

ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA – AESTHETICA 30 – 2006



ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA – AESTHETICA 30 – 2006



**SBORNÍK KATEDRY DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ**

© Michal Sýkora, 2006

**ISBN 80-244-1382-5**  
**ISSN 1212-1207**

## Obsah

|  |     |
|--|-----|
| Tomáš Hlobil   |     |
| Pojem Rührung v přednáškách z estetiky a poetiky<br>Augusta Gottlieba Meißnera (Se zřetelem k německé osvícenské estetice) . . . . . | 7   |
| Zdeněk Hudec   |     |
| Sex a politika: „levý freudismus“<br>v evropské kinematografii 70. let (I.) . . . . .  | 27  |
| Luboš Ptáček, Brigita Ptáčková   |     |
| Prehodologičnost filmového obrazu . . . . .  | 53  |
| Jakub Korda  |     |
| Reklama jako předmět televizního kriticismu . . . . .  | 63  |
| Michal Sýkora  |     |
| Čechov v tradici ironických autorů literatury devatenáctého století. . . . .   | 75  |
| František Bráblík  |     |
| Racek (Interpretace). . . . .  | 83  |
| Veronika Klusáková   |     |
| Hledání spirituality v konzumním světě. . . . .  | 87  |
| Michal Sýkora  |     |
| Starý Ben, modrý pes a zánik divočiny . . . . .  | 101 |
| Tatjana Lazorčáková  |     |
| Dvě inscenace režiséra Františka Čecha<br>v Divadle Na zábradlí. . . . .   | 113 |
| Jiří Štefanides  |     |
| Německy mluvené divadlo v Olomouci –<br>divadelní výročí bez kontinuity? . . . . .   | 119 |
| David Drozd  |     |
| Smetení Antigony Romana Sikory – pokus o postmoderní tragédii? . . . . .   | 125 |

|   |     |
|---|-----|
| Andrea Hanáčková  |     |
| Čas, prostor, narace a autorský subjekt v rozhlasovém feature<br>(Analýza rozhlasového feature Dory Kaprálové Oči těch, co odešli) . . . . .  | 131 |
| Vladimír Suchánek   |     |
| Člověku je zapotřebí člověk<br>Sebeidentifikace kyborga jako člověka.<br>Čtyři úvahy na téma: skrytá spiritualita aneb vztah filmového obrazu<br>k tradici duchovního myšlení. Makrokosmos jako vzpomínka na ráj. . . . . | 141 |
| Jan Křipač  |     |
| Americký neo-noir 70. let . . . . .   | 151 |
| O autorech. . . . .   | 161 |

## Pojem Rührung v přednáškách z estetiky a poetiky Augusta Gottlieba Meißnera (Se zřetelem k německé osvícenské estetice)\*

Tomáš Hlobil

V přednáškách z estetiky a poetiky Augusta Gottlieba Meißnera<sup>1</sup>, jak je na pražské univerzitě zaznamenali Josef Jungmann ve studijním roce 1794/95 a Josef Liboslav Ziegler roku 1802/03<sup>2</sup>, se vyskytují mimořádně často termíny Rührung (pohnutí)<sup>3</sup>, rühren (dotknout se) a rührend (tklivý, dojemný).<sup>4</sup> Následující studie si klade za cíl postihnout, jak Meißner s těmito termíny pracoval, a zjistit, jak jeho přístup souvisel s německou osvícenskou estetikou.<sup>5</sup>

\* Studie vznikla s podporou výzkumného záměru MŠMT č. 0021620824 uskutečňovaného na FF UK v Praze. Jedná se o výrazně rozšířenou verzi původně německé studie *Der Begriff Rührung in den Vorlesungen über Ästhetik und Poetik von August Gottlieb Meißner (Im Hinblick auf die deutsche Ästhetik der Aufklärung)* publikované v časopisu *Estetika* 41, 2005, č. 3–4.

<sup>1</sup> August Gottlieb Meißner (1753–1807), ve své době proslulý literát, byl jmenován Josefem II. v roce 1785 jako první protestant od třicetileté války řádným profesorem estetiky a klasické literatury na filozofické fakultě pražské univerzity, kde působil až do roku 1804. O Meißnerovi srovnej **A. Kraus**, August Gottlieb Meissner. *Athenaeum* 5, 1888, č. 5, s. 125–35, č. 6, s. 153–63. **R. Fürst**, *August Gottlieb Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften*. Stuttgart: Göschen, 1894. (Dosud nepřekonaná biografie.) **S. Hock**, Zur Biographie August Gottlieb Meißners. *Euphorion* 6, 1899, s. 544–47. **H.-F. Foltin**, Nachwort, in **A. G. Meißner**, *Kriminalgeschichten*. Hildesheim etc.: Olms 1977, s. 533–66. **F. Jannidis**, August Gottlieb Meißner (1753–1807). *Aufklärung* Bd. 8, 1, 1994, s. 121–3. **A. Košenina**, Nachwort, in **A. G. Meißner**, *Ausgewählte Kriminalgeschichten*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003, s. 91–112. **T. Hlobil**, Die Prager Ästhetiker Seibt und Meißner in der Korrespondenz Wielands, in **M. Sýkora** (red.), *Kontexty IV*. Olomouc: UP, 2004, s. 19–28.

