeví, jak člověk přistupuje k událostem, které mu život předkládá, jak rozumí a vykládá si svá rozhodnutí, vztahy a možnosti.

Daseinsanalytická terapie musí vycházet ze základních přesvědčení, že člověk je schopen uvědomovat si sám sebe, to, co dělá, je schopen činit rozhodnutí a nést za ně zodpovědnost, a zároveň si uvědomuje také možnost úplné izolace, ztráty vztahů, opuštěnosti, možnost neexistence a smrti.

Právě reflektování určení lidské existence ke konci, který představuje smrt, je podle učení *daseinsanalýzy* základním zdrojem úzkosti.

Při snaze uchopit problematiku *daseinsanalýzy*, pochopit ji a ukázat, co má společného s naším tématem úzkosti v Beckettově hře, nám výborně poslouží příručka Pavla Hlavinky: *Daseinsanalýza, Setkání filozofie s psychoterapií*.³³ Hlavinka nám v ní předkládá základní ideje fenomenologie od Brentana a Husserla, podrobně rozebírá myšlení Heideggerovo, které vedlo ke vzniku *daseinsanalytického* hnutí, Binswangerovu a Bossovu *daseinsanalýzu*, zejména se zaměřením na lidské bytí, výklad snů a motivaci a smrtelnost. Krátce se také věnuje problematice *daseinsanalytické* psychopatologie a psychoterapie.

Hlavním atributem, jímž Hlavinka čtenáře do *daseinsanalýzy* uvádí, je požadavek, který přímo vyplývá z její povahy: totiž aby bylo k věcem lidským, co se týče jejich uchopování vědeckými metodami, přistupováno jím přiměřeným způsobem. Tedy abychom záležitosti lidské uchopovali lidsky, přestože je rozebíráme vědecky.

Zdůrazňuje také, že fenomenologie přistupuje k pravdě jinak než dogmatici. Pro ni neexistuje žádná absolutní pravda, která by byla stálá a neměnná. Pravda ve fenomenologii není jen jedna, respektive není objektivně platná a časově neomezená, naopak stále probíhá v čase, děje se ve svých opravách, aktualizacích a kontrolách. Fenomenologie nechává věci být, aby se samy mohly vyjevit ve svém pravém bytí. Jediná pravda jako taková je interpretativní a můžeme ji definovat jako momentální shodu člověka se světem.

V podobném duchu jako Heidegger v *Bytí a čase* pak Hlavinka konkretizuje fenomén úzkosti. Připomíná, že úzkost nemá předmět a umožňuje nám proniknout do povahy světa, na jehož pozadí se pak jeví jako nic. Prožíváme-li úzkost, uvědomujeme si vlastní fakticitu a všechna nitrosvětská jsoucna i bytí na světě jako takové jsou roztroušená a rozptýlená, ztrácí na své významnosti a jeví se nám jako nedostatečná.

Abychom lépe pochopili situaci, kdy na nás úzkost doléhá, apeluje Hlavinka na to, aby se každý z nás pozastavil u toho, co je nám nejbliž, totiž nad tím, co se právě teď a tady týká každého z nás. Zároveň zdůrazňuje, že vědomí samo o

³³ HLAVINKA, Pavel. *Daseinsanalýza: setkání filozofie s psychoterapií*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008, 132 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2132-3.

sobě není žádnou zárukou ani předpokladem toho, že zaujímáme nějaký vztah ke světu. V úzkosti se nám vědomí vykazuje jako nicota, v níž se odehrává naše bytí o sobě.

Obecně lidská snaha přistupovat k existenci jako ke zřetězené a provázané nějakým nezjevným, leckdy vyšším smyslem dovedla naše myšlení do slepé uličky. To, co následuje, bychom mohli označit za krizi smyslu. Člověk umořený nekončícím a většinou neúspěšným snažením o nalezení smyslu či nějakého zaštiťujícího principu lidské existence zůstává vyčerpaný a osamělý, jeho úsilí selhalo. Jedinou jistotou, kterou máme a která je všem bez výjimky společná, je tak smrt. S touto myšlenkou pracoval již Freud, když popisoval tzv. pud k smrti nebo také bytí k smrti, které pojmenoval Thanatos, podle starořeckého boha smrti. Určenost lidského života koncem a nejistotou, kdy a za jakých okolností tento konec nastane, vrhá člověka do módu jakési neurčitosti či neukotvenosti. Tato neukotvenost jako by hraničila s bezdomovím, člověk si je vědom omezeného trvání svého pobytu, neví, odkud přišel, ani kam půjde pak. Jediné, s čím může počítat, je fakt, že jeho existence je daná časem, který, čím méně si to přejeme, tím rychleji ubíhá. Jako by tak člověk čekal v jakémsi vakuu na něco, po čem si není jistý, že následuje něco dalšího. Věci nejspíše nasvědčují tomu, že nic takového není. Freudovo puzení k smrti označuje determinaci vnitřním pnutím k smrti, k uvedení do opětovného neživého stavu, které chápe jako absolutní nepřítomnost napětí. Toto bytí k smrti má potvrzovat nicotnost existence, ovšem nikoli jako nesmyslnosti bytí, ale jako v nemožnosti uchopit sebe a své bytí ve světě vcelku.

Zajímavé je také sledovat, jak Boss klasifikuje nemoci. Jeho nemoci jsou vlastně ne-moci, stavy, které způsobují, že něco nemůžeme. Když máme např. zlomenou nohu, tak ne-můžeme chodit, zranění nás připravilo o tuto možnost nebo část našeho bytí.

Speciální pozornost bychom měli věnovat Bossovu popisu depresivních poruch, kde můžeme zaznamenat jisté společné rysy s postavami *Konce hry*. Hlavinka interpretuje Bossovo chápání depresivních stavů v podobném duchu, jako se v souvislosti s *dasein* hovoří o úzkosti. Projevy a průběh jsou sice odlišné a mají jinou příčinu, ovšem v důsledku dochází k podobnému odpoutání se od existence. Zatímco v případě úzkosti jde spíše o nemožnost jejího uchopení, u deprese se jedná o rezignaci na budoucnost i možnost prožití přítomnosti. Depresivní člověk

se stahuje z možností, které nabízí otevřenost světu, protože se uzavírá, stává se nepřístupným a je smutný. Úzkostná existence zpochybňuje vůbec fakt, že takové možnosti existují, či pokud ano, že by bylo možno dosáhnout jejich prostřednictvím úplnosti bytí. V úzkosti máme pocit, že žádné nitrosvětské jsoucno nám nemůže poskytnout útěchu či naplnění, podobně jako pro depresivního člověka nitrosvětské jsoucno ztrácí na významu, není schopno odejmout tíži bytí. Depresivní existence však na možnosti rozptýlení se v nitrosvětském jsoucnu úplně rezignuje – přítomnost není čím vyplnit a budoucnost jeho bytí je těžká. A zatímco pro depresivní rozpoložení je typické, že čas v mechanické chronologičnosti nesmyslně mívá, v úzkosti jsme strženi časovostí, bolestně si uvědomujeme každou sekundu, která nás poutá k existenci a přibližuje k tomu hroživému, co by každým okamžikem mohlo nastat, i když nevíme přesně kdy a jestli vůbec. Naproti tomu depresivní člověk jako by se v čase zastavil, čas kolem něj plyne bez povšimnutí, jen tak, samozřejmě. Deprese je však v přímém kontrastu s úzkostí, co se týče otázky smrti. Depresivní člověk prožívá hluboký konflikt s nemožností být na světě doma, selhává v možnosti připustit si pomíjivost a konečnost bytí. Úzkost tento pocit konečnosti naopak sama v sobě tematizuje.

Dasein však jde o vlastní existenci, o to moci být-na-světě. Nemožnost bytí, možnost ne-moci být tu, na světě, vzbuzuje úzkost. Úzkost z existence a z možnosti ji ztratit je strachem ze smrti. Vědomí, že člověk své existenci něco dluží, připadá mu, že má povinnost něco během svého bytí-ve-světě dokázat, něco po sobě zanechat, vzbuzuje často pocit viny, který je opět spojen s úzkostí. „Z daseinsanalytického hlediska je člověk vždy již vinen, dluží-li něco svému dasein. Toto „dlužení“ či „provinilost“, zcela se liší od neurčitého pociťování viny, začíná narozením a končí smrtí. Mezi oběma těmito událostmi je člověk svým dasein trvale vyzýván k tomu, aby se rozvíjel a přijal za své možnosti, které jsou mu vlastní. Avšak může uskutečnit jen výběr z nich, ostatní si zůstává dlužen“.³⁴ Ze setkání se smrtí jako s absolutní ohraničeností pobytu pramení naléhavost dasein. Na jedné straně pudí člověka k životu, na druhé straně způsobuje zvědavost, neboť jde o setkání s něčím dosud nezažitým a ojedinělým. Staví nás však před pocit absolutní osamělosti a izolace, neboť ve smrti jsme každý sám. Být sám je však něco, co se moderní člověk neučí. Moderní člověk je

³⁴ CONDRAU, Gion. Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Triton, 1998, 323 s. ISBN 80-85875-74-8. str. 173

součástí společnosti, pracuje na jejím rozvoji, přispívá svým dílem k jejímu fungování. Častokrát žije v přesvědčení, že neučiní-li to či ono, dovolí-li si vysadit, vypnout, stane se něco hrozného. Jako by svět nemohl chvíli fungovat bez něj. Přitom právě ve chvílích, kdy si dovolí oprostít se od věčného světa, vydává se na cestu sám k sobě a ke skutečné autentické existenci. Ignorováním toho však přispívá k sebestrukci. Nejen své osobní, že žije proto, aby zemřel, ale obecné. Žijeme ve světě, kde je člověk neustále konfrontován s nebezpečím, s konflikty rasovými, náboženskými, s možností technických katastrof a destruktivních vlivů na biologické prostředí. Je v lidské přirozenosti pociťovat svou pozemskou pomíjivost a zároveň se pokoušet jí tak vehementně čelit a popřít nutnost smrti. Nyní je však člověk neustále stavěn před nutnost sebenaplnění. „Tím, že dasein promešká své sebeuskutečnění, stává se provinilé v existenciálním smyslu.

Úzkost ze smrti se tedy ukazuje tam, kde člověk opomenul své sebeuskutečnění, nebo ho nedosáhl. Poněvadž během lidského života nikdy nemůže být plně dosaženo sebeuskutečnění, tj. odstranění existenciální viny, nikdy nebude možné odstranit ani strach ze smrti.“³⁵

Pro mnoho lidí je však paradoxně záměrné upadání k depresivnímu či dekadentnímu myšlení lákavé, jako by svou existenci realizovali právě ve sklonu k sebestrukci. Na jejím konci je totiž očekávání uvolnění ze zátěže bytí-ve-světě. Ve světě, který ztratil na hodnotě a smyslu. Jsme v začarovaném kole – člověk, který ztratil víru ve svět, protože svět ztratil na hodnotě, nebo svět ztratil na hodnotě, protože člověk v něj ztratil víru? Dostáváme se k bodu, ze kterého vycházel Beckett, ke krizi smyslu („Lásku nelze měřit, takže odpadá, smysl nelze měřit, takže neexistuje.“³⁶).

Aplikovat na Beckettovy postavy učení dasein by však znamenalo je označit jako nemocné, nebo alespoň ne-mocné, znamenalo by to je psychoterapeuticky zkoumat, a to není naším cílem. Můžeme však myšlenky daseinsanalýzy použít, abychom pochopili jejich situaci a pronikli do jejich světa.

³⁵ CONDRAU, Gion. Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Triton, 1998, 323 s. ISBN 80-85875-74-8. str. 182

³⁶ HLAVINKA, Pavel. Daseinsanalýza: setkání filozofie s psychoterapií. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008, 132 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2132-3.

4. Beckettův Konec hry jako výraz situace světa

4.1 Svět konce hry

Při čtení Beckettova *Konce hry* si leckdo uvědomí, jak málo konkrétních informací máme o světě, do kterého je hra zasazena, ale přesto si o něm umíme udělat poměrně podrobný obraz. Z textu se dozvídáme, že kromě tohoto místa už nikde nic není, pryč z něj znamená smrt. Žádná příroda už není. Svět venku za okny existuje, ale očividně v něm není nic živého. Je jakýmsi prototypem antisvěta – skýtá prostor, ale ne prostor pro život, je prázdný, ale ne doslova, je prázdný pro žití, nic neskýtá, nic nenabízí, pouze svou holou existenci, pouze bytí v prostoru. To, co je živé, je před světem skryto. Příroda už není součástí tohoto světa. Je to obraz světa, připomínající období po katastrofě. Co mohlo zajít, zašlo, nic nového se nerodí, vše se jen opakuje, vše už tu někdy bylo, čeká se jen na okamžik, kdy se přestane opakovat i to, co už tu bylo. Přesto však je co dýchat, otázka je, jestli dýchání vůbec stojí za námahu. Hamm úkoluje Clova, aby se podíval na zemi kolem. Kolem je jenom země, země, ale nic na ní, země ve smyslu materiál, ovšem materiál, z kterého už nic nevzejde, semena nevzklíčila. Všechno je zmíravost. I moře. I oceán. Vlny jsou z olova a obzor je prázdný. Slunce není vidět, přestože nezapadlo. Všude je jen nicota. Jako na smilování se upínají k bleše, která obtěžuje Clova. Z ní by mohl znovu vzejít lidský rod. Není jisté, jestli ještě jsou nějaké blechy, jedna však ano. Stejně tak není jisté, jestli ještě jsou nějaké žraloci. Nejsou už žádné deky a stejně tak není ani žádné užívání. Nejsou už ani rakve. Všechno, co kdy na světě bylo, došlo. Došel i život. Kulatá krabička, která byla plná užívání, je už prázdná. Stejně jako existence. Svět je nyní jako z popela. Stejný, jako jej viděl blázen z Hammova vyprávění. Buď se svět přeměnil v popel, nebo jsme se všichni zbláznili. To, co je venku, nestojí za to. Ani pokud je to klučina a potenciální ploditel. Jestli existuje, tak přijde nebo umře. Jestli neexistuje, nestojí za to (to je krásný příklad úzkosti, v níž pro nás svět ztratil na významu).

Podobně jako svět venku i interiér můžeme označit slovem prázdný, přestože se v něm nacházejí předměty. Dvě okna se záclonkou, schůdky a dveře do kuchyně. Dvě popelnice s Naggem a Nell, Hammovo kolečkové křeslo, případně plyšový pes, dalekohled a hák. To vsutku není mnoho pro důstojné žití. Nikdo však

nepředpokládá, že žití v takovém světě by mohlo být důstojné. Jde pouze o přežití, o vegetování, o postupné upadání ze světa do nicoty.

Celý popis prostředí, do něhož je *Konec hry* zasazen, nápadně připomíná svět po nějaké katastrofě. Ne nadarmo se v souvislosti s postapokalyptickým líčením světa v Beckettových hrách hovoří o jaderné katastrofě. V době, kdy Beckett pracoval na *Konci hry* (poprvé se hrál v roce 1957), žije svět neustále ve strachu z jaderné hrozby. Zuří studená válka a svět se předhání ve zbrojení. Není divu, že v civilním obyvatelstvu to vyvolává obavy, zejména s přihlédnutím k okolnostem, za nichž skončila druhá světová válka. Dochází k masivnímu rozvoji bojových technologií a člověk je postaven před možnost, že svět, v němž žije, může být v jednom okamžiku naprosto zničen, či změněn k nepoznání.

Beckett však, domnívám se, neuvažuje takto konkrétně. Atmosféra ve společnosti je sice ohrožena konkrétní možností válečné krize, u Becketta však jde spíše o krizi lidskosti a s tím související krizi významu. Svět, jak ho líčí v *Konci hry*, je možná zničený, nemůžeme však považovat za samozřejmé, že se tak stalo v důsledku nějakého válečného konfliktu. Vhodnější slovo, které pojmenovává stav světa v *Konci hry*, je spíše vyprázdněný. Je to svět, který člověku dal vše, co mohl, a nic víc už nezbyvá. Je to svět, který nemá člověku z Beckettových dramát co nabídnout.

Jedinec se ocitá ve světě, jehož vývoj směřuje k bodu, kde se k němu běžný člověk nedokáže vztáhnout tak jako dřív. Poznávání světa z hlediska přírodních zákonů je více méně u konce. Většinu jevů, které nás obklopují, jsme schopni racionálně zdůvodnit a pochopit. Myšlení a technologie se ubírají směrem, jenž pomalu přesahuje možnosti našeho uchopování. Poznání se zaměřuje na mnohem abstraktnější pojmy, člověk se snaží proniknout do podstaty bytí a existence, přestože mu na to nestačí ani pojmový aparát, ani kapacita vědomí. Lidstvo se vydává za hranice atmosféry, zkoumá Sluneční soustavu a možnosti života mimo naši planetu. Věci a události, které byly donedávna záležitostmi fikce, se stávají skutečností. Není divu, že se člověk v té době cítí světu cizí. Najednou se myšlení posunulo tolik dopředu, že mu bez patřičného odborného vzdělání již příliš nemůže porozumět. Uvědomuje si nicotnost a pomíjivost vlastního života. Lidská populace se rozrůstá a člověk je už nějakou dobu součástí masy. Ztratil však univerzální výklad světa, který mu nabízelo náboženství. Člověk se musí spolehnout na vlastní rozum a hledat své vlastní odpovědi. Pocit, že se mu to

nedaří, protože jeho hodnoty a cíle se ne vždy shodují s hodnotami a cíli společnosti, jej od společnosti distancuje. Přesto však člověku nezbyvá nic jiného, než se spokojit s tím, co říká společnost, nebo se obrátit sám k sobě a snažit se mezi tím vším chaosem moderní doby najít smysl. Ukazuje se, že jeden lidský život, ve své podstatě jedinečný a nenahraditelný, má v moderní společnosti zanedbatelnou hodnotu. Člověk může být nahrazen jiným člověkem nebo strojem. Svět se odcizuje člověku a člověk se odcizuje světu, kterému přestává rozumět. Od nepaměti pátrá po tom, co vůbec znamená být člověkem. Stejně tak je tomu i dnes. Univerzální odpověď, zdá se, není k nalezení, jakkoli se to zdá jasné, není to příliš uspokojivé. Rozpadl se jeden z hlavních výkladů světa. Člověk hledá a nenalézá v neznámém a nepřátelském světě smysl a cíl. Přihlíží masovým vraždám, které jsou vykonávány v rámci vyššího dobra a všeobecné bezpečnosti. Jeho život se tím relativizuje do té míry, že dochází k závěru, že jediným smyslem jeho života je smrt, a že ani tuto jedinou jistotu nemůže nijak ovlivnit, protože najednou jako by neležela v rukou osudu. S krizí hodnot přichází i krize víry. Západní člověk odkojený křesťanskou morálkou o návratu k Bohu a posmrtném životě v blaženosti je najednou postaven před jednoznačné tvrzení o neexistenci Boha. Jedním z pramenů krize moderního člověka je právě uznání nesmyslnosti života při neexistenci Boha, jenž dlouho představoval jednu z mála jistot a autorit, kterou člověk po dlouhou dobu uznával. Touto myšlenkou se zabývá i Heidegger v jedné ze svých prací³⁷. O Bohu, na něhož jsme byli zvyklí, jsme přišli. A nového ještě nemáme. To nutně vrhá svět do chaosu. Člověk na to reaguje vytvořením systému, ovšem orientace v něm není dopřána každému. Být součástí systému, jemuž jsme dokonale neporozuměli, nebo dokonce jsme v jeho soukolí proti vlastní vůli, je jedním z mnoha pramenů úzkosti moderního člověka, na které narážíme v Beckettově díle. Člověk se často cítí proti systému bezmocný, hledá svou vlastní identitu, ale nenalézá ji, jediná jistota, se kterou může vždy počítat, je smrt. Ani ta však nemusí přinést úlevu, naopak je sama zdrojem úzkosti, protože představa toho, co následuje po ní, se nám nejen v důsledku krize víry značně zamlžila. Utrpení takové existence zobrazuje člověka zlomeného, osamělého, zmateného a ustaraného. Člověk si je vědom dilematu, které mu existence přináší, přesto však mu nezbyvá, než se na ni upnout, jelikož představuje jedinou jistotu, kterou má momentálně po ruce.

³⁷ HEIDEGGER, Martin. Už jenom nějaký Bůh nás může zachránit. 1. vyd. Praha. OIKOYMENH. 2012. 53 s. ISBN 978-80-7298-306-3

Beckettova díla připomínají ve způsobu líčení světa satiry Jonathana Swifta. Svět v nich je stižen podivnou katastrofou, pohyb ustává. Katastrofa je pro Becketta stav, který nezačal a neskončí. Svět je ve stádiu všeobecného rozkladu. Rozklad byl přítomen už u zrodu a pokračuje dál, nemá konec. Proto žádné očekávání, které je spojeno s nadějí, nedává smysl.

Podobně je tomu i v *Konci hry*. Svět, v němž jsou postavy uvězněny, je cizí nám i jim - nevědí, proč svět vypadá tak, jak vypadá, neznají z něj nic víc, než to, co vidí Clov z okna dalekohledem, pouze se světa pasivně účastní. Všechno, svět, existence i čas a postavy, to všechno jako by stálo v bezčasu. Jako by čas neplynul, nebo jen velmi pomalu. Jako by se čas zacyklil v některé z nejspodnějších, nejužších smyček spirály. Opakuje se sice možná, ale v tak krátkých intervalech, že prakticky stojí. Tento pohyb nemá začátek a pochopitelně ani konec, interval se sice zkracuje, ale nikdy nedosáhne nuly.

Svět v *Konci hry* jako by připomínal velký pouťový kolotoč, veselý a se světly. Jenomže žádný takový kolotoč se netočí věčně, musí zastavit, aby vystoupili lidé, kteří se už svezli, a nastoupili noví, kteří si zasloužili jízdu na něm tím, že zaplatili poplatek. Někdy také musí kolotoč zastavit třeba proto, že se rozbije, potřebuje údržbu, nebo je čas jít spát. A když dotočí svou poslední jízdu, zastaví, zhasne světla. Představte si, že se vozíte na takovém kolotoči, točíte se dokola, pořád a pořád, ale už je čas vystoupit. Kolotoč sice zastavil, ale vy pořád cítíte setrvačnost, odstředivou sílu, která způsobuje, že se vám pořád zdá, že ve vás doznívají otáčky kolotoče. Tak jako v postavách doznívají dozvuky světa, který se zastavil. Vlasy jsou z olova, už není žádný příboj. Vlastní pohyb však také pomalu ustává a jednoho dne se zastaví úplně. To bude nejspíš skutečný konec. Konec, kterého však nejde logicky dosáhnout. Amplituda sice klesá, ale nikdy se nemůže zastavit nadobro. Stejně jako svět. Pohyb, život a existence v takovém světě však budou tak pomalu plynout, že to nebude postřehnutelné. Otázkou je, kde se nachází ta hranice, za kterou již budeme amplitudu přestaneme zaznamenávat. Protože to je ten okamžik, který bude znamenat náš vlastní konec. Tuto hranici však zřejmě nelze stanovit objektivně pro všechny. Každý má svou. V *Konci hry* už se svět zastavil, ale existence pokračuje. Konec je ale všudypřítomný. Mluví se o něm v prvních replikách, i v posledních. Amplituda je zde zřejmě už velmi nízká, protože se konec zdá každým okamžikem přijít. Jak už však víme, nikdy nepřijde. Ne doopravdy. Postavy tak nikdy nedojdou

vysvobození. Jsou uvězněny ve spirále, přibližují se konci (či možná můžeme v tomto případě říct smrti), přesto jsou stále příliš daleko na to, aby se uskutečnil.

To však neodpovídá naší zkušenosti. V *Konci hry* se s pojmem konce pracuje fatálně, s přihlédnutím k absurditě tohoto pojmu. Naše lidská zkušenost nám ale říká, že něco prostě skončí a už to není, dál to netrvá. Jenže tato představa reality je pouze výtvořem naší mysli, upínáme se k ní, přestože tušíme (ale nepřipouštíme si), že realita není ve skutečnosti poznatelná. „.....jevy“ či, v Beckettově terminologii, „svět“ jsou pouze výtvořem naší mysli,“ dodává k tomu Paul Foster.³⁸ Naše mysl nás chrání před faktem, že principy reality a zákony světa, v němž žijeme, nemůžeme nikdy pochopit. Jak bychom také mohli, když žijeme uprostřed pomíjivosti a rozkladu? Jak bychom také mohli, když vše, co vidíme, je pouze obraz, který nám vytvořila naše mysl na základě nějaké zkušenosti. Obraz světa, tak jak ho vnímáme, nevznikl na základě nějaké operace s pojmy, nýbrž je vedlejším produktem dekompozice samotného pojmu zkušenosti.³⁹ Beckett tuto kompozici dekompozice umocňuje. Svět jako takový je nutnost, kterou nemůžeme vyvrátit. Obraz, který o něm máme, je však nutně zkreslený. To si postavy uvědomují. Často se vyjadřují ve smyslu „nevím, co se stalo“, „nikdy jsem tam nebyl“ nebo poukazují k času, který jako by se zpomaloval, ale přesto ve své nekonečnosti dál nesmyslně míjí.

Skutečný svět, který je nepopsatelný a nepřístupný, postavy v *Konci hry* vidí naprosto adekvátně – nic, prázdnota, zmiravost, nicotnost, pustina, popel. Kdokoli, vědom si této skutečnosti, musí nutně propadnout pocitům úzkosti a zmaru. Chce se po něm, aby existoval a fungoval jako součást něčeho, čemu nemůže porozumět. Právě tato nálada zmaru a zlosti je příčinou napětí ve všech Beckettových dílech. Toto napětí je vyjádřením dilematu, na jehož hranici stojí potřeba ujistit se o existenci Boha a zároveň vědomí, že žádný Bůh není. Na druhé straně však samotná existence světa jako by byla důkazem tvůrčího božského ducha, proto člověk cítí neutuchající potřebu hledat. Hledá v něčem, co nevidí, důkaz něčeho, co neexistuje.

³⁸ FOSTER, Paul. Beckett a zen: dilema v románech Samuela Becketta. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 398 s. Myšlenky (Mladá fronta). ISBN 80-204-0951-3. str. 114

³⁹ více K. Thein IN: CÍSAŘ, Karel a Petr KOŤÁTKO. Beckett: filosofie a literatura. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2010, 252 s. ISBN 978-80-7007-336-0.

4.2 Situace konce hry

Když si zkusíme uvědomit a pojmenovat stav, v jakém se postavy *Konce hry* nacházejí, dojde nám, že příliš mnoho vodítek nemáme. Nedá se totiž tak úplně spolehnout na to, co člověk vidí, nebo co se děje. V tomto případě je nutné se orientovat podle toho, co člověk cítí a slyší. Situace v *Konci hry* není dramatická v pravém slova smyslu. Nesleduje nějaký konkrétní příběh, který má expozici, kolizi, krizi a tak dále. Ale přesto by se dalo říct, že dodržuje tři jednoty - rozhodně se drží jednoty místa (odehrává se v jedné místnosti) a děje (zobrazuje jednu dějovou linii, i když – pravda – takovou podivnou). O čase lze v tomto případě spekulovat, nejspíše ale můžeme souhlasit s tím, že zobrazuje časový úsek kratší než 24 hodin, resp. dění na jevišti odpovídá plynutí času, jak ho vnímáme v hledišti. To, že plynutí času jako by se v *Konci hry* zastavilo, je věc jiná. Těchto třech jednot se však Beckett drží, ačkoli samotnému principu dramatickosti se zde „sahá na život“, jak by řekl Adorno. Pod pojmem dramatická situace si vsutku představíme něco jiného, než dva a dva lidi, kteří tráví to, co bychom jinak nazvali dějem, mlčením, odříkáváním značně nestandardních promluv, či plněním prapodivných úkolů podobajících se rituálům. Nedá se příliš hovořit o tom, že by se něco odehrávalo. Však se taky drama jmenuje *Konec hry*. Je dohráno, skončeno. Teď se čeká. Sice je po konci, ale konec ještě nepřišel. Pohybujeme se v tom titěrném okamžiku, kdy je konec sice v nedohlednu, ale každou vteřinou hrozí jeho vpád. Máme tak akorát čas na to, abychom si zrekapitulovali, kdo jsme a co se nám děje. Jenže v takovém světě příliš nemáme šanci na to přijít.

Situace *Konce hry* leží právě v čekání, ale nejen v něm. Jedná se o jeden z nejsilnějších motivů, s nímž se zde setkáme. Prázdná místnost, dvě okna – za nimi nic, dvě popelnice – v nich zbytky něčeho, co byl dříve šťastný manželský pár, teď už to jsou jen tělesné a duševní trosky, které čekají na okamžik vysvobození, nejspíše na smrt, protože jsou ve stádiu, kdy očekávat zlepšení by byla jen falešná naděje. Nad nimi jako triumf moci jejich syn, teď už však spíše v pozici otce. Z někoho, kdo se nechává krmit a přebalovat, se stal tím, kdo krmí a podestýlá pilinami své vlastní rodiče. Není však na tom o mnoho lépe, je slepý a pohybovat se sám může jen odstrkáváním kolečkového křesla pomocí háku, je odkázaný na užívání. Přesto má vyšší postavení, může udílet příkazy svému spolutrpiteli, pomocníku Clovovi. Ten jej poslouchá, ačkoli sám neví proč.