<sup>2</sup> Meißner své přednášky nevydal tiskem a nedochovaly se ani jeho podklady k nim, přístupné jsou jen v podobě poznámek pořizovaných jeho žáky. Rukopisné zápisky Josefa Jungmanna jsou uloženy v Památníku národního písemnictví v Praze na Strahově, fond Josef Jungmann, složky Meissner A. G., *Aesthetik 1794 /Zápis z přednášek/ a Von der komischen Epopée aj. /Zápis z přednášek/*. Dále **Jungmann**, *Aesthetik*; **Jungmann**, *Epopée*. Rukopisné zápisky Josefa Liboslava Zieglera se nacházejí v Regionálním muzeu v Chrudimi. Dále Ziegler. O Meißnerových pražských estetických přednáškách srovnej **H. Lorenzová**, Osvícenská estetika na pražské univerzitě (Seibt a Meissner). *Estetika* 34, 1997, č. 3, s. 27–40. **E. Foglarová**, Od krásných věd ke krásovědě (Příspěvek k počátkům české estetiky), in **V. Zuska** (ed.), *Estetika na křižovatce humanitních disciplin*. Praha: Karolinum, 1997, s. 161–92. **T. Hlobil**, Pražské univerzitní přednášky z estetiky a poetiky Augusta Gottlieba Meißnera podle zápisků Josefa Jungmanna. *Česká literatura* 52, 2004, s. 466–84.

<sup>3</sup> České slovníkové protějšky nepostihují významovou bohatost německých termínů, proto je ve studii nepřekládám. Odpovídající překlad různými slovy by totiž zastřel jednotný ráz německých originálů, který Meißner v přednáškách plně využil. Významy přibližují zejména kontextově, v závěru studie je shrnu v podobě výčtu všech českých ekvivalentů.

<sup>4</sup> Skutečnost, že pražský ordinarius pracoval s německým slovem Rührung, aniž by ho systematicky střídal s jinými německými či cizojazyčnými termíny, je třeba vyzdvihnout, neboť dovoluje odhlédnout od všech významově

Meißner označil Rührung (Rührungen) za námět (Vorwurf)<sup>6</sup> i cíl<sup>7</sup> umění. Právě přítomnost Rührung(en) odlišuje umělecká díla (Kunstwerk) od kuriozit (tzv. künstliche Sachen). Umělecké dílo „geht auf Rührung aus und zweckt auf Rührung ab“. Naproti tomu kuriozity vznikají pilnou prací s cílem zalíbit se a vzbudit obdiv.<sup>8</sup> Přítomností Rührungen se odlišuje umění i od vědy, např. básnictví od filozofie a historie, resp. básník od filozofa a historika.<sup>9</sup> Umělec, který není sám gerührt, nemůže podle Meißnera vyvolat Rührungen ani u druhých.<sup>10</sup> Pro uměleckého génia jsou příznačné smyslové orgány, které jsou s to být lehce a silně gerührt.<sup>11</sup> Rovněž jeho duchovní schopnosti musí být snadno gerührt velkými idejemi.<sup>12</sup> I stav nadšení (Begeisterung), ať jde o nadšení srdce či rozumu (Verstand), doprovázejí Rührungen.<sup>13</sup>

Také původ umění spojoval Meißner s Rührungen. Umění podle jeho soudu vzniklo ve chvíli, kdy člověk seznal, že dovede přenést své Rührungen „na něco mimo sebe“ (auf etwas außer sich).<sup>14</sup> Tento pojem vtáhl rovněž do dobového sporu vyznavačů antického a moderního umění. Antičtí autoři podle Meißnerova názoru čerpali Rührungen bezprostředně z přírody, svou imaginaci nenechávali omezovat žádnými pravidly mimo pravidla citu (Gefühl). U současných autorů se lze jen výjimečně setkat s intenzitou Rührungen vlastní starověkým

---

blízkých termínů, se kterými byl tento pojem v odborné literatuře často ztotožňován. Srovnej **A. Nivelle**, *Literaturästhetik der europäischen Aufklärung*. Wiesbaden: Athenaion, 1977, s. 43 („Zur Bezeichnung der Rührung hat Lessing eine ganze Reihe von Termini benutzt: Mitleid, Sympathie, gleichmäßige Leidenschaften, identische Gefühle). Srovnej též výklady Caroline Torry-Mattenkloft, zejména týkající se Christiana Wolffa a Alexandera Gottlieba Baumgartena, v dosud jediné monografii věnované pojmu Rührung. **C. Torra-Mattenkloft**, *Metaphorologie der Rührung: Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München: Fink, 2002.