Přestože mu oči ještě slouží, ani on nepřekypuje zdravím. Jako jediný však je schopen pohybu. Zase se ovšem nemůže posadit. Je jediný, kdo vidí ven, přestože venku není, co by mohl vidět. Vyšlo by tedy na stejno, kdyby byl slepý. Je jediný, kdo je schopen přinést ostatním potravu a předměty potěšení, přestože už není proč jíst a čím se těšit. Život venku už není, jediný život, který ještě zůstal, je ten skomírající zbyteček uvnitř postav v místnosti s dvěma okny. Nezbyvá ho však mnoho, brzy ani nebude co jíst. Nebude ani tolik, aby se mohli trápit hlady, ale nezašli. Nakonec všichni zajdou. Leda by se na obzoru někdo zjevil. Čeká se snad na něj? Vždyť v jeho příchod už nikdo dávno nedoufá. A i kdyby se snad objevil, beztak neexistuje, nestojí za to. Jako by Beckett šel až za hranici absurdity a mínil *Koncem hry* volné pokračování *Čekání na Godota*. Tady už je však veškerá naděje marná. Čeká se snad jen na smrt. Někteří na pilinách v popelnicích, někteří přikrytí kapesníkem a starým prostěradlem ve společnosti plyšového psa, někdo ji vyhlíží z okna. Jisté však je, že přijde. Bude tu brzy, není však úplně jasné kdy. Ale brzy na to, abychom se už teď cítili ohrožení, nepřipravení a bezmocní.

Přestože tráví postavy většinu času v jedné místnosti, pohromadě, ve vzájemné přítomnosti či můžeme říct ve své vzájemné společnosti, je každý z nich sám. Fyzická přítomnost jiného člověka nemá v jejich situaci moc prolomit izolaci, v níž se nacházejí. Všichni zavření v jedné kleci, ze které nemohou odejít (buď jim v tom brání fyzické omezení, nebo se k tomu jednoduše nemohou odhodlat), spolu, a přesto každý sám, prožívají svou vlastní nicotnost. Upozorňuje nás to na pocit, který možná zažívá či někdy zažil každý z nás. Totiž že mezi lidmi, i uprostřed přeplněného světa, není nijak složité se cítit sám a izolovaný. V *Konci hry* jsou však postavy izolovány jedna od druhé doslova, přesto jsou však jedna na druhou fixovány. Nagg a Nell každý ve své vlastní popelnici. Mohou sice nadzvednout víko, mohou si spolu povídat, ale když se chtějí jeden k druhému natáhnout a dát si polibek, nejde to, nedokážou se natáhnout. Stejně tak Clov je jistým způsobem izolovaný v „té své kuchyni“. Především proto, že je jediný, v jehož fyzických možnostech je opustit místnost s Hammem a popelnicemi. Izolovaný je právě i proto, že je schopen jakéhosi relativně normálního pohybu. I kdyby chtěl jít, půjde sám. Naproti tomu Hamm je uvězněn na svém kolečkovém křesle, zhruba anebo přesně vprostřed pokoje. Když někam chce, musí se odstrčit hákem (pokud ho má po ruce), nebo musí požádat Clova. Působí, jako by se upínal k vidině obzoru a pohybu, který by se mohl v nehybném světě

znovu rozpoutat, přesto však setrvává v jedné pozici naprosto vyděšený představou ztráty středu. Jeho křeslo musí stát vždy přesně vprostřed, když ne přesně, tak alespoň přibližně, od oka, ale vždy přesně vprostředku.

Podmínky, za nichž se existence postav, jejichž situaci zkoumáme, uskutečňuje, nejsou, jak víme, nijak příznivé. Téměř jako by připomínaly nějaký experiment, v níž jsou subjekty zavřené spolu na omezeném prostoru, bez informací o okolním světě, bez jakýchkoli podnětů a bez možnosti sledovat průběh času, a my sledovali, za jak dlouho je zkreslené vnímání času a deprivace z prostředí dovedou k sebedestrukci. To však není žádný experiment, to je situace, v níž se svět, tak jak ho Beckett vidí, nachází. Parálza, která ovládá svět kolem nás, dosedla nejen na naše racionální uvažování, které jako by se před úzkostí, jež se nám vkrádá do vědomí, stáhlo, ale i na naši tělesnost. Všechny postavy jsou paralyzované. Nagg a Nell uvěznění v popelnících (Adorno dokonce operuje s variantou, že z nich zbyla pouze torza), Hamm neschopný chodit a Clov neschopný sedět. Dokonce i plyšový pes je defektní – chybí mu jedna pracka. Slunce sice svítí, ale vidět ho není, vlny jsou z olova a příboj zmizel. Každý výtvar tohoto světa je defektní, i svět sám je jen přehlídkou defektů.

Situace *Konec hry* leží ve velké míře i v beznaději. Nejenže čekání, k němuž jsou postavy přinuceny, nemá konce, ono ani nemá jasného objektu. Nad situací, v níž se nacházejí, nemají žádnou moc, nemohou ji nijak kontrolovat ani ovlivnit, jsou do ní prostě vrženi a musí se s ní popasovat. Tato beznaděj je jako přímý vlak do stanice existenciální úzkost. Postavám dochází, že nemůžou ovlivnit nejen věci, které se dějí kolem nich, ani ty, které se dějí přímo jim, ale dokonce nemají žádnou moc ani nad sebou samými. Uvědomují si, že nejsou pány své vlastní existence. Hamm si posteskuje nad tím, že věci spějí vpřed, že se pláče pro nic, jen aby se nesmálo a pozvolna se člověka zmocní opravdický smutek. Uvědomuje si, že: „konec je už v počátku a přesto se pokračuje. (...) Bude to konec a já se budu ptát, co jen ho mohlo přivodit, a já se budu ptát, co jen mohlo... proč tolik meškal.“⁴⁰ Z jeho slov je patrné, že si svou situaci uvědomuje, ale neví si s ní příliš rady. Vždyť také kdo by se dokázal jen tak mávnutím proutku zbavit takového pocitu úzkosti a beznaděje... Zatímco ostatní postavy,

⁴⁰ BECKETT, Samuel. Konec hry : drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. str. 51

zdá se, přijímají svou situaci spíše pasivně, Hamm se neustále zaobírá její naléhavostí. Nakonec se s ní však víceméně smíří, připouští, že jiné řešení, než čekat, až to přejde, není. Má však pocit, že mu něco uniká, že je tu něco, co mu brání v pochopení, v porozumění věcem, jimiž by se za normálních okolností pravděpodobně nejspíš nezabýval. Předstupuje před sebe s vědomím toho, že není pánem své existence. „Nepřítomen, pořád jsem byl nepřítomen. Všechno se dalo beze mně. Nevím, co se událo.“⁴¹ Jako by najednou nepoznával svět, v němž celý svůj život žil. Jako by se svět tak strašlivě změnil, že už není možné se v něm vyznat. Hamm je zmatený a mrzutý. Ničemu nerozumí, možná by chtěl. Možná se o to snažil, ale už nechce. Už je unavený a vyčerpaný z hledání smyslu, či jakéhokoli vodítka, které by mu pomohlo alespoň trochu poodhrnout roušku tajemství a nahlédnout pod pokličku smyslu svého života. Nemůže se spolehnout ani na to, že až všechno skončí, že se něco změní. Zkouší se modlit. Jenže Bůh neexistuje („Lump jeden,“⁴² komentuje to Hamm). To je vrchol beznaděje. Jaký to má tedy všechno smysl? Jaký smysl má prožívat každou nenaplněnou vteřinu své nicotné existence, když není, na co se spolehnout, o co se opřít? Je to nejen krize víry v náboženském smyslu. Je to krize víry obecně, víry ve smysl, víry ve schopnost poznání smyslu. Hamm si říká sám pro sebe, že země vyhasla, ačkoli ji nikdy neviděl žhnoucí. Je to jeden z nejvýraznějších zobrazení existenciální úzkosti, na jaké můžeme v *Konci hry* narazit, snad možná to nejvýraznější. Jako by Hamm říkal, že život má smysl, protože se to o něm tvrdí, problém je v tom, že on se ten smysl nejspíš ztratil, ačkoli nikdo nemá důkaz, že vůbec někdy existoval. Lidská existence se tím stává relativní a v podstatě bezcenná. Vědomí nicotnosti vlastní existence nás i postavy staví před strašlivé a zároveň to nejstarší dilema – být nebo nebýt. Protože proč vůbec být, když nemáme proč být? Čas strávený pozemskou existencí se v ten okamžik devaluje. Hodnota času, lidského prožitku a života obecně se relativizuje ad absurdum. Jednou však tolik očekávaný konec přijít musí. Postavy mají strach z toho, aby vůbec přišel, protože jejich existence je utrpení, ale i z toho, aby jim přinesl úlevu a vysvobození. Protože to vůbec není jisté. Hamm to komentuje

⁴¹ BECKETT, Samuel. Konec hry : drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. str. 54

⁴² tamtéž str. 43

slovy: „Okamžiky rovné nule, pořád rovné nule, které se však přesto počítají, najednou součet je tady a příběh se uzavírá.“⁴³

Hodnota lidského života se v *Konci hry* měří i generačně. Výmluvnější obraz stáří jako nepotřebného harampádí, jehož místo je v odpadu, bychom asi těžko hledali. Nagg a Nell jsou staří, už nemohou chodit, jsou prolezlí tělesnými neduhy, potřebují jenom uspokojovat základní tělesné potřeby, které si už sami nedokážou obstarat. Podává se jim jídlo, nejdříve kaše, dražé, později suchary, které nemají šanci rozžvýkat (to je přímo výsměch stáří), podestýlá se jim pilinami, když dojdou, musí se jim podestýlat pískem. Nedůstojná situace, v níž se nacházejí, však nemá jen jeden výklad. Lze také namítnout, že jejich hodnota by mohla být ještě mnohem nižší, mohli by být zanecháni venku ve světě svému osudu. Pořád ještě stojí za to, aby se uložili do popelnic, aby se jim podestýlalo, a aby se krmili. Jejich situace by mohla být horší, to ano, smutné na tom je, že to nejlepší, co by se jim mohlo stát (totiž to, co se jim děje – popelnice a suchary), je samo o sobě dost nedůstojné a lepší to nebude. Jejich uskladnění v popelnicích má však ještě jinou konotaci. Představují Hammův triumf syna jako otce. Stejně jako Nagg a Nell kdysi pečovali o malého Hamma, který mohl jen ležet, přijímat a vylučovat potravu, krmili ho a přebalovali, stejně tak nyní, když se kruh uzavřel, se Hamm stará o své staré a nemohoucí rodiče, jako by to byly zase malé děti. Tentokrát ale už nevyrostou, tahle podřízená role jim zůstane, stali se exempláři, uloženými v konzervách, na které se chodíme jen dívat, zalévat je, protože už nemají žádnou funkci, a tím pádem pro dnešní svět ani hodnotu. Akorát obtěžují, protože vyžadují péči. Takovou, jakou poskytovali kdysi svým dětem. Jaký to zločin vůči bezohlednosti. „*Konec hry* je pravou gerontologií. Měřeno mírou společensky užitečné práce, kterou už nemohou vykonávat, jsou staří zbyteční a měli by být odhozeni. *Konec hry* je školením pro stav, v němž všichni zúčastnění očekávají, že v okamžiku, kdy nadzvednou víko nejbližší velké popelnice, najdou v ní své rodiče,“⁴⁴ dodává k tomu Adorno.

Tento motiv bezmoci vůči vlastnímu osudu je jen dalším střípkem k mozaice úzkosti. Lidstvo vegetuje na hromadě vlastních trosek, které nazývá vznešeně společností. Tato forma společnosti vnucuje člověku defektní vzorce chování a

⁴³ BECKETT, Samuel. *Konec hry* : drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. str. 61

⁴⁴ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení *Konce hry*. IN: *Divadlo*. 1967. č.1. s. 67-75. str. 71

myšlení, které vydává za pokrok a normu. Pro nic jiného než pro tyto deformace tu není místo. Individua degradovala k tělesnosti, kterou Beckett v *Konci hry* nepředstavitelně stupňuje, aby ukázal, že čím více je tělo redukováno, tím větší prostor se uvolňuje pracující mysli. Jeho postavy zde nutně narážejí na rozpor duality. Připomínají průzkumníky, kteří se chystají vstoupit na nové, neznámé území. Stojí na pomyslné hranici mezi dvěma světy – bojí se udělat první krok do neznáma, ale zároveň se nemohou vrátit, protože za nimi už je propast. Zůstávají tedy stát na místě v situaci dilematu a prožívají utrpení, které k němu náleží. Namísto toho, aby udělali ten jeden velký skok do prázdna, sní o fyzické smrti, která by mohla být vysvobozením z tohoto dilematu. Touto nejistotou je dilema ještě více vystupňováno. Poznání dilematu je zdrojem strasti, která pramení z duševního a mentálního zmatku. Jak by také postavy neměly být zmatené? Nevědí pořádně, kdo jsou, kde jsou, co dělají, ani proč to jde tak zatraceně špatně. Nemohou ale přestat, s nasazením šílenců se oddávají těm nejobyčejnějším věcem a mění je v rituály, které propůjčují jejich chování nějaký řád a zdání smyslu. Hromadí hypotézy jednu na druhou, až se jim nakonec zhroutí. A pomyšlení, že toto utrpení jednou možná zmizí, je pro ně ještě nesnesitelnější než utrpení samo, jak píše Beckett ve své rané eseji *Proust* z roku 1930.

Povšechný neklid, jehož si můžeme v projevech postav několikrát všimnout, vyjadřuje hledání. Není to však okolní svět, v němž postavy pátrají. To, co našly venku, je zklamalo a nepřineslo odpovědi, obracejí se proto do nitra, samy sebe se ptají, co se stalo a proč, jak to, že ničemu nerozumí.