- <sup>5</sup> Kromě již zmíněné monografie Torry-Mattenkloft lze v další literatuře nalézt o pojmu Rührung jen dílčí zmínky. Pro přehlížení tohoto pojmu je příznačné, že nebývá zahrnut ani do estetických slovníků včetně nejambicióznějšího projektu *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Stuttgart, Weimar: Metzler). Z prací, které se o Rührung letmo zmiňují, srovnej **A. Nivelle**, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. Zweite Ausgabe, Berlin, New York: Gruyter, 1971, s. 112–3, 120 (Lessing), 145 (Herder), 186 (Kant, Sulzer). **P.-A. Alt**, *Aufklärung: Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996, s. 92-3 (Jean-Baptiste Dubos, Antonio Muratori a Johann Ulrich König jako zdroje sensualistické estetiky). Na další relevantní tituly budu odkazovat na patřičných místech.
- <sup>6</sup> Ziegler 187. Paginace uváděna podle Zieglerova číslování, které prováděl až po stranu 392, následující paginace doplněna a uváděna v hranatých závorkách. Pokud jsem podobné charakteristiky využívající Rührung nalezl v zápiscích obou autorů, uvádím oba zdroje.
- <sup>7</sup> **Jungmann**, *Aesthetik* I/9, IV/4. Římská číslice označuje číslo sešitu, arabská stránku. Odkazy na stránky jsou orientační, neboť stránky rukopisů nebyly Jungmannem číslovány.
- <sup>8</sup> **Jungmann**, *Aesthetik* I/13, **Ziegler** 16.
- <sup>9</sup> **Jungmann**, *Aesthetik* I/9, 13–4, IV/4, **Ziegler** 187.
- <sup>10</sup> **Jungmann**, *Aesthetik* IV/4, **Ziegler** 187.
- <sup>11</sup> Zde gerührt ve smyslu erschüttert. **Jungmann**, *Aesthetik* III/24, **Ziegler** 175.
- <sup>12</sup> **Jungmann**, *Aesthetik* III/24, **Ziegler** 176.
- <sup>13</sup> **Jungmann**, *Aesthetik* III/32, **Ziegler** 183.
- <sup>14</sup> Ziegler, 67. Nejsouhrnněji shrnul Meißner své představy o umění v pasáži, která nese závažné označení o účelu estetiky. Ve skutečnosti v ní jde o postižení podstaty umění. I zde je pojem Rührung ústřední. Srov.: „Er [rozuměj der Endzweck der Ästhetik] besteht darin, daß wir auf andere wirken, d. i. daß wir unseren Rührungen nach möglicher Stärke auf andere zu übertragen suchen. Apelles, Klopstock, Cicero /.../ suchen ihre Rührungen auf jemanden außer sich zu übertragen, /.../ sie wirken es durch Menschentätigkeit. /.../ Der enthusiastische Maler malt nicht jede Fratze, jede Nase, er wählt nur jene, die die würdigsten Gegenstände seiner Kunst sind, wo er Rührungen machen kann. Der Künstler muß eigene Rührungen haben, sie müssen nicht entlehnt sein. Ziegler 57–8.



předchůdcům.<sup>15</sup> Pojem Rührung vnikl i do Meißnerovy polemiky s teorií napodobivého umění Charlese Batteuxe. Pražský estetik byl přesvědčen, že právě Rührungen tvoří základ umělecké nápodoby.<sup>16</sup>

Pojem Rührung a jeho varianty nebyly pro Meißnera důležité jen v úvahách o umění, ale i v obecně estetických úvahách. „Das Schöne nennen wir das,“ prohlašoval, „dessen Gegenstand uns ein bedeutendes Vergnügen verursacht, das einer rührenden Vorstellung fähig ist.“<sup>17</sup> V definicích vkusu hrál tento pojem dokonce ústřední úlohu. Vkus vymezil Meißner jako „die Fähigkeit der menschlichen Seele von den Schönheiten der Kunst und Natur angenehm gerührt zu werden“,<sup>18</sup> jako „die Fähigkeit, die Rührungen des Schönen zu beurteilen, und die Art, sie zu bewerkstelligen und darstellen zu können“<sup>19</sup> či jako „die Fähigkeit, welche die Rührungen würdigt und die Art und Weise ihrer Darstellung nach Gesetzen beurteilt“<sup>20</sup>. Za úkol kritického (posuzovacího) vkusu označil Meißner „die Darstellung der Rührungen nach ihrem wahren Wert zu untersuchen, zu sehen, ob die Gesetze des Geschmacks richtig beobachtet werden, ob ein genaues Verhältnis der Teile zu Ganzem herrsche“.<sup>21</sup>

Vzhledem k význačnosti pojmu Rührung v uměleckoteoretických a obecně estetických pasážích nepřekvapí, že se tento pojem stal pilířem Meißnerových definic estetiky. Estetiku definoval jako „eine Sammlung von Grundsätzen, wie der Mensch nach dem ihm von der Natur vorgeschriebenen Gange seine vollen und starken Regungen oder Rührungen auf etwas außer sich überträgt und wie er dabei seine Einbildungskraft und seine Darstellungsgabe zu leiten und aus einzelnen Teilen ein schönes Ganze zu bilden habe“.<sup>22</sup> Ve zkrácené verzi z této definice zůstala příznačně zachována jen část spjatá s Rührung. Estetika, prohlásil pražský ordinarius, „heißt soviel als metaphysische Rührung“. Tuto definici označil za definici v kruhu.<sup>23</sup>

Důležitost pojmu Rührung přiměla Meißnera věnovat mu osobitou pozornost. Za základ Rührungen považoval Empfindnisse, tj. představy, které v duši zanechaly dřívější počitky, vjemy (Empfindungen). Spojí-li se počitky podnětené aktuálním pozorováním přírody či sebe samého s uloženými představami, vznikají Rührungen. Pravděpodobnost jejich vzniku se úměrně zvětšuje se závažností právě vnímaných předmětů a množstvím dříve nahromaděných představ. Rührungen definoval jako „Aufwallungen von Spuren eheres gehabter Empfindungen erweckt durch die Ideen wahrhaft großer Gegenstände“. Všichni lidé nejsou stejných Rührungen mocni. Podle citlivosti (Empfindsamkeit) je Meißner rozdělil do tří skupin. První tvoří lidé, u kterých lze Rührungen vyvolat obtížně, druhou, u kterých Rührungen nevystoupají vysoko a trvají jen krátce, a třetí, u kterých Rührungen vznikají rychle, brzy se zvedají a trvají dlouho.<sup>24</sup>

<sup>15</sup> Jungmann, *Aesthetik* II/28–9, III/13, Ziegler 100.

<sup>16</sup> Ziegler 21–2.

<sup>17</sup> Ziegler 31.