Foster pojmenovává 3 části beckettovského dilematu, který můžeme vztáhnout i na *Konec hry*, takto:

- „1. uznání nesmyslnosti života, a to zejména při neexistenci Boha;
2. neschopnost změnit situaci bezmoci, v níž se lidé nacházejí;
3. potřeba „nějak to vydržet“, ačkoli ani smrt nemusí přinést úlevu,“⁴⁵

Vyvstává tu před nás problém osobní identity, protože se ukazuje, že nikdo a nic nám nemůže zodpovědět naše otázky. Obracíme se proto k sobě a k vlastnímu prožívání, k vlastnímu vnímání reality. Docházíme nutně stejně jako postavy k přesvědčení, že lidská existence se nevyznačuje žádnými smysluplnými

⁴⁵ FOSTER, Paul. Beckett a zen: dilema v románech Samuela Becketta. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 398 s. ISBN 80-204-0951-3. str. 25

souvislostmi. Situace, jaké panují v *Konci hry*, vytržené ze své účelnosti a souvislostí, izolované ve své absurditě, nabírají nutně výraz hrůzy. „Zlozvyk jednat se stává důvodem k jednání.“⁴⁶

Ego se však v tomto případě ukazuje být spíš svazující a překážející. Neschopnost oprostít se od něj ukazuje na vnitřní nesvobodu a vzbuzuje úzkost. Je to problém ontologické povahy. Jako masku pro zakrytí hluboké úzkosti používá Beckett absurditu. Zásoba reality totiž došla a není, za co se skrýt. Redukce dramatickosti dává postavám jen jeden jediný smysl: rouhat se jen pouhou svou existencí. Obecnost neexistuje a před nás dopadají pouze ubohé jednotlivosti. Adorno tento problém ve své stati konkretizuje: „To, co se stane z absurdity, když jsou charaktery pobytem strženy dolů, to již není nějaká obecnost – obecností by se absurdita opět stala ideou – nýbrž žalostné jednotlivosti, které se vysmívají pojmu, vrstva z náradí a pomůcek jako v nouzovém bytě, ledničky, ochromenost, slepota a nechutné tělesné funkce. Tato vrstva není symbolická. Je vrstvou postpsychologického stavu jako u starých a zmučených lidí.“⁴⁷

4.3 Pojem jako pomník reality aneb krize komunikace a významu

„Užívám slova, které mě naučil. Jestli už nic neznamenaají, nauč mě jiná. Nebo mě nech mlčet,“⁴⁸ shrnuje Clov podstatu krize, která prostupuje celé Beckettovo dílo. Tou je problém vyjádření, problém smyslu a významu. Souvisí s fixací na pojmy, jejichž obsah se vyprázdnil. Slova, slova, slova. Mají za úkol pojmenovat nepojmenovatelné, zachytit nezachytitelné. Jak by však mohla obsáhnout něco, co nejsme s to uchopit ani myšlenkově? Víme, že za tím vším něco je. Nevíme, jak to něco vypadá, víme jen, že je to naléhavé něco. S vypětím všech sil se snažíme toto něco uchopit pojmy, i když cítíme, že to není ono, přesto to chceme nějak pojmenovat a sdělit, jenže příliš alternativních prostředků ke slovům nemáme. Můžeme se dívat, ale to, co vidíme uvnitř, to, co si uvnitř uchopujeme, můžeme předat dál jen pojmy. Bohužel. Pro konstrukci našeho povědomí o realitě, ale především obecných zákonitostí existence, nutně používáme pojmový aparát. Není divu, že selháváme v případech, kdy se snažíme proniknout do

⁴⁶ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení konce hry. IN: Divadlo. 1967. č.1. s. 67-75. str. 71

⁴⁷ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení konce hry. IN: Divadlo. 1967. č.1. s. 67-75. str. 70

⁴⁸ BECKETT, Samuel. Konec hry : *drama*. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. str. 34

něčeho, co není pojmy uchopitelné. Není to ani tak tím, že by nám nestačila kapacita vědomí, jsou to pojmy a slova, co nám schází. Máme k dispozici tolik slov, přesto však nedokážeme vyjádřit ty nejelementárnější věci. Skutečný význam nám zůstává skryt. Používáme slova a pojmy jako označení, přestože nevíme, jestli odpovídají realitě. Jinou možnost ale nemáme. Jiná neznáme a jiné způsoby vyjádření nám nejsou vlastní. Beckett si uvědomuje toto dilema, které plyne z nemožnosti zachytit realitu slovy. Samozřejmě, že odpovědi na elementární otázky a existenciální problémy nemůžeme dosáhnout prostřednictvím práce s pojmy. Proč se tedy obtěžovat se slovy? Proč vůbec mluvit, když to, co bychom říkat měli, vyjádřit nemůžeme? Beckett jako by se v *Konci hry* pokoušel totálně zredukovat slova, aby jim nezbylo nic jiného, než znamenat to, co znamenat mají. Snaží se oprostit slova od zdobnosti, aby zbylo jen to nejnnutnější, snad aby se pokusil alespoň částečně a neúplně poodhalit skutečný význam slov. Umělec je odkázán na operaci s pojmy. Pokud vidí pojem jako překážku porozumění, dostává se do situace příšerného zmatku. Jak jinak než pomocí pojmů by se měl vyjádřit? Vždyť i obraz neumíme uchopit jinak než pojmy. Vědom si tohoto paradoxu, snaží se prostřednictvím komunikace, toho největšího klišé, sdělit, že žádná komunikace není možná. Myšlenky k nám přicházejí neroztříděny do pojmů, předat je ale můžeme jen tak, že je o jejich smysl (nebo alespoň jeho část) připravíme právě použitím slov. Pro to, co dává myšlení povstat, není žádné jméno. To prostě je. Jakmile narazíme na něco, co nemůžeme pojmenovat, dostáváme se do jakéhosi neklidu. Cítíme obrovskou touhu se vyjádřit, ačkoli si uvědomujeme nemožnost cokoli vyslovit.

Tato krize pramenící ze ztráty významu je jedním z největších zdrojů úzkosti nejen v *Konci hry*, ale v Beckettově díle obecně. Mám za to, že kdyby to nějak šlo, byly by jeho hry i romány beze slov. Slova jsou beztak neautentická, už ani nepředstírají, že suplují realitu, zůstala úplně prázdná jako skořápky. A s nimi i náš život, který jako by se vždy odehrával ve slovech. Pojem už není funkce, ale pouze označení něčeho, co bylo.

Foster pro zpřehlednění vyjadřuje stupně ztráty významu v Beckettově díle následovně:

„1. Nic neexistuje.

2. I kdyby něco existovalo, nebylo by to poznatelné.

3. A i kdyby to bylo poznatelné, nebylo by to sdělitelné.⁴⁹

Co teď s tím? Jaký má smysl se o cokoli pokoušet? Jaký má vůbec smysl doufat, že je nějaký smysl? Proč vůbec doufat, když se celá naše existence jeví být složená z nicoty a prázdnoty? *Konec hry* zobrazuje v podstatě situaci, kdy slova došla. Významy, které zastupovala, jsou vyprázdněné, už příliš nezbyvá, co říct. Krizi jazyka ve smyslu konce obecně poměrně jednoduše shrnuje Hamm, když v jedné ze svých replik říká, že bude se vším ámen, až už nezbude ani hlásku. Protože ve chvíli, kdy i to poslední slovo ztratí na významu, kdy už opravdu nebude vůbec nic, co by se dalo vyjádřit, ani nic, co by se dalo zahrát nebo jinak zobrazit, pak bude opravdu konec. Nečeká se na to, až dojde jídlo, až nás dostihnou nemoci, čeká se na to, až dojdou slova a až i ten nejposlednější pojem ztratí svůj obsah a rozsah. Pak už nezbude vůbec nic. Jen zmíravost. Máme tolik slov, ale přesto nám chybí ta, co by vyjádřila podstatu. Většina smyslu se zničí ve chvíli, kdy se jeho obvyklé pojmové označení napíše nebo vysloví. Copak takhle se dá někam dojít?

V *Konci hry* už i ty nejobyčejnější pojmy ztrácejí svůj význam. „Včera! Co to má znamenat, včera!“⁵⁰ vykřikuje Hamm rozhořčen a rozčarován. Včera jeho užívání ještě bylo, dneska už není žádné. Včera byla krabička plná, dnes je však již prázdná. Stejně tak došlo i dražé a kaše pro Nagga a Nell. Došla i slova, respektive jejich význam. Vždyť už se setřel i rozdíl mezi dnem a nocí. Slunce není vidět. Měla by být tedy noc. Jenže nezapadlo. Měl by být tedy den. Ale žádné slunce není vidět, je šero. Není ani noc ani den. Zmítáme se na hranici. Skončilo to, ale přece ne ještě docela. Některá slova ještě jsou, ale už příliš neznamenají. Můžeme si hrát na to, že je ještě nějaký smysl, ale brzy už to skončí. Brzy už nebudeme muset ani předstírat, protože bude jednoduše konec. A po něm?

Koneckonců konec jako takový je významným zdrojem úzkosti. Má mnoho společného právě s naší neschopností uchopit tento pojem v jeho pravém významu. Nikdo z nás neví, co je to konec, nebo jak vypadá. Protože to prostě nejde. Víme, že přijde, nevíme kdy a jak. Je to model úzkosti jako vyšitý. Konec

⁴⁹ FOSTER, Paul. Beckett a zen: dilema v románech Samuela Becketta. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 398 s. ISBN 80-204-0951-3. str. 198

⁵⁰ BECKETT, Samuel. Konec hry : drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. str. 34

je něco, co nás bezprostředně neohrožuje, neklepe nám na rameno, nemáme z něj tedy strach. Konec se někde ve své neurčitosti blízko obzoru našeho vědomí konkretizuje, nabývá obrysy a přibližuje se. Má charakter ohrožujícího a v jistém smyslu hrůzného. Jeho hrozivost spočívá právě v neurčitosti a nekonkrétnosti, která je zakořeněná přímo v naší neschopnosti pochopení tohoto pojmu. Někde ke konci této cesty si pojmy konec a existence podají ruce a před námi leží ukázkový model existenciální úzkosti. Jak už bylo mnohokrát řečeno výše, vědomí vlastní smrtelnosti nás přivádí před pobyt v jeho neukotvenosti. Postavy v *Konci hry* prožívají ataky úzkosti prakticky nepřetržitě. Otázky, jejichž odpovědi bychom sami rádi znali, si můžeme přečíst v textu hry. A také na ně nedostaneme odpověď. Postavy se ptají, co se to děje, nebo co se to stalo. Často také opakují, že nevědí, co se událo. Jedinou odpovědí, kterou dostaneme, je ta, že cosi dál sleduje svůj běh. To jsme se toho vskutku moc nedozvěděli. Na jedné straně taková odpověď naznačuje, že bychom se neměli snažit chápat, že události plynou bez ohledu na to, zda jim někdo rozumí, že nepotřebují vysvětlení, že smysl toho všeho stejně nikdy neobjevíme. Na druhé straně to v ničem netlumí naši touhu to vědět. Znat odpovědi na všechny ty otázky, které jako umanuté děti neustále házíme proti zdi z pojmů, jež nejsou schopny nám takovou odpověď poskytnout.

Beckett sám toto dilema vystihl vlastními slovy poměrně věrně: „Máme zde umělce, jenž je doslova naražen na hrůzné dilema vyjadřování. Stále se však kroutí a svíjí. Prázdnota, o níž mluví, je snad jen vymazáním nesnesitelné přítomnosti, nesnesitelné, neboť ji nelze zvládnout ani pokorným vemlouváním, ani vztekem a zuřivostí. Tato úzkost pramenící z beznaděje není jako taková nikdy vyslovena, bezpochyby i proto, že v sobě obsahuje nemožnost svého vyslovení...“⁵¹ A co takovému umělci zbývá? „Vyjádřit, že není nic k vyjádření, žádný prostředek vyjadřování, žádný původce vyjádření, žádná moc vyjádřit se, žádná touha vyjádřit se a spolu s tím povinnost se vyjadřovat.“⁵²

Vidíme, že i Beckett toto dilema označuje za zdroj úzkosti, není proto marné po ní pátrat právě i v *Konci hry*. Hamm několikrát ve svých replikách naráží na svou schopnost se rozumně vyjadřovat. O to horší pak tento pocit zmaru je, když se člověku honí hlavou věci, které vyřčeny nedávají pražádný smysl, ale přitom mají

⁵¹ FOSTER, Paul. Beckett a zen: dilema v románech Samuela Becketta. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 398 s. ISBN 80-204-0951-3. str. 138

⁵² tamtéž str. 135

schopnost uvnitř hluboce znepokojovat. To je právě podstatou úzkosti plynoucí z nemožnosti se vyjádřit. Přitom i sám Hamm připouští, že tento stav je pomíjivý. Ať existenciální úzkost postav má své kořeny v čemkoli, nakonec pomine a zdá se, jako by nikdy ani nebyla. „Kolikrát se sám sebe ptám, mám-li všech pět pohromadě. Pak to přejde a jsem znovu při rozumu.“⁵³ říká Hamm a potvrzuje tak Heideggerova slova o tom, že když úzkost pomine, říkáme, že to nebylo vlastně nic. Není to nedůvěra k psychologické zkušenosti jako takové, spíš se jedná o relativizaci jejího trvalého významu. Jakékoli uchopení reality, o které bychom se snad pokoušeli, je totiž vždy nutně pouze interpretací a naráží tak na ztíženou možnost poznání vůbec. Význam se ztratil a smysl nelze vyjádřit. O významu čehokoli se můžeme pouze dohadovat, ale pravý smysl slovy ani prostředky vyjádření uchopit nemůžeme.

Je možná troufalé přikládat význam maličkostem, nicméně stojí za povšimnutí detail, o kterém se nezmiňují žádné mně dosud známé zdroje. Budeme-li číst pozorně text *Konce hry*, nemůžeme si nevšimnout, že Beckett zde poměrně často a důmyslně pracuje s číslovkami. Jestli se jedná o pokus spolehnout se při vyjádření na nejexaktnější slovní druh ve snaze alespoň částečně zachovat význam slov, to si neodvažují tvrdit. Faktem je, že také naprosto selhává. Jsou jisté úseky textu, kde se číslovky, ať určité nebo neurčité, hromadí jedna na druhou, nesdělují však žádnou podstatnou informaci. Ve finále je totiž úplně jedno, jestli byla padesátka na heliometru, protože příběh se stejně nedopoví do konce. Útěk k přesnému vyjádření v číslech je tak poslední zoufalou snahou uniknout beznaději, kterou nám přináší nemožnost vyjádření.

Nezbývá, zdá se, než přistoupit na to, co říká Adorno, a sice, že rozum vyúsťuje do nesmyslu. Vyjádřit toto znamená rozložit samotný princip dramatickosti a sestavit drama z něčeho, co je ve své podstatě jeho přesný opak. Drama není schopno zobrazit negativní smysl nebo absenci smyslu, aniž by přitom vše, co je mu vlastní, nebylo obráceno naruby. Vnitřnosti principu dramatickosti jsou pak v *Konci hry* prostředkem k zobrazení deformací a defektů společnosti, která nás nutí používat slova, jež nic neznamenají, a odmítá nás naučit nová. Jakpak by taková existence nebyla absurdní. Jakpak by taková existence nebyla úzkostná.