<sup>18</sup> Jungmann, *Aesthetik* III/4, Ziegler 139. Srovnej též poznámku, kde je vkus vymezen jako „eine Fähigkeit der menschlichen Seele von den Schönheiten der Kunst und Natur schnell und richtig gerührt zu werden“. Ziegler 139, okraj.

<sup>19</sup> Ziegler 146, okraj.

<sup>20</sup> Ziegler 147.

<sup>21</sup> Ziegler 153.

<sup>22</sup> Ziegler 13–14. Srovnej též Jungmann, *Aesthetik* I/10.

<sup>23</sup> Jungmann, *Aesthetik* I/10, Ziegler 13.

<sup>24</sup> Jungmann, *Aesthetik* I/6–7, Ziegler 11–12.

V souvislosti s uměním odlišil Meißner osobitý druh, tzv. ästhetische Rührungen. Definoval ho jako „ein aus vielen angenehmen Erinnerungen zusammengestetztes Ganze, das aus mehr Wirkungen und Zurückwirkungen in der Seele zusammengeschmolzen ist“.<sup>25</sup> Pro tyto „obnovené ideje“ (erneuerte Ideen) je příznačné, že se nevztahují bezprostředně na vnímatele, nýbrž jiné osoby. Nevzbuzují tudíž ani žádost (Begierde), ani odpor (Abscheu), ale jen slabší stupeň obou stavů – požitek (Vergnügen) a nechuť (Widerwille). Předměty podněcující ästhetische Rührungen nezaměstnávají podle Meißnera jen oko a ucho, dva nejušlechtlejší smysly, ale zasahují, jak dokládá působení vášni, i srdce. Tyto předměty musejí nést stopy lidské činnosti, která se vyznačuje Rührungen, neboť jen jejich přítomnost mění přírodní předměty na estetické.<sup>26</sup> Např. pohled na Karlovy Vary, uvádí Meißner, ještě není ästhetische Rührung. Teprve, když vylíčím město a přírodu co možná nejvěrněji nepřítomnému příteli s cílem vyvolat v něm stejné pocity, jaké jsem prožíval sám, jedná se o takový stav.<sup>27</sup> K přenosu osobních Rührungen se využívají nejlepší prostředky znázornování (Versinnlichung), tj. prostředky oživující obrazotvornost a řídicí vkus a rozum.<sup>28</sup>

Pojmu Rührung a jeho variant se Meißner pevně přidržel i v poetice. V obecném úvodu zdůraznil, že podstata poezie netkví ani v tvorbě nového, ani v bájení (Erdichten), nýbrž v básnickové citlivosti. Ta se projevuje nabýváním silných Rührungen, okouzlením přírodou a uměním tyto city vyjádřit. Pokud chce být autor velký básník, musí mít velké množství pocitků (Empfindungen), musí se snažit své Rührungen obnovovat a umět je znázornit tak, aby svým jazykovým projevem vyvolal u čtenářů stejný účinek, jakým na něho působila původní událost.<sup>29</sup> Také poezii od prózy odlišil Meißner pomocí Rührung. Poezie a próza se liší nikoli formou či jazykem, nýbrž záměrem. Próza poučuje (unterrichten), poezie rührt.<sup>30</sup> Poezie musí zpracovávat poetickou látku. Pouhá „baumgartenovská“ smyslovost poetičnost látky nezaručuje, neboť výlučně smyslové věci nepozvedají duši. Poetičnost dávají látce až krásné a vznešené předměty.<sup>31</sup> Poetický předmět je schopen uvést duši do trvale cituplné nálady (empfindungsvolle Laune). Rührung, který vzbuzuje, není jen silný, ale i příjemný či nepříjemný.<sup>32</sup>

Meißner využíval pojem Rührung soustavně i v genologické části poetiky. Zabudoval ho do charakteristiky většiny literárních druhů a žánrů, jmenovitě popisu<sup>33</sup>, bajky<sup>34</sup>, vyprávění<sup>35</sup>,

<sup>25</sup> Tato nejobsáhlejší definice pochází z nauky o pocitech (Lehre von den Empfindungen), konkrétně z kapitoly o estetických pocitech (ästhetische Empfindnisse). Tato část není v obou dochovaných rukopisech zcela srozumitelná. Zdá se, že zejména Jungmannovi nebyl rozdíl mezi Rührung, Empfindung a Empfindnis, na který se přednášející Meißner snažil poukázat, zcela jasný, takže uvedené pojmy někdy neproblematicky zaměňoval. V Zieglerových poznámkách hraje důležitější roli než Rührung(en) pojem Empfindnis. Jungmann, *Aesthetik* IV/27–9, Ziegler 206–7.

<sup>26</sup> Jungmann, *Aesthetik* I/11–12, Ziegler 14–15.

<sup>27</sup> Jungmann, *Aesthetik* I/12.

<sup>28</sup> Jungmann, *Aesthetik* I/14, Ziegler 17.

<sup>29</sup> Jungmann, *Epopée*/1, Ziegler 323–4.

<sup>30</sup> Jungmann, *Epopée*/4, Ziegler 324–5.

<sup>31</sup> Ziegler 324, 326. Srovnej i charakteristiku elegie, ve které Meißner tvrdil, že pocity pouze smyslové bolesti nejsou elegické a je třeba je proměnit v innigste Rührung. Jungmann, *Epopée*/129.

<sup>32</sup> Jungmann, *Epopée*/5, Ziegler 326–7.

<sup>33</sup> Jungmann, *Epopée*/39.