⁵³ BECKETT, Samuel. Konec hry : drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. str. 54

Místo abychom nechali přirozený svět, aby se nám sám vyjevil, místo toho, abychom uchopovali věci tak, jak se nám samy jeví, snažíme se všechno za každou cenu vysvětlit, vyložit a popsat pojmy. Pochopení totiž nespočívá ve vyjádření. Pochopit můžeme, aniž bychom popisovali. Pochopit můžeme i bez toho, abychom nutně formulovali. Je možné, že smysl nespočívá ve slovech, že je slovy neuchopitelný. Myslím, že není vyloučené, že smysl existuje, jenom není tak jednoduše zachytitelný a lze ho dosáhnout jinak než slovním vyjádřením. Chápat nemusí výslovně znamenat rozumět slovům. Chápat může znamenat i soucítit, spolubýt. Pokud se však zaměříme na Becketta, zdá se, že tuto myšlenku nezastává. Konstatovat nicméně, že žádný smysl není ve slovech a ani za nimi, je podle mého názoru vlastně velmi jednoduché. Strastiplné se to stává ve chvíli, kdy po dlouhém pátrání k tomuto závěru nutně dospějeme. Není problém popřít smysl. Problém je se s tím vyrovnat, přijmout to. Někam tam asi směřuje Beckett. A možná proto jsou jeho texty takové, jaké jsou. Pátral po smyslu dlouho a marně. Nenalezl jej. A teď se učí přijímat myšlenku, že nic takového není. Ne každý je však ochoten nebo schopen se s touto myšlenkou smířit. Někteří z nás se zdráhají uvěřit v ne-smysl. Říkáme si, že nějaký smysl tam někde musí být, protože ho cítíme. Zažíváme okamžiky, kdy máme pocit, že jsme třeba o něco blíže porozumění, například v soucitu, či sdílení. Jen to neumíme předat, protože je to slovy nepřenositelné. Vyjádřit slovy neuchopitelné se lidé snaží například skrze básnickou řeč. Osobně však nejsem bytostně přesvědčená o tom, že umění může dát člověku odpovědi na klíčové otázky existence. Básnictví většinou nabízí jen nějaký obraz světa, interpretaci smyslu, zprávu o jeho hledání a třeba i nalézání. Obávám se však, že nemůžeme-li podat žádný důkaz smyslu, je to, jako by nebyl. Můžeme se mu přibližovat, ale nejspíš se mu nikdy nepřiblížíme. A ve skutečnosti je docela dobře možné, že si jen hrozně moc přejeme, aby nějaký smysl byl, protože být v ne-smyslu nechceme. Proto potřebujeme bohy, proto potřebujeme authority, proto se opíráme o hypotézy a sestavujeme nejrůznější důkazy. Potřebujeme si ověřit, že to, co jsme si vymysleli, platí. Existenci smyslu si ale ověřit nemůžeme, právě proto, že neleží ve slovech. Slova jako by byla celý náš svět. Do takového světa se rodíme a do pojmů vrůstáme. Jak bychom se najednou obešli bez nich? Možná, že právě v okamžiku konce, když už žádná slova nejsou, možná, že v tu chvíli teprve můžeme pochopit. Oproštění o toto dilema vyjadřování, které nás v konci může a nemusí opustit (proto také úzkost z konce), oproštění o slova, která beztak nevyjadřují nic z reality, před nás může předstoupit svět jako fenomén. V tu

chvíli už ale nemůžeme toto pochopení ani zpětně ověřit, ani předat dál. „Myšlenka se stává právě tak prostředkem vyjádření bezprostředně nevyjádřitelného smyslu obrazu jako výrazem toho, že tu tento smysl chybí,“⁵⁴ upřesňuje Adorno. Má tedy vůbec smysl o se o to snažit?

Východiskem z této situace nám může být umění. K tomuto poznatku došel i sám Heidegger. Jeho pozdní práce připomínají básně v próze a můžeme v jeho díle narazit na rozbor poezie a jiných uměleckých děl (Traklův *Zimní večer* či Van Goghův obraz pracovních bot). Zde se však Beckett s Heideggerem očividně rozchází. Pro Becketta je veškeré vyjádření, i to umělecké pomocí slov, předem odsouzené k neúspěchu, neboť se snaží o vyjádření, když žádné vyjádření možné není. Heidegger naopak našel cestu v poetickém jazyce (mohl tomu napomoci i fakt, že němčina tvoří slova skládáním a je tak mnohem otevřenější vůči novotvarům). Beckettovy postavy v nová slova nevěří. Jsou přesvědčeny, že brzy selžou stejně tak, jako nyní selhávají ta stávající.

Jisté je, že pokoušet se toto poselství (Beckett by se bezpochyby vysmál tomuto slovu) předat prostřednictvím dramatu znamená sáhnout přitom samotnému dramatu na život. Ale i to je pohyb kupředu. Pokud destrukce významu znamená nutně destrukci dramatu, pak jsme tu správně. Beckett by nejspíš souhlasil s tím, že nemá cenu snažit se chápat, když není co k pochopení. Stejně tak by asi protestoval proti tomuto výkladu. Pokoušet se porozumět *Konci hry* by znamenalo pokoušet se porozumět nesmyslu. Nesmyslu nikoli ve významu pejorativním, nýbrž ve smyslu absence smyslu. Mohli bychom také podotknout, jak poukazuje Stanley Cavell ve své stati o *Konci hry*, jejíž překlad je součástí této práce, že absence smyslu ve své podstatě znamená naprostý a totální triumf smyslu. Těžko se to chápe, ale v jistém smyslu je tomu obzvláště v dramatu tak. Jsme v situaci, kdy popřít smysl znamená přiznat mu vítězství, a vynucovat smysl znamená obracet ho naruby. „Můj názor je, že nám Beckett v *Konci hry* nepředhazuje subjektivitu, nepopularizuje úzkost, neobveseluje nás obrazy naší vlastní psychopatologie a neomlouvá nás jimi; nastiňuje fakta – myslí, společenství –, která ukazují, proč se tyto jevy staly našimi kratochvílemi. Přínos *Konce hry*, a to jak v tématu, tak v technice, není selhání významu (pokud to

⁵⁴ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení *Konce hry*. IN: Divadlo. 1966. č.10. s. 65-72. str. 66

znamená jeho absenci), ale jeho totální, dokonce totalitní, úspěch – nemůžeme *neznamenat* to, co znamenat máme,⁵⁵ dodává Cavell.

Cavell předkládá ve své stati *Ending the Waiting Game* velmi odlišný pohled, než jsou ty, s nimiž se můžeme v analýzách Beckettových děl obvykle setkat. Přínosem Cavellovy metody je jednak velmi originální pohled na výklad *Konce hry*, ale především jeho přístup k textu samotnému. Nechápe motivy, které se v textu objevují jako danosti, ale spíše jako výtvořiny či cíle. Tvrdí, že samota, nicota, prázdnota nebo ticho, nejsou stavy samy o sobě, ale že jsou to nekonečné úkoly. Toho se snaží postavy dosáhnout.

Zajímavě rozvádí i problematiku publika, které by přihlíželo některému jevištnímu provedení *Konce hry*. Táže se, jak může takové dílo přinášet člověku potěšení, respektive estetický zážitek. Odpovědí je mu idea, že v Beckettových hrách se publiku odejímá jeho koncept a postavení, čímž vlastně zaniká publikum jako takové. Jedním z prostředků, jak toho dosahuje, je, že staví publikum do pozice postav/herců. Obvykle diváci vědí víc, než postavy na jevišti (co se stalo, když postava nebyla na scéně atp.), nebo postava ví víc než diváci (co se stalo za scénou), u Becketta jsou si všichni rovni. Všichni mají stejné informace o tom, co se děje. Všichni vědí stejně, respektive nikdo neví nic.

Zároveň Cavell upozorňuje na fakt, který bychom mohli snadno přehlédnout. V *Čekání na Godota* se nic neděje, což je hrozné. V *Konci hry* je ale podle něj přítomno ještě něco mnohem horšího, totiž prožitek něčeho, co se děje. Hamm se Clova několikrát ptá, co se to děje – to je podle Cavella běžná otázka slepého muže. A vždy dostane tutéž neurčitou odpověď: že cosi dál sleduje svůj průběh. Takové tázání podle něj značí, že cokoli se má stát, bude vzbuzovat úzkost, jelikož to znamená, že konec ještě nepřišel. Zároveň to ale odkazuje k myšlence, že dokud se nám něco děje, tak nejednáme a jestliže nejednáme, nemáme nad věcmi kontrolu. Za nejúzkostnější věc ze všech považuje Cavell možnost, že se můžeme změnit. Pokud se totiž změníme, už to nejsme my, umíráme ve svém světě. Jakékoli utrpení je podle něj lepší, než toto. A dokud postavy v *Konci hry* nejednají, nemohou být postavami. Prochází něčím, co dál sleduje svůj průběh (Heidegger by to možná nazval neautentickou existencí). Potom ale ony nevládnou slovy, nýbrž slova vládnou jimi. Nejsou původci dění, ale jeho oběti. Slova podle něj nejsou to, co si postava přeje říct, ale spíše to, co musí říct,

⁵⁵ CAVELL, Stanley. *Must we mean what we say?: a book of essays*. Updated ed. New York: Cambridge University Press, 2002, xlii, 365 p. ISBN 0521529190. str. 117. Překlad autorky

protože si nemůže pomoci. Není žádné vyjádření, je jen neúspěšné potlačení. A právě proto nemůžeme ke *Konci hry* přistupovat s porozuměním, především jako herci. Nemůžeme říct nic víc, než slova své postavy. To je pro Cavella důkaz osamocení. Zatracení leží v divadelnosti jako takové.

Cavell vidí Beckettovu krizi významu v tom, že musíme mluvit bez ohledu na to, jestli máme co říct, nebo ne. A čím míň chceme říct a slyšet, tím víc mluvíme a jsme nuceni poslouchat.

Podobně jako Heidegger a Foster se i Cavell dotýká problematiky víry. Beckettovo dílo se mu jeví jako ve své podstatě velmi nábožensky založené. Možná překvapivě ale tvrdí, že utrpení (které jako konstrukční prvek Beckettova dramatu nepopírá), které se obvykle považuje za důkaz spojení s Bohem, je naopak důkazem toho, že žádné takové spojení nebylo vytvořeno. Naopak bylo člověku odepřeno. Jednoduše cosi dál sleduje svůj průběh bez ohledu na člověka. Je to skutečný triumf smyslu, kterému jsme přiznali nesmyslnost.

Snažit se porozumět *Konci hry* racionálně by tedy bylo zbytečné. Můžeme k němu přistoupit skrze to, co je nám nejbližší, skrze vlastní zkušenost se světem, skrze naše vlastní před-myšlenky, které konstruují naše vnímání světa. Můžeme se pokusit pojmy rekonstruovat svět, který je pojmy neuchopitelný. Důležité je to, abychom si uvědomovali, že se snažíme pouze přiblížit a odhadnout skutečnou podstatu jevů, které před námi vystávají. Že nic z toho, co vnímáme, nemůžeme uchopit definitivně. Podstatou věci a světa je neustálá proměna. Budeme-li světu vnucovat pojmy, stane se to, co se stalo v *Konci hry*. Slova nám dojdou. Všechno dojde a svět se zastaví. A my budeme jen čekat na konec. Pokud už na něj ovšem nečekáme. Pokud už konec opravdu není v počátku a pořád se nepřibližuje. Stačí se rozhlédnout kolem sebe. Svět, který nás obklopuje, je ve své podstatě krutý a zvrácený. Rodí, aby nechal zemřít (prach jsi a v prach se obrátíš). Člověk tento mechanismus buď jen urychluje, nebo zpomaluje. Zdá se, že porozumět světu můžeme jenom, když uznáme triumf jeho nesmyslnosti jakožto jeho jediný smysl. Možná je to to, co se Beckett snažil vyjádřit v *Konci hry*. Jak to však zjistit? A protože porozumění je nemožné a zkušenost nepřenosná, vypadá to, že jsme předurčení se ke konci zase o něco více přiblížit. V tom je tragédie *Konce hry*. Porozumění mu „nemůže spočívat v ničem jiném, než v porozumění jeho nesrozumitelnosti, v dodatečném konkrétním zkonstruování oné smyslové souvislosti v tom, že tu žádný smysl

není.”⁵⁶ Nahradíme si v duchu název hry pojmem svět a možná se trochu přiblížíme tomu, co beztak nechceme vědět, takže nás to v hledání nezastaví. Je to jednoduše potíž s tím světem. A Beckett si je toho vědom. Jestli proto píše tak, jak píše, je otázka. Nejspíš by se nám za ni vysmál. Což je při vší té tragičnosti vlastně obdivuhodné. Foster vystihl a shrnul Beckettovo dílo sice nevesele, ale velmi adekvátně, když napsal, že tou skutečnou tragédií Beckettových textů je právě to, že problémům, které formuluje, se nenabízí žádné řešení.

4.4 Fenomenologická podstata úzkosti v Konci hry

Na tomto místě bychom si měli položit otázku, jak vlastně souvisí Heideggerovo chápání úzkosti s *Koncem hry*. Souvisí s ním vůbec? Je úzkost, obsažená v *Konci hry*, fenomenologické povahy? Ovšemže ano. Dokázat si to můžeme velmi jednoduše vyzdvižením příslušných poznatků, k nimž jsme během studia *Bytí a času* a *Konce hry* dospěli. Ukazuje se, že Heidegger toho má s Beckettem společného víc, než by se mohlo na první pohled zdát. To, v čem se však velmi radikálně rozchází, je řešení celého problému a východisko ze situace.

Co má úzkost u Heideggera na prvním místě společné s úzkostí obsaženou v *Konci hry* je osamocenosť. Heidegger připomíná, že v úzkosti jsme sami, izolováni ve své vlastní existenci a společnost druhých pro nás není nijak relevantní. Toto tvrzení se přímo odráží v situaci postav *Konce hry*. Sice jsou všichni spolu v jedné místnosti, ale každý z nich je naprosto osamocený a také se tak cítí. I to je jeden z důvodů, proč je situace *Konce hry* tak málo „dramatická“. Každý sám si hraje svou vlastní hru. A mezitím cosi dál sleduje svůj běh.

Heidegger se také vyjadřuje ke světu. Svět jako takový nám v úzkosti nemá co nabídnout. Žádné nitrosvětské jsoúcnost není dostačující, aby přehlušilo a rozbilo naše úzkostné rozpoložení. Heidegger tím říká, že svět venku nás v tu chvíli neoslovuje, není pro nás relevantní. To můžeme pozorovat u Becketta velmi názorně – svět za okny je pustý a prázdný. Není v něm žádný život a žádný pohyb. Nic postavám neposkytuje (jen je zdrojem neurčité hrozby či znepokojení). Právě úzkost přichází, když nás svět přestane oslovovat. Rozdíl

⁵⁶ ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení Konce hry. IN: Divadlo. 1966. č.10. s. 65-72. str. 66

může být v tom, že u Heideggera zřejmě přichází nejprve úzkost, která nás odpoutává od světa okolo, kdežto úzkost Beckettových postav může mít kořeny spíše v tom, že jim svět nemá co nabídnout, neboť se vyprázdnil.

Svět jako takový se nám podle Heideggera odemyká právě v úzkosti. Přistoupíme-li na to, vidíme obraz světa, jaký se „odemkl“ postavám Konce hry. A není to vůbec veselý pohled. Svět *Konce hry* je obrazem něčeho strašlivého – vidění světa vlastní Beckettovým postavám (a nejspíše i Beckettovi), světa pustého, prázdného a bezútěšného. Jakpak by nebylo bytí v takovém světě úzkostné?!

Heidegger rovněž uvádí, že v úzkosti je pro nás svět jako takový hrozbou. Říká, že to, z čeho je nám úzko, je svět (a bytí v něm) jako takový, má charakter hrozivosti. Stejně jako svět v *Konci hry*. Postavy cítí ze světa jakousi neurčitou hrozbu. Jako by to, co jej zničilo nebo uvedlo do stavu, v němž se aktuálně nachází, mohlo každou chvíli objevit znovu. Clov často vyhlíží z oken, jen tak, nebo dalekohledem, ale žádná hrozba zatím nepřichází. Ale ani žádná naděje.

Také jsme zmínili, že úzkost u Heideggera nemá žádný věcný předmět, stejně tak postavy *Konce hry* nevědí, co se přihodilo, připadají si nepřítomné a ptají se samy sebe, jestli mají všech pět pohromadě. Protože to, co pociťují, pramení vlastně z „ničeho“. A stejně jako to uvádí Heidegger, i Beckettovy postavy říkají, poté co je tento stav přejde, že „to nebylo vlastně nic“.

Zároveň Heidegger říká, že otevřít se bytí znamená přijmout ho i s jeho konečností. Vypadá to, že tohle postavy v *Konci hry* dělají, že si uvědomují konec a čekají, až přijde, protože už je v počátku. Problém je zřejmě v tom, že Heidegger si přijetí tohoto konce zřejmě představoval spíš jako úlevu nebo odejmutí nějakého pnutí či lpění. Beckett však čekání na konec vidí jako krizové a právě úzkostné.

Heidegger navíc připomíná, že v úzkosti se hroutí příruční jsoucno, které nepřináší úlevu. Jako důkaz toho odhazuje Hamm svého plyšového psa, protože mu neposkytuje útěchu, v kterou doufal.

V čem se však oba autoři naprosto rozcházejí je východisko z této situace. Heidegger vyslovuje naději, že v úzkosti leží obrat, že na jejím dně nalezneme ontologické porozumění naší existenci a bytí o sobě. Projdeme-li úzkostí odhodlaně, můžeme převzít lidskou, bytostně otevřenou formu existence a začít ji naplňovat autenticky. Také se nezříká významu slov, řeč patří mezi lidské existenciály a řečově se člověk udává jako možnost ve světě. Heidegger vidí

jistou možnost v uměleckém vyjádření, v poezii a básnictví, které podle něj dokáže sdělit význam. Beckett nic takového nevidí. Na dně úzkosti *Konce hry* je jen prázdnota a nesmyslnost, resp. uznání nesmyslnosti. Oba autoři vycházejí ze stejného základu – existence jako otevřenost, nedourčenost, ek-sistence. Uznávají, že existence je potenciálně úzkostná a utrpení je součástí bytí, každý z nich však řešení této otázky odlišně. U Becketta všechno směřuje do zániku a degradace, kdežto Heidegger vidí obrat a možnost proniknout k základům bytí a k sobě. Heidegger na rozdíl od Becketta věří, že v tom obratu k sobě a do svého bytí nalezneme něco, co můžeme odpovědně převzít a žít svou existenci odhodlaně. Beckett vidí zřejmě to, co napsal do *Konce hry*.

5. Závěr: Beckettovo chápání světa jako potvrzení existenciální úzkosti

V této své diplomové práci jsem se zabývala úzkostí, její klasickou interpretací, její fenomenologickou podstatou a tím, jak se uplatňuje v dramatu *Konec hry* od Samuela Becketta.

V první řadě mi šlo o to, uvést pojem úzkosti na scénu tak, jak jej obyčejně chápou vědy o člověku – psychologie, psychiatrie; jak zasahuje do lidského života invazivně, na úrovni chorobné, jak se v takovém případě projevuje a jak je možno se jí s využitím různých psychoterapeutických zbavit, nebo alespoň zmírnit její projevy. Toto vymezení pojmu úzkost jsem zvolila především proto, abych upozornila na tradiční chápání tohoto pojmu mimo oblast filozofie a fenomenologie, aby tak nedošlo k tomu, že budeme u postav *Konce hry* hledat příznaky onemocnění nebo je budeme zkoumat terapeuticky. Tomu jsem se chtěla primárně vyhnout. Zároveň ale považuji rozvedení tohoto pojmu za velmi zajímavé a připadalo mi vhodné se jím podrobněji zabývat, přestože není přímo předmětem našeho studia, ale skýtá velký prostor ke srovnání. Jak jsme si mohli všimnout, některé tělesné a duševní projevy úzkosti jsou patrné i na postavách *Konce hry* (např. paralýza, pocit nepřítomnosti, neurčitého ohrožení zvenku apod.).

Za stěžejní považuji explikaci pojmu úzkosti v oblasti fenomenologie, zejména Heideggerovy fundamentální ontologie. Heideggerovo chápání úzkosti jako rozpoložení, jenž nám odemyká bytí, jako naladěnosti, která nám umožňuje nahlédnout své bytí, přiblížit se mu a proniknout k němu blíže, je pro náš další výklad stěžejní. Ukazuje se nám, že když budeme zkoumat úzkost jako fenomén, můžeme se pokusit proniknout hlouběji do Beckettova textu a lépe mu porozumět. Podle Heideggera se člověku skrze úzkost vyjevuje bytí ve světě jako takové, jeví se mu problematičké a uvědomuje si jeho konečnost. Před touto konečností utíká člověk tím, že se odvrací od svého bytí do neautentických poloh a k takzvanému „ono se“. Přitom právě v úzkosti je existence přivedena před samotný fakt bytí. Heidegger rovněž připomíná, že taková existenciální úzkost se velmi špatně uchopuje slovy, říkáme proto, když přejde, že to nebylo vlastně nic. Zároveň říká, že ve chvílích, kdy prožíváme úzkost, pro nás svět ztratil na

významu, nic, co máme tzv. po ruce, nám už neposkytuje rozptýlení. Úzkost totiž přichází ve chvílích, kdy nám okolní svět nemá, co nabídnout. To, z čeho je nám úzko, je svět jako takový.

Skrze pochopení úzkosti jako bytí pobytu se Heideggerovy myšlenky uplatnily při vzniku *daseinsanalýzy*. Principy této, z filozofie vycházející, psychologické a psychoterapeutické metody nabízejí pokračování Heideggerových idejí zejména co se týče otázky pobytu (*dasein*) a jeho konečnosti. Reflektování určení lidské existence ke konci, který představuje smrt (nebo v případě *Konce hry* ke konci obecně), je podle učení *dasein* hlavním zdrojem úzkosti. *Daseinsanalýza* pracuje s myšlenkou, že je člověk sobě a své existenci neustále něco dlužen. Jeho bytí je vždy nutně bytím k smrti. Toto bytí k smrti má potvrzovat nicotnost existence, nikoli však jako nesmyslnost bytí, ale jako nemožnost uchopit svou existenci či bytí ve světě vcelku.

Ve třetí části práce jsem se pokusila všechny tyto výše shrnuté poznatky uplatnit při analýze Beckettova textu. Jak jsme se mohli dočíst, není marné u Becketta po úzkosti pátrat, neboť on sám její výskyt ve svých textech připouští. Pátrala jsem po pramenech úzkosti ve světě, do nějž je *Konec hry* zasazen. Ukázalo se, že svět jako takový, i tak, jak je ve hře vyobrazěn, může být sám o sobě významným zdrojem úzkosti. Svět, který je v rozkladu a který je postavám zapovězen, jim nemá co nabídnout. Je pustý a prázdný a plný rozkladu a zmíravosti. Není v něm nic, co by jim mohlo nabídnout rozptýlení. Svět sám je vyprázdněný a nic neskýtá.

Jako další zdroj úzkosti v *Konci hry* se ukazuje být situace. A to jak situace obecně lidská, v níž je lidský život latentně určen smrti a zříká se smyslu, tak i situace *Konce hry* konkrétně. Postavy jsou uvězněny nejen spolu a zároveň každý sám na jednom místě, ale jsou uvězněny ve své situaci beznaděje. Každý zvláště trpí svou vlastní paralýzou - ať je to stáří, nemožnost pohybu, absence některého ze smyslů či obecně moc nad sebou samým. Žádný nemá schopnosti ani odvalu svou situaci změnit. Relativizuje se zde tak pojem času, který ve své nekonečnosti a zacyklenosti dále nesmyslně míjí. Postavy tedy čekají. Čekají na cosi, co nepřichází. Má to být zřejmě onen konec. Cítí, že jsou mu již velmi blízko a cítí se na něj připraveni. Přesto však trnou v obavách, že nepřijde, nebo naopak že přijde, jestli na něj není příliš brzy nebo snad příliš pozdě, či jak bude vypadat a co bude dál. Jenže to se nedozvíme, protože konec stále nepřichází. Přibližuje se, ale ještě nenastal.

Zastřešujícím původcem úzkosti nejen v *Konci hry*, nýbrž v Beckettově díle obecně, je však krize významu a komunikace. Beckett poukazuje na neschopnost slov dál přenášet význam. Slova podle něj nepřispívají k dorozumění, spíš se zdá, jako by ho znemožňovala. Slova a pojmy, která známe a používáme, už nic neznamenají (potvrzují to i postavy *Konce hry*), nová, jiná ani lepší však nemáme. Proto bychom spíš měli mlčet. A možná právě proto je vyjadřování v *Konci hry* tak holé: abychom dosáhli významu, musíme zredukovat rozsah vyjádření. Oproštěním se od nadbytečných slov se snaží postihnout význam, totiž říct, že žádný význam není, že komunikace už není možná, že smysl zvítězil, protože už ho nedokážeme ani pojmenovat či jinak uchopit. Tuto krizi jazyka a vyjadřování několikrát stvrzují svými slovy i postavy ve hře. Význam jejich vlastních vyjádření se jim rozpadá, protože nenachází svůj odraz v prázdném světě. Tato úzkost a beznaděj z vyjadřování, připomíná nám Beckett, je o to horší, že v sobě obsahuje nemožnost svého vyslovení.

Nezbylo mi, než konstatovat, stejně jako už tak učinili mnozí přede mnou, že pochopit *Konec hry* nelze, lze se o to jen pokoušet. Můžeme k němu přistoupit právě skrze to, co je nám nejbližší, skrze vlastní zkušenost se světem, skrze sjednocující naladění úzkosti. Můžeme přistoupit na to, že se ho pokusíme chápat v jeho nesrozumitelnosti. V uznání, že tu žádný smysl není.

Ke *Konci hry* nemůžeme proto hledat a nalézt nějaký univerzální klíč. Nemůžeme chtít pochopit *Konec hry*, ani Beckettův život, ani život kohokoli jiného, protože to jednoduše není nám vlastní. Můžeme však skrze detaily nahromaděné v jeho dílech zkonstruovat účinek těchto detailů na naši osobu. Bude jistě subjektivní, protože na každého působí jiné detaily. A to je zcela v pořádku. Vrací nás to obloukem zpátky k Heideggerově pojetí úzkosti. Úzkosti, ve které jsme každý sám a každý sám za sebe se vztahujeme ke své existenci. Naše bytí je naše, my sami jsme středem svého vlastního světa. Hledat univerzální výklad by proto znamenalo obracet tento princip naruby.

6. Seznam citované literatury

ADAMEC, Jiří. Úvod do četby „Bytí a času“. Základní teze k daseinsanalýze a filosofii Martina Heideggera. Brno: Filosofický seminář – katedra teorie. 2008. 69 s. ISBN 978-80-87234-01-3.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení konce hry. IN: Divadlo. 1966. č.10. s. 65-72.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení konce hry. IN: Divadlo. 1967. č.1. s. 67-75.

BECKETT, Samuel. Konec hry: drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5.

CAVELL, Stanley. Must we mean what we say?: a book of essays. Updated ed. New York: Cambridge University Press, 2002, xlii, 365 p. ISBN 0521529190. str. 117.

CONDRAU, Gion. Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Triton, 1998, 323 s. ISBN 80-85875-74-8

DRVOTA, Stanislav. Úzkost a strach. 1.vyd. Praha: Avicenum, 1971, 275 s.

ELIOT, T.S. (Thomas Stearns). Pustina a jiné básně. Praha: 1967, Odeon. 170 s.

FOSTER, Paul. Beckett a zen: dilema v románech Samuela Becketta. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 398 s. ISBN 80-204-0951-3.

HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7.

HLAVINKA, Pavel. Daseinsanalýza: setkání filozofie s psychoterapií. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008, 132 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2132-3.

NAKONEČNÝ, Milan. Psychologie osobnosti. Vyd. 2., rozš. a přeprac. Praha: Academia, 2009, 620 s. ISBN 978-80-200-1680-5.

RILKE, Rainer Maria. Obrazy a elegie. Vyd. 1. Praha: 1974, Československý spisovatel. 127 s.

VYBÍRAL, Zbyněk (ed.) a Jan ROUBAL (ed.). Současná psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7.

7. Bibliografie

ADAMEC, Jiří. Úvod do četby „Bytí a času“. Základní teze k daseinsanalýze a filosofii Martina Heideggera. Brno: Filosofický seminář – katedra teorie. 2008. 69 s. ISBN 978-80-87234-01-3.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení konce hry. IN: Divadlo. 1966. č.10. s. 65-72.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Pokus o pochopení konce hry. IN: Divadlo. 1967. č.1. s. 67-75.