<sup>34</sup> Jungmann, *Epopée*/41.

<sup>35</sup> Jungmann, *Epopée*/59–60, Ziegler 385.

alegorie<sup>36</sup>, idyly<sup>37</sup>, satiry<sup>38</sup>, naučné básně<sup>39</sup>, epištoly<sup>40</sup>, elegie<sup>41</sup>, lyriky<sup>42</sup>, písně<sup>43</sup>, ódy<sup>44</sup>, heroidy<sup>45</sup>, činohry (rührendes Schauspiel)<sup>46</sup>, tklivé komedie (rührendes Lustspiel)<sup>47</sup>, tragédie<sup>48</sup>, eposu<sup>49</sup> a komedie<sup>50</sup>.

Řídící úloha, kterou Meißner v pražských přednáškách pojmu Rührung a jeho variantám přiřkl, vybízí k zamyšlení nad dvěma vzájemně spjatými otázkami: 1. kým se inspiroval k pojetí estetiky a poetiky vystavěném na tomto pojmu, 2. jaké postavení zaujímal tento pojem v německé osvětské estetice obecně.

Meißner neuvedl žádný pramen, ze kterého pojem Rührung převzal. Vzhledem k tomu, že josefínské reskripty stanovily jako závaznou učebnici pro výuku estetiky na rakouských univerzitách včetně tehdejší Prahy **Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften** (Berlin, Stettin: Nicolai, 1783) Johanna Joachima Eschenburga, je třeba hledání zdrojů začít touto příručkou.<sup>51</sup> V Eschenburgově **Entwurfu** se termín Rührung opakovaně objevuje. Vrcholem je §20 I. části, ve kterém braunschweigský estetik označil schopnost vyvolat Rührung der Seele neboli tetenovský Empfindnis za „záměr všech estetických znázornění (Darstellung), jak ve slovesných, tak výtvarných uměních“. Důležitost této schopnosti však vzápětí oslabil, když vyzdvihl, ba upřednostnil další dva účely umění – zdokonalovat rozum a napravovat srdce. Výklady o konkrétních literárních druzích a žánrech navíc často zakládal na jiných pojmech než Rührung. Rozdíl mezi oběma přístupy lze zřetelně doložit na vymezeních naučné poezie. Pražský ordinarius odmítl Eschenburgův názor, že jejím účelem je těšit a poučit, poučení (Unterricht) považoval i v tomto případě výhradně za vedlejší účel, hlavní tkví v patřičném přenesení pohnutí zažívaného básníkem na čtenáře (Übertragung der Rührung).<sup>52</sup> Předmětem naučných básní jsou obecné pravdy, které čtenáře uvádějí do

<sup>36</sup> Jungmann, *Epopée*/68.

<sup>37</sup> Jungmann, *Epopée*/75–6, Ziegler [398, 400].

<sup>38</sup> Jungmann, *Epopée*/105, Ziegler [415].

<sup>39</sup> Jungmann, *Epopée*/115–7, Ziegler [420].

<sup>40</sup> Ziegler [428].

<sup>41</sup> Jungmann, *Epopée*/129–31, Ziegler [496], Rührung přiznáno elegii jen v pozdější komparaci s heroidou.

<sup>42</sup> Jungmann *Epopée*/135, Ziegler [438].

<sup>43</sup> Jungmann, *Epopée*/137.

<sup>44</sup> Jungmann, *Epopée*/145–7, Ziegler [440–1, 444].

<sup>45</sup> Ziegler [496].

<sup>46</sup> Jungmann, *Epopée*/222.

<sup>47</sup> Jungmann, *Epopée*/227, 233–4.

<sup>48</sup> Jungmann, *Epopée*/230.

<sup>49</sup> Jungmann, *Epopée*/227.

<sup>50</sup> Jungmann, *Epopée*/233.

<sup>51</sup> Podrobněji T. Hlobil, Pražské přednášky z estetiky a poetiky Augusta Gottlieba Meißnera podle Johanna Joachima Eschenburga (S přihlédnutím k výuce estetiky na univerzitách ve Vídni a Freiburgu). *Estetika* 40, 2004, č. 3–4, s. 131–48. Týž, Aesthetics in the Lecture Lists of the Universities of Halle, Leipzig, Würzburg, and Prague (1785–1805). *Das achtzehnte Jahrhundert* 29, 2005, Heft 1, s. 13–50.

<sup>52</sup> Meißner nezavrhoval ani tradiční teorii nápodoby či básnického jazyka jako jazyka zkrášeného, v jednotlivých charakteristikách však toto tradiční instrumentarium využíval výrazně méně než pojmy vztahující se k pocitům a smyslovému vnímání.

Rührung a nadšení.<sup>53</sup> Shrnujícím způsobem řečeno: právě ústřední role, kterou Meißner pojmu Rührung přisoudil, tvořila jeden ze zásadních rozdílů mezi jeho přednáškami a dvorem předepsanou příručkou.<sup>54</sup> Hledat je třeba dál.

Německých estetických textů, ve kterých se termín Rührung v 18. století objevil a ze kterých Meißner mohl vycházet, je neobyčejně mnoho. První skupinu tvoří texty spojující Rührung s tragédií jako *Abhandlung vom Trauerspiele* (1757) Friedricha Nicolaie, dopisy o truchlohře Gottholda Ephraima Lessinga z let 1756–57<sup>55</sup> a pojednání Friedricha Schillera *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* a *Über die tragische Dichtkunst* (obojí 1792)<sup>56</sup>. Nicolai označil Rührung za „nejpřednější účel“ tragédie, kterému je třeba podříditi výběr postav, zpracování děje, jazyk a myšlenky. Lessing uplatnění Rührung zúžil. V dopisu Nicolaiovi z 29. listopadu 1756 spatřoval účel tragédie v soucitu (Mitleid). Při jeho vzbuzování označil Rührung jen za úvodní intuitivní reakci vnímatele, kdy má o kladech a neštěstích tragického předmětu jen nejasný pojem. Např. pohled na žebráka rührt, aniž by vnímatel zkoumal důvody jeho zbídačení. Další dva stupně v naplňování soucitu tvoří slzy (Thränen) a stísnění (Beklemmung).

Také Schiller vtáhl pojem Rührung do úvah o tragédii. V úvodu pojednání *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* nastínil pojetí svobodného požitku (freies Vergnügen) jako protějšku smyslového. Při svobodném požitku se duše nepodřizuje cizím zákonům, nýbrž je afikována (affiziert) podle svých vlastních. Základem svobodného požitku je vjem, počitek (Empfindung) vznikající z představy, nikoli vnějšího podnětu.<sup>57</sup> Jeho zdroje rozdělil Schiller do šesti tříd: na Gut, Wahr, Vollkommen, Schön, Rührend a Erhaben. Poslední tři třídy se uplatňují v umění. Umění rozdělil Schiller na ta, která se obracejí k obrazotvornosti a rozvažování (Verstand), a ta, která zaměstnávají obrazotvornost a rozum (Vernunft). První označil za krásná (schön) neboli za Künste des Geschmacks, des Verstandes, druhá za rührend neboli umění des Gefühls, des Herzens. Toto odlišení se mu jevilo důležité, neboť das Rührende nelze nikdy zcela oddělit od krásna, naproti tomu krásno se bez něho obejde. Ve vlastních výkladech rozvinul Schiller tuto klasifikaci jen v souvislosti s básnictvím, když za žánry, které jsou rührend, označil tragédii a epos. V eposu je das Rührende přidruženo ke vznešenu, v tragédii je hierarchie opačná.<sup>58</sup> Das Rührende vymezil Schiller jako smíšený pocit sestávající z utrpení a libosti z tohoto utrpení (die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden). Stejně jako pocit vznešena obsahuje i Rührung bolest a požitek.<sup>59</sup> Jejich

<sup>53</sup> Jungmann *Epopée*/115–6, Ziegler 390.

<sup>54</sup> Tento rozdíl se ještě vystupňuje, porovnáme-li pražské přednášky s druhým, přepracovaným vydáním Eschenburgova *Entwurfu* z roku 1789, které jako učebnici zaznamenal Ziegler (Ziegler 2). Ve druhém vydání Eschenburg mj. neoznačil Empfindnis za Rührung der Seele, nýbrž za Gemütsbewegung. J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bei Vorlesungen*. Neue, umgearbeitete Ausgabe, Berlin, Stettin: Nicolai, 1789, s. 9–10.

<sup>55</sup> Vše in G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hrsg. von J. Schulte-Sasse, München: Winkler, 1972.

<sup>56</sup> F. Schiller, *Theoretische Schriften*. Hrsg. von R.-P. Janz etc., Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag, 1992, s. 234–75.

<sup>57</sup> Ibid., s. 236.

<sup>58</sup> Ibid., s. 237–8.

<sup>59</sup> Ibid., s. 239–40.

zdrojem je střet účelnosti (Zweckmäßigkeit) a protiúčelnosti (Zweckwidrigkeit). Člověku je nejbližší morální účelnost, neboť vychází z autonomie rozumu, záštity lidské svobody. Morální účelnost nejživěji poznáváme ve střetu s přírodními účelnostmi, proto musí básnický žánr, který hodlá skýtat morální libost, využívat smíšených pocitů, bavit nás bolestí. Tímto žánrem je tragédie.<sup>60</sup> Požitek právě z tragických Rührungen pramení z pocitu morální účelnosti (das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit).<sup>61</sup>

Teorii o mravním ukotvení libosti z tragických Rührungen Schiller ještě prohloubil v pojednání *Über die tragische Dichtkunst*. Za pravý zdroj požitků zde označil uspokojování rozumu (Vernunft) jako pudu k činnosti, který se cítí zcela svobodný jen v mravním (sittlich) jednání.<sup>62</sup> Jinak řečeno: tento pud se nejlépe uspokojí smutným afektem svázaným s mravní mohutností, která vždy převyšuje smyslovou.<sup>63</sup> V návaznosti na tuto tezi se Schiller obšírně zaobíral podmínkami, které zaručují vznik požitku z Rührung, a okolnostmi, které jeho vzniku brání. Rührung přitom představil jako účel mnoha literárních žánrů, hlavním je však výhradně v tragédii.<sup>64</sup> Schiller rozlišil různé stupně tragických Rührungen. Jejich vrcholný stupeň odepřel antické tragédii, neboť nemohla čerpat z poznatků vytríbené moderní filozofie – rozuměj Kantovy.<sup>65</sup>

Ačkoliv je odlišnost filozofických východisek a s tím související odlišné nazírání na tragédii u Lessinga, Nicolaie a Schillera obrovská,<sup>66</sup> je z hlediska sledovaného tématu důležité, co jejich texty spojuje. Všechny pojednaly o Rührung v souvislosti s účinkem tragédie, byť ho vymezovaly různě. Uplatněním tohoto pojmu mimo tragédii se v zásadě nezaobíraly.