BECKETT, Samuel. Konec hry: drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5.

CAVELL, Stanley. Must we mean what we say?: a book of essays. Updated ed. New York: Cambridge University Press, 2002, xlii, 365 p. ISBN 0521529190. str. 117.

CÍSAŘ, Karel a Petr KOŤÁTKO. Beckett: filosofie a literatura. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2010, 252 s. ISBN 978-80-7007-336-0.

CONDRAU, Gion. Sigmund Freud & Martin Heidegger: daseinsanalytická teorie neuróz a psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Triton, 1998, 323 s. ISBN 80-85875-74-8

DRVOTA, Stanislav. Úzkost a strach. 1.vyd. Praha: Avicenum, 1971, 275 s.

ELIADE, Mircea. Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009, 131 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-388-9.

ELIOT, T.S. (Thomas Stearns). Pustina a jiné básně. Praha: 1967, Odeon. 170 s.

FOSTER, Paul. Beckett a zen: dilema v románech Samuela Becketta. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002, 398 s. ISBN 80-204-0951-3.

FRANKL, Viktor Emil. Lékařská péče o duši: základy logoterapie a existenciální analýzy. Brno: Cesta, 1995. ISBN 808531939x.

FRANKL, Viktor Emil. Vůle ke smyslu: vybrané přednášky o logoterapii s příspěvkem Elisabeth S. Lukasové. Brno: Cesta, 1994, 212 s. ISBN 8085319292.

HEIDEGGER, Martin. Bytí a čas. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996, 477 s. ISBN 80-86-005-12-7.

HEIDEGGER, Martin. Už jenom nějaký Bůh nás může zachránit. 1. vyd. Praha. OIKOYMENH. 2012. 53 s. ISBN 978-80-7298-306-3

HLAVINKA, Pavel. Daseinsanalýza: setkání filozofie s psychoterapií. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008, 132 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2132-3.

KOUKOLÍK, František. Mozek a jeho duše. 2. přeprac. vyd. Praha: Makropulos, 1997, 271 s. ISBN 80-86003-08-6.

NAKONEČNÝ, Milan. Psychologie osobnosti. Vyd. 2., rozš. a přeprac. Praha: Academia, 2009, 620 s. ISBN 978-80-200-1680-5.

PETŘÍČEK, Miroslav. Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1997, 178 s.

PLHÁKOVÁ, Alena. Učebnice obecné psychologie. Vyd. 1. Praha: Academia, 2004, 472 s. ISBN 80-200-1086-6.

RILKE, Rainer Maria. Obrazy a elegie. Vyd. 1. Praha: 1974, Československý spisovatel. 127 s.

VYBÍRAL, Zbyněk (ed.) a Jan ROUBAL (ed.). Současná psychoterapie. Vyd. 1. Praha: Portál, 2010, 743 s. ISBN 978-80-7367-682-7.

8. Přílohy

8.1 Stanley Cavell: Konec hry na čekanou

Čtení Beckettova *Konce hry*

překlad: Zdenka Horčicová

K jeho výkladu existuje několik klíčů: „endgame“ je termín pro šachovou koncovku; jméno Hamm příslušelo Noemovu prokletému synu, v angličtině „ham“ znamená přehrávat, zároveň lehce odkazuje k Hamletovi. Ale žádná interpretace, kterou jsem viděl, podrobně nepopisuje textové důkazy těchto souvislostí, ani neukazuje, jak se jimi význam hry otevírá. Bez těchto důkazů budeme mít o hře pouze obecné povědomí, něco jako: Beckett vnímá „nesmyslnost světa“ a jazyk v jeho hrách „slouží k vyjádření zhroucení a rozpadu jazyka“ – tím že se (jak nám zákonitě musí dojít), sám zvnitřku rozpadá. Pokud je mi známo, tyto popisy jsou v diskuzích o Beckettovi obvyklé, ale jsou něčím jiným než využíváním dojmů módní filozofie?

Martin Esslin, z něhož jsem právě citoval, oceňuje Becketta za to, jak pravdivě zaznamenal moderní svět. Georg Lukacs ho naopak ostře odsoudil jako příklad moderního spisovatele, který sice přesně zaznamenává něco o našem světě, selhává však ve schopnosti vidět, že jeho odpověď tomuto světu je (subjektivní, úzkostná, formalistická či psychopatologická) dílčí a je otázkou volby. Především volby nesouhlasit se socialistickou perspektivou, která jako jediná umožňuje umělci vytyčit směřování lidské společnosti. Je jasné, jaká díla odpovídají Lukacsovu popisu; jsou to kratochvíle, které prodávají světu jeho vlastní podivnost. Esslin i Lukacs vnímají Beckettovu práci stejně, jako ji vnímá (potenciálně) zkažené publikum. S tím rozdílem, že Lukacs zachovává klasický požadavek umění – tedy že umělec zaujímá úhel pohledu, který mu zaručuje nezávislost na světě, jehož je součástí. Světu se pouze nepodbízí, nestává se jedním z jeho fenoménů, ale sleduje ho a pomáhá mu do fenoménů nahlédnout ze své vlastní perspektivy. Esslin mluví k těm, kteří již zapomněli, že je taková perspektiva nutná, nebo kteří předpokládají, že ji už nelze uplatnit. Lukacs chce znovu sloučit společnost a umění a požaduje, aby byl umělcův náhled zaštitěn určitým společenským postojem nebo volbou. Oba pohledy přehlížejí fakt, že

v modernistickém umění je dosažení autonomie objektu problém – umělecký problém. Umělecké konvence už neposkytují autonomii, protože modernistický umělec musí neustále zpochybňovat konvence, na nichž bylo jeho umění doposud závislé. Umělec může být totiž autonomní pouze ve vztahu k vlastnímu dílu. (Naopak úspěch socialismu nelze měřit tím, jaký poskytuje umělcům pohled na věc, ale tím, že vytváří umělcům podmínky, za nichž mají možnost si najít pohled vlastní a nebýt přitom trestáni za výstřednost nebo solitérství, a za nichž si mohou členové jeho komunity zvolit, zda tento vlastní pohled budou hledat nebo ne.)

Esslinovou chválou či Lukacsovým káráním bychom se neměli nechat ani vést, ale ani skličovat, a to proto, že jeden z nich nevidí problém a druhý Beckettovo řešení tohoto problému. První zásadní problém je vůbec zjistit, jakým způsobem Beckettova díla vytvářejí významy, nalézt původní zdroj jejich přesvědčivosti, pokud pro nás přesvědčivá jsou. Můj názor je, že nám Beckett v *Konci hry* nepředhazuje subjektivitu, nepopularizuje úzkost, neobveseluje nás obrazy naší vlastní psychopatologie a neomlouvá nás jimi; nastiňuje fakta – myslí, společenství –, která ukazují, proč se tyto jevy staly našimi kratochvílemi. Přínos *Konce hry*, a to jak v tématu, tak v technice, není selhání významu (pokud to znamená jeho absenci), ale jeho totální, dokonce totalitní, úspěch – nemůžeme *neznamenanat* to, co znamenat máme.

VII

Samota, prázdnota, nicota, nesmyslnost, ticho – to nejsou danosti Beckettových postav, nýbrž jejich cíl, jejich nový hrdinný počín. Tvrdit, že Beckettovým poselstvím je zpráva o nesmyslnosti světa apod., je paradoxně úplně vedle, podobně jako kdybychom totéž tvrdili o Kierkegaardovi, Nietzsche nebo Rilkevi, pro něž prázdnota nebo absolutní jedinečnost nejsou stavy – ve smyslu tady a teď – ale nekonečné úkoly. K jejich splnění je nutné dosáhnout hranice šílenství, a jít ještě dál. Rozhodně to bude cesta plná hrůzy přinášející nevolnost, jakou zakoušel Zarathustra, nebo obraz sebe sama jako loutky („Ta je plná. Chci ten klůček snést a drát a obličej, jenž stvořen ze zdání.“⁵⁷) podobně jako v Rilkeho čtvrté Duinské elegii – nezatrácovat prázdnotu, ale nahlédnout, čím je člověk naplněn. Pak se může zjevit anděl, pak příroda, pak věci, pak to ostatní, pak,

⁵⁷ český překlad převzat z: RILKE, Rainer Maria. *Obrazy a elegie*. Vyd. 1. Praha: 1974, Československý spisovatel. 127 s.

pokud vůbec, plnost času, a pak, pokud vůbec, dosažení obyčejnosti, víry být prostý, nebo nebýt vůbec.

Pokud je tomu tak, jak to můžeme zahrát? Jak to vyslovit? Nemám teď na mysli repliky, které probíhají mezi herci, kde bude vždy mnoho různých možností: buď je uchopit doslovně nebo ponechat v jejich latentní formě. Například věta: „Pro lásku boží“ zní jinak jako banální zaklení a jinak jako doslovné zvolání.

Opět – je možné, že daný herec bude veden k tomu, zkoušet Hammovo důvěrné prohlášení jako „mručení nebo nářek znějící z vnitřku“, o němž mluví Rudolf Otto⁵⁸. Onen problém vzniká mezi analýzou hudebního díla a jeho předvedením. Klavírní sonátu č. 29 (Hammerklavier) můžeme analyzovat jako sekvenci klesajících a stoupajících tercií, ale bylo by pošetilé ji hrát s důrazem na každou tercii. Jak chcete zahrát analýzu? (Samozřejmě, že ne každé předvedení umožňuje stejné řešení.) Pokládám tuto otázku, pouze abych upozornil, že to není výsadou Becketta, či moderního divadla, či divadla vůbec, nýbrž rysem múzických umění (a jejich interpretace) obecně. Podstatou jejich předvádění je to, že mají publikum. A moje otázka teď zní: Jak si představujeme publikum Beckettovy (ne Hammovy) hry? Je-li cílem hry *nemít* publikum, tak co si potom máme myslet o všech těch lidech, kteří tam ve tmě sedí, sledují a poslouchají?

Tyto otázky se mi zdály být rozhodující a nezodpověditelné, ale teď si myslím, že jsem jen hledal špatný druh odpovědí – ty co nejvíce nové nebo neobvyklé. Částečně je tento problém tak starý jako problém, který měl Aristoteles s tragédií: Jak mohou takové události přinášet potěšení? Estetický problém Beckettovy dramatiky už není tak složitý a možná ani neobvyklý: stále se týká toho, jak se lidé tvořící publikum liší od těch samých lidí, když nejsou publikem. Částečně má odpověď co do činění s konvencemi divadla: zbavení se publika nemusí být nutně záležitostí vyprázdnění divadla, jde spíš o to odejmout publiku jeho koncept a postavení.

⁵⁸ Cavell zde naráží na podobnost jména Hamm se slovem „Ha-am“, které v hebrejštině znamená lidé. Podobně také na relaxační slabiku „Om“, posvátnou ve východní mystice, kterou můžeme chápat jako „mručení nebo nářek znějící z vnitřku“ a jejíž obdobou je v Sanskrtu slovo „Hum“. Rovněž si všímá toho, že postavu Hamma nikdo neoslovuje jménem, pouze on své jméno jednou řekne v replice: „Beze mne by nebylo otce. Bez Hamma by nebylo domova.“ (But for me, no father. But for Hamm, no home.) str. 28. Odkazuje zde k interpretaci postavy Hamma jako otce, domova, popř. syna člověka, v závislosti na vizuální a akustické podobnosti slov Hamm a home. (pozn. překl.)

Co je to vlastně publikum? O teoretické odpovědi na tuto otázku není pochyb, jen si připomeňme, že publikum, tak jak ho dnes chápeme, je v dějinách divadla poměrně čerstvý vynález; jeho zmizení nebo rozvolnění jeho koncepce tedy není nepředstavitelné. Připomeňme zde *Zrození tragédie*: „Publikum diváků, tak jak ho známe my, bylo pro Řeky neznámé,“ (Anchor Book edition, str. 54). Pokud vím, Nietzsche přichází s nejhlubší rozpravou o problematice publika, a tudíž předpokládám, že taková je i jeho estetika divadla. Jeho největším přáním bylo odstranit publikum z umění, což musí samo o sobě vypadat jako pokus odstranit umění vůbec – zkušenost sotva nám dnes cizí, byť se setkává s malým porozuměním. Bez ohledu na to, jakým filozofickým problémům musíme čelit, není tak těžké najít praktické řešení. V praxi či dle zažité konvence publikum – v divadle v období po Shakespearovi až řekněme do 19. století – značí „ty, jejichž přítomnost herci ignorují“, ty za čtvrtou stěnou. Strhněme tu stěnu – to znamená, připustíme jeho přítomnost – a publikum zmizí. Máme-li tedy něco chápat jako „moderní divadlo“, je zjevné, že jedním z jeho principů by byly různé způsoby, jimiž moderní dramatikové strhávají tuto stěnu.

Beckettův přístup je dvojitý. Zaprvé, ačkoli přímo nemluví k těm za tou stěnou (což je jistá forma jejího popření), nenechává je nikdy zapomenout na to, že osoby na scéně hrají a vědí, že hrají. Činí fakt, že hrají, jedním z jejich stálých témat a problémů. To není příliš originální. Zadruhé, má svůj vlastní způsob, jakým staví diváky do pozice herců; tím myslím do pozice postav. V jiném divadle diváci vědí víc než kterákoli postava (například ví, co se stalo, když zrovna nebyla na scéně); nebo některá z postav ví víc než publikum (například co se jí stalo za scénou). Ne že by to byla pouze záležitost příchodů a odchodů – ačkoli fakt, že se staly součástí divadelní konvence lze považovat za dramaturgický objev. Naše pocity jsou dány tím, že nikdo v divadle, na scéně nebo v hledišti, neví lépe než kdo jiný, co se děje, každý má stejné právo mluvit jako kdokoli jiný. Něco se děje, něco se děje hercům (tím myslím postavám). V *Čekání na Godota*: „... se nic neděje, nikdo nepřichází, nikdo neodchází, je to hrozné.“ Ale v *Konci hry* je něco ještě mnohem hroznějšího, konkrétně prožitek něčeho, co se právě děje. Na začátku (str. 12⁵⁹) se Hamm ptá (a pokyn zní „úzkostně“) „Ale co se to děje, co se to vlastně děje?“ a později (str. 25 a opět „úzkostně“) tuto otázku zopakuje. Je to běžná otázka slepého muže, ale v obou případech Clov odpovídá: „Cosí dál sleduje svůj průběh.“ U konce (str. 54)

⁵⁹ Pro citace používám překlad Josefa Kaušitze. BECKETT, Samuel. Konec hry : drama. 1. vyd. Praha: 1994, Dilia. 63 s. ISBN 80-203-0208-5. (pozn. překl.)