Druhou skupinu textů, které soustavně využívaly pojem Rührung či jeho varianty, tvoří pojednání *Pro commoedia commovente* (1751) Christiana Fürchtegotta Gellerta, do němčiny přeložené jako *Abhandlung für das rührende Lustspiel*, a Lessingova stať *Abhandlung von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754).<sup>67</sup> Texty této skupiny se vyznačují snahou vztáhnout pojem Rührung – tradičně spojovaný s tragédií – na nové dramatické žánry stojící mezi komedií a tragédií (Gellert, Lessing), resp. i na antickou komedii (Lessing). Tyto dramatické žánry jsou podle obou autorů s to nejen bavit (belustigen), ale i rühren. Úvahy, tematizující pojem Rührung v souvislosti s tragédií a komedií, posléze splynuly. Např. ve stati *Ist es wahr, daß der Redner auf der Bühne stärker rührt als der Redner auf der Kanzel?* (1790) připisoval Christian Hasche schopnost rühren tragédii i činohře (Schauspiel), aniž cítil potřebu toto tvrzení obhajovat či odůvodňovat.<sup>68</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid., s. 241.

<sup>61</sup> Ibid., s. 247.

<sup>62</sup> Ibid., s. 256.

<sup>63</sup> Ibid., s. 257.

<sup>64</sup> Ibid., s. 274.

<sup>65</sup> Ibid., s. 261.

<sup>66</sup> Podrobněji **A. Košenina**, heslo Rührung, in **J.-D. Müller** (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band III P-Z, Berlin, New York: Gruyter, 2003, s. 339–341. **H.-J. Schings**, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck, 1980.

<sup>67</sup> Všechny texty lze nalézt v **Ch. F. Gellert**, *Gesammelte Schriften: kritische, kommentierte Ausgabe*. Band V, hrsg. von Bernd Witte, Berlin, New York: Gruyter, 1994, s. 145–73, 195–401.

<sup>68</sup> **J. Ch. Hasche**, *Ist es wahr, daß der Redner auf der Bühne stärker rührt als der Redner auf der Kanzel?* *Magazin der sächsischen Geschichte*, 1790, 7. Teil, s. 600–13, 690–93, 706–19.

Do třetí skupiny textů, pro které byl pojem *Rührung* a jeho varianty důležitý, patří kapitola *Von der hertzrührenden Schreibart* z knihy **Critische Dichtkunst** (1740) Johanna Jakoba Breitingera.<sup>69</sup> Breitinger, vycházející z antických autorit, Quintiliana, Aristotela, Cicerona, Horatia a Pseudo-Longina,<sup>70</sup> chápal *herzrührende Schreibart* jako jeden z básnických stylů, přesněji jako rozvinutí obrazného (*figürlich*) stylu. Obrazný styl dovoluje čtenáři vidět líčené věci; *herzrührende Schreibart* ho navíc přiměje účastnit se života jiných lidí, starat se o jejich niterné *Rührungen* jako o své vlastní. Základ tohoto stylu tkví v nenásilném napodobování jazyka, který příroda vložila do úst lidí rozpálených vášněmi. Psát takovým stylem vyžaduje, aby byl autor citově *gerührt* dříve, než začne tvořit. V závěru kapitoly proto švýcarský estetik volá po nové poetice, která by nahradila dosavadní strnulé soupisy básnických prostředků charakteristikami vycházejícími ze zkoumání psychického rozpoložení autorů.<sup>71</sup>

Porovnáme-li uvedené tři skupiny textů, ve kterých pojem *Rührung* a jeho varianty sehrály důležitou či dokonce ústřední roli, s Meißnerovými přednáškami je zřejmé, že shody, které lze vypočítat (např. s Breitingerem sdílené přesvědčení, že autor musí být citově pohnut), jsou výlučně dílčí. Některé z nich (např. spojování *Rührung* s tragédií i komedií) navíc patřily v devadesátých letech již k obecně sdíleným názorům. Ani jedna skupina textů nemohla být pro Meißnerovo univerzalistické zaobcházení s pojmem *Rührung* rozhodujícím pramenem. Je tudíž třeba hledat další texty, které pojem *Rührung* vytáhly za hranice slovesných umění a současně ho využily k tematizování obecně estetických otázek.

S náběhy k takovému zaobcházení se lze v padesátých a šedesátých letech setkat v pracích Mosese Mendelssohna, Johanna Gottfrieda Herdera<sup>72</sup> a zejména Immanuela Kanta. V předkritických **Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen** (1764) učinil Kant z *Rührung* a jeho variant důležitý pojem. Svědčí o tom nejen četnost výskytu, ale především role, kterou jim přisoudil. Slovesem *rühren* pojmenovával působení předmětů na pocit (*Gefühl*) jako orgán vkusu a definoval jím požitek (*Vergnügen*). Již v úvodní větě, která předurčila ráz celého pojednání, prohlásil: „Die verschiedene [sic] Empfindungen des Vergnügens, oder des Verdrusses, beruhen nicht so sehr auf der Beschaffenheit der äußeren Dinge die sie erregen, als auf dem jedem Menschen eigene [sic] Gefühl, dadurch mit Lust oder Unlust gerührt zu werden.“<sup>73</sup> Pojem *Rührung* a jeho varianty Kant následně zapojil do charakteristik lidských temperamentů,<sup>74</sup> do popisu povah obou pohlaví<sup>75</sup> a vkusu jednotlivých

<sup>69</sup> Breitingerova úvah o *herzrührende Schreibart* je považována za nejstarší německou estetickou úvahu o *Rührung*. Podrobněji Torra-Mattenklott, **Metaphorologie der Rührung**, s. 349.

<sup>70</sup> O antických kořenech *Rührung* E. G. Schmidt, *Antiker Ursprung und nachantike Verwendung der Begriffe „Rührung“ und „Erschütterung“*, in J. Burian, L. Vidman (Eds.), *Antiquitas graeco-romana ac tempora nostra*. Pragae: Academia, 1968, s. 283-9. Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung*, s. 172-96.

<sup>71</sup> J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*. Zweiter Band, Stuttgart: Metzler, 1966, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, s. 352-98.

<sup>72</sup> Srovnej studie shrnuté in M. Mendelssohn, *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. von Otto F. Best, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, s. 132, 135, 179, 181, 232, 237, [271]. Z Herderových raných prací viz zejména *Über die neuere deutsche Literatur* (1766-68), in J. G. Herder, *Frühe Schriften 1764-1772*. Hrsg. von U. Gaier, Frankfurt am Main: Deutscher Klassikerverlag, 1985, s. 161-650.

<sup>73</sup> I. Kant, *Von den Träumen der Vernunft: Kleine Schriften zur Kunst, Philosophie, Geschichte und Politik*. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1979, s. 17-82, konkrétně s. 19.

<sup>74</sup> Kant např. tvrdil, že melancholika vynikajícího citem pro vznešeno musí i krásno *rühren*. *Ibid.*, s. 35.

<sup>75</sup> Kant se domníval, že ženy nepotřebují žádné vědomosti, aby je pohled na nebe učinil *rührend*. *Ibid.*, s. 50.

národů, zejména Francouzů a Španělů.<sup>76</sup> Schopnost vzbuzovat Rührungen nacházel Kant nejen v umění (slovesném i výtvarném)<sup>77</sup>, ale i přírodě<sup>78</sup> a zejména mravech. Nejtěsněji spojoval Kant Rührung se vznešenem. Doslova hovořil o Rührungen des Erhabenen.<sup>79</sup> Vznešeno podle Kanta rührt, naproti tomu krásno vábí (reizen).<sup>80</sup> Ani krásnu však schopnost rühren zcela neodpíral, pouze zdůrazňoval, „daß die Rührung von dem Erhabenen mächtiger ist wie die vom Schönen“.<sup>81</sup> Možnost spojovat Rührung s krásnem vyplynula ze skutečnosti, že Kant odlišil pěknost vzhledu (hübsch) od mravnosti vyjádřené krásou (schön). To, co je hübsch, tvrdí Kant, vábí (reizen), co je schön, rührt.<sup>82</sup>

Důležitost Rührung v **Beobachtungen** vynikne ještě patrněji, vezme-li se v potaz postavení tohoto pojmu v pozdější **Kritice soudnosti** (1790). Literaturou opakovaně zdůrazňovaný fakt, že transcendentálně filozofický obrat vyústil v rozštěp smyslového vnímání (Empfindung) a vnitřního reflexivního pocitu (Gefühl), což v konečném důsledku vedlo k vyloučení smyslového zalíbení z čistého soudu vkusu,<sup>83</sup> se odrazil, jak ukázala Torra-Mattenklott, i v Kantovu přístupu k Rührung.<sup>84</sup> V **Kritice soudnosti** Kant již tímto termínem označoval jen podráždění smyslů vnějšími předměty, byť doprovázené zalíbením (Wohlgefallen). Právě pro smyslovost vylučoval Kant důsledně Rührungen z čistých estetických soudů vkusu založených na bezpojmové a bezzájmové kontemplaci (§13–14, 29, 40). Rührung nepatří ke kráse (§14), ani netvoří podstatu krásného umění (§52). V **Kritice soudnosti** spojoval Kant Rührung výlučně se vznešenem (§14, 23, 26).<sup>85</sup> Chtěl-li hovořit o niternějších stavech, sahal v **Kritice soudnosti** po označení Gemütsbewegung, nikoli Rührung. Právě oslabení Rührung představuje jednu z významných odlišností mezi Kantovou ranou estetikou a estetikou kritického období.<sup>86</sup>

Předkritický Kant vyhradil pojmu Rührung významné postavení, přesto je zjevné, že ani on ho nevyužil v takové míře a takovém stupni jako Meißner.<sup>87</sup> Zdá se, že jediný estetik,

<sup>76</sup> Ibid., s. 66–8.

<sup>77</sup> Ibid., s. 23 (pyramidy), 25 (tragédie, komedie), 26 (povídka).

<sup>78</sup> Ibid., s. 50 (nebe).

<sup>79</sup> Ibid., s. 36.

<sup>80</sup> Ibid., s. 21.

<sup>81</sup> Ibid., s. 24.

<sup>82</sup> Ibid., s. 57.

<sup>83</sup> Podrobněji včetně odkazů na další literaturu **D. Kliche**, heslo Ästhetik/ästhetisch, in **K. Barck** etc. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, s. 333–336.

<sup>84</sup> **Torra-Mattenklott**, *Metaphorologie der Rührung*, s. 11–16.

<sup>85</sup> Kant v *Kritice soudnosti* krásno a vznešeno oddělil. Odlišil vkus jako orgán, jehož předmětem je krásno, od Gefühl der Rührung, jehož předmětem je vznešeno (§14). Je proto třeba zdůraznit, že i v případě čistého soudu vznešena Kant Rührung významně modifikoval, zdůrazňoval např. neskutečnost nebezpečí, které je s ním spjata (§26).

<sup>86</sup> Rozštěp mezi krásnem a vnešenem co do místa, které v nich Kant