Hamm říká: „Všechno se událo beze mne. Nevím, co se událo.“ Pak se ptá Clova, jestli ví, co se stalo, a v dalších třech krátkých promluvách se zeptá ještě třikrát, čímž se cosi tematizuje. Začít něco tematizovat až v této pokročilé fázi děje je však neobvyklé. Takové tázání částečně značí, že cokoli se má stát, bude vzbuzovat úzkost, protože to znamená, že konec ještě nepřišel. Ale také značí, že dokud se nám něco děje, tak nejednáme, a pokud nejednáme, nemáme nad věcmi kontrolou. Posunuli jsme se od trpělivého čekání k naruživému čekání. A pak se může stát cokoli, zejména ta nejúzkostnější věc ze všech, totiž že se můžeme změnit. Jakékoli utrpení je lepší než tohle. Vždycky můžu ke svému utrpení zaujmout nějaký postoj, který z něj těží, pro pobavení nebo okouzlení jiných, a pro úplnější lásku k sobě samému. Ale pokud se změním, už to nejsem *já*; umírám ve svém světě. Raději bych nebyl.

Dokud osoby na scéně nejednají, ale prochází něčím, co dál sleduje svůj průběh, nejsou postavami. A mohli bychom také říci: ony nevládnou slovy, ale slova vládnou jimi. Hru předvádějí nikoli původci dění, ale jeho „oběti“. Klauni. Beckett objevil, jak by mluvili klauni, kdyby jim byl dán dar řeči a kdyby už nemohli být fackováni (nikdo na to nemá sílu), nebo nemohli zakopávat (nemohou chodit), nebo padat na zadek (nemohou sedět). Jejich slova padají za ně, protože klauni padat musí.

Jediný rozdíl mezi nimi a námi je ten, že jim se to právě děje, zatímco nám ne. Nejhlubší, jediný neprolomitelný rozdíl mezi dvěma lidmi je ten, že jsou dva. A to je nakonec jediný rozdíl, který se počítá.

Možná že smysl divadla není v jednání, ale právě v dění; a možná herectví podle Metody⁶⁰ poukazuje na nový způsob chápání tohoto smyslu. Nemám v tom zdaleka jasno a nemyslím si, že se mi podařilo do tohoto chabého popisu promítnout svou zkušenost. Dobrý příkladem je výkon Paula Scofielda jako Leara v Brookově inscenaci. Stejně jako ostatní skvělé výkony nepostrádá ten Scofieldův bezprostřednost, přesvědčivost, pohroužení herce do postavy, od techniky k výrazu – všechno tohle očekáváme, ačkoli to pokládáme za výjimečné. Ale u Scofielda tento proces dosahuje dalšího stupně, fáze, kde je výkon technicky tak vybroušený, že tuto technickou stránku přestáváme vnímat. Do takové role nelze vstupovat postupně ani ji nadále vylepšovat. Dalo by se říct, že spíš než o ztělesňování postavy jde o vtělování jako princip herectví, které zobrazuje ne jenom koncové body myšlenky a impulzu, ale drama, v němž

⁶⁰ Ve smyslu metody Lee Strasberga. (pozn. překl.)

impulz a myšlenka nalézají (a ztrácí) svou cestu tělem. Nejde jen o to, že jsou slova tak dokonale motivovaná, že vypadají, jako by se postavě děla, ale že akt řeči je sám o sobě děním: slova toliko nevyjadřují myšlenky, jako spíš zastupují to, co k nim vede, a to, v co ústí (po-myšlenky a před-myšlenky). Nejsou toliko tím, co si postava přeje říct, jako spíš tím, co musí říct a nemůže si pomoci, ne tedy výsledek vyjádření, ale neúspěšného potlačení. Zdali může takový přístup fungovat i v případě her, které nejsou samy o sobě o šílenství a všeobecném rozpadu, je další otázka. Congrave nebo Shaw by se mu nejspíš nepodvolili, zatímco Čechov určitě ano. Dokonce jsem viděl představení Molièrova Misanropa, v němž bychom tímto způsobem mohli vyložit postavu Alcesta.⁶¹ Beckettův mimořádný přínos je dle mého názoru nejvíce patrný v tom, jak ostře vnímá problém vztahu k našim vlastním slovům. (Wittgenstein ukazuje míru tohoto problému, když vyjadřuje nespokojenost s myšlenkou, že *slyšíme* svá vlastní slova [cf. Investigations, p. 199ff.]. To připomíná cvičení pro herce: nejen, že neposlouchá slova, o nichž vždy věděl, že je bude říkat, ale dokonce nepředvídá to, co se chystá říct. Improvizace se stává snahou znovu získat

⁶¹ Brookova inscenace souvisí i jinak s tím, co jsem napsal. Říká se, že je inspirována dílem Jana Kotta *Shakespeare náš současník* (Szekspir współczesny), jedna z jeho kapitol se jmenuje *Král Lear aneb Konec hry*. Přečetl jsem si tu studii (v Evergreen Review, srpen-září 1964) a mohlo by stát za to stručně zmínit některé postřehy k tomuto dílu, které se může zdát podobné, a které je v jistém smyslu značně podobné, ale ve své podstatě rozdílné od toho, co jsem se snažil formulovat.

- (1) Její východisko vychází z teorie, která staví do kontrastu tragično a groteskno. Ne že by bylo něco špatného na teorii jako takové, dokonce i podivná teorie může být poučná. Ale v Kottově studii je tato teorie vůči replikám, které ji mají dokazovat, často nejen irelevantní, ale dokonce je zneužívá, ne tím, že by je přeinterpretovávala, ale tím, že je tlumí. Bez ohledu na nedostatky takzvané Nové kritiky (a jeden z těch nejzávažnějších je absence, nebo neformálnost, teorie), je její trvalý přínos literární kritice obnovené soustředění na autonomii textu.
- (2) Myšlenka, že z Shakespeara můžeme učinit „našeho současníka“ tím, že upřednostníme určitou teorii z jeho díla, mi připadá filozoficky zhoubná (převedení estetické teorie v politickou ideologii), překrucující a banalizující to, co činí jistou literaturu „klasickou“: a sice fakt, že je stále současná, byť se v každé době akcentuje jiný její aspekt, občas velmi nepatrný.
- (3) Způsob uvádění (a čtení) klasických děl v jisté době se formuje na pozadí umění a citění dané doby; to tak prostě je. Tvrdit, že to tak nutně být *musí*, svědčí o neporozumění této skutečnosti. Ideologie modernosti nahrazuje neodvratné posuny vědomí, které z díla přirozeně vytěžují to, co v něm chápeme jako nadčasové. Zdá se mi, že to značí nedůvěru k současnému i klasickému, přání fixovat jejich vztah apriorně spíš než vymezit jeho složitost v určitém historickém okamžiku. Představení jsou samozřejmě událostmi, v nichž se různé historické konvence – umělecké, ekonomické, politické a sociální – střetávají; takže opery i koncerty a komerční filmy stejně jako inscenace v rámci profesionálního divadla jsou vytrženy ze současné závažnosti svým nuceným reagováním na vnímání a konvence, které samy o sobě na živé umění nereagují. Je tedy zapotřebí především usilovat nikoli o to, aby se představení stala současnými, ale aby se vymanila z pout, která jim brání být současná.

ztracenou schopnost být spontánní. Improvizace se sama o sobě dokonce může stát mechanickou.) Toto je pro divadlo objev, který přesahuje jakékoli zjevné řešení nabízené stávajícími divadelními pojmy. Brecht volá po novém vztahu mezi hercem a jeho rolí a mezi hercem a jeho publikem: divadlo má zvítězit nad divadlem. Ale u Becketta není žádná role, k níž může herec přistupovat s porozuměním, nemůže říct svému publiku víc než to, co zprostředkovávají slova jeho postavy. Divadlo se stává hrubým metafyzickým důkazem osamocení; zatracení leží ne v určitém typu divadla, ale v divadelnosti jako takové. Má-li v duchu výše řečeného divadlo zvítězit nad divadlem, tak prohrává, a tím zároveň vítězí. Neopustili jsme území divadla, pouze jsme rozšířili jeho hranice. Člověk by chtěl Beckettovi říct: Ostatní spisovatelé prohlašují, že slova jsou bezvýznamná, že komunikace je nemožná apod.; vy si to ale vážně myslíte, tak proč píšete? Ostatní dramatici prohlašují, že publikum neexistuje; vy si to ale doopravdy myslíte, tak proč píšete hry? Esslin zaznamenal tuto událost: „Když se Gessner ptal na rozpor mezi jeho psaním a jeho zřejmým přesvědčením, že jazyk nemůže sdělit význam, Beckett odpověděl: „Que voulez-vous, Monsieur? C'est les mots; on a rien d'autre.“ Esslinova odpověď pokračuje: „Ve skutečnosti jeho užití dramatického média ukazuje, že zkoušel najít výrazové prostředky za hranicí jazyka,“ – což mi připadá stejně tak platné u Becketta jako u Tennessee Williamse nebo Mallarmého; a méně přesné u nich než u Al Capona nebo Werthera. Nevím, na co Gessner myslel, ale doufejme, že věděl, že mluví s Beckettem, a ten že mu neodpověděl – nebo spíš nechal prostor pro další otázku: Není-li nic než slova, proč je *vůbec* používat? Což znamená: Proč mluvit? Na což by mohl Beckett odpovědět: To bych právě rád věděl.

Je zde rozpor mezi Beckettovým „zřejmým přesvědčením“ ohledně slov a způsobem, jakým je používá? Dalo by se říct: Nepoužívá je jen tak; a dokonce: Nepoužívá je *vůbec* (například, aby sliboval, hrozil, prosil, omlouval se – na což se slova obvykle používají) nebo zkouší, jak daleko může zajít v tom, když nebude říkat nic víc než slova. A mohli bychom dodat, že „rozpor“ je správné slovo, vhodné pro popis určitého vztahu mezi dvěma tvrzeními. Pojmenovává výstižně vztah mezi přesvědčením a konáním, které zřejmě probíhá tak, jako by žádné přesvědčení neexistovalo? Pokud ano, byl by Beckettův problém, a tím i náš, mnohem méně závažný, než je. (Vzájemně odporující tvrzení nemohou být obě pravdivá, ale přesvědčení a jemu odporující konání koexistovat mohou.) *Musíme* mluvit, ať máme co říct nebo ne; a čím méně chceme říct a slyšet, tím svéhlavěji mluvíme a jsme mluvení podrobováni. Jak to říkal Pascal? „Všechno

zlé na světě pochází z naší neschopnosti sedět v prázdné tiché místnosti.“
Vydržet v klidu.

Víc než jednou jsem musel potlačit nutkání zmínit *Popeleční středu*, a na konci bych ji měl alespoň připomenout. Paralely s Beckettem vidím zejména v těchto verších: „Nauč nás sedět pokojně“; „Nauč nás dbát a nedbat“; „Vykup čas“; „Slovo neslyšené, to Slovo beze slova“⁶²; a v křesťanské nejednoznačnosti pojetí zrození a smrti, duchovního vysílení a neschopnosti „obrácení“. Tvrzení jsou nepopíratelná; byť by střetnutí s křesťanským učením nejspíš bylo závěrečnou zkouškou síly Beckettovy vnímavosti (tak jak byl střet s marxistickou kritikou výchozí zkouškou jeho serióznosti), je to příliš spleť a ožehavé, než abychom se s tím vypořádali kvapně. Přesto doufám, že to, co jsem výše naznačil, je alespoň jakýsi předběžný nástin. Vidím zejména tento problém: Oba, Beckett i Eliot, vycházejí od rozhodujícího prožitku poznání pravdy v knize Kazatel: například marnost snažení, absolutnost času. Oddíl I Eliotovy básně je faktický přepis této situace, zahrnující výzvu „plesat“. Ale odtud se Eliot, jak báseň postupuje, posouvá od radosti z konce k radosti z odevzdání; tendence je vzestupná. Ale můžeme to tak opravdu brát nebo se Eliotovo přesvědčení opírá pouze o doslovnou znalost náboženství? Eliotovo křesťanství má nepokrytě vyvolávat základní estetické otázky vztahu víry a umění, jelikož obsahuje nejhlubší prožitek obojího – kdy jeho víra uspořádává umění a jeho umění prověřuje jeho víru. Jestliže by směřování, které Eliot popisuje, skutečně mohlo být popsáno, pak lze Beckettovo vidění světa zahrnout do křesťanství. V jeho rámci bychom mohli vysvětlit, proč postrádáme slova a máme jich přespříliš. Mohli bychom znovu pochopit, kdy je vykoupení nemožné a kdy možné: nemožné jen do té doby, dokud žijeme výhradně v dějinách, v čase, tak dlouho, dokud si myslíme, že téměř 2000 let stará událost nás zbavuje odpovědnosti spíš, než aby nás k ní přikovala – tak dlouho, dokud žijeme v okouzlení namísto ve víře. A opět můžeme přeinterpretovat utrpení: Mohl bych si postěžovat, že bereme utrpení jako důkaz spojení s Bohem, nicméně opravdová teologie bude chápat toto utrpení přesně jako důkaz toho, že spojení nebylo vytvořeno, nýbrž odepřeno. Neboť, jak musel Lutherovi připomenou jeho zpovědník, Bůh se zjevuje pouze v lásce. – Ale můžeme tomu všemu opravdu věřit nebo musíme tato vysvětlení přijmout ve špatné víře, takže nás oslepí vůči tomu, čemu skutečně věříme? Beckett toto prověřuje, jelikož je to ze současných autorů ten,

⁶² Citováno z českého překladu Jiřího Valji: ELIOT, T.S. (Thomas Stearns). Pustina a jiné básně. Praha: 1967, Odeon. 170 s.

který má svou specifičností a komplexností nejbližší k Eliotovi. Tím nechci říct, že Rilke, Stevens nebo Frost by nebyli dost velcí, ale jejich světy se nedají poměřovat, respektive ostrouhají tam, kde Eliot a Beckett zastiňují jeden druhého. Není to problém, který by se týkal každého, ale může se dotknout kohokoli.

Měli bychom vinit Becketta, že nedokáže vydržet v klidu? A následně vinit Hamleta, že nedokázal jít dál? Proč nás nikdo nezastaví nebo neuvede do pohybu? Možná máme něco, na co si můžeme stěžovat, a možná to má co do činění s naší snahou vytvářet a následně ničit svoje bohy. Nietzsche řekl, že se budeme muset sami stát bohy, abychom snesli následky takových činů. Camus řekl, že nikdy nebudeme lidmi, dokud nevzdáme snahu být bohy. *Que voulez-vous, Monsieur?* Co si vyberete? Zůstali jsme na půl cesty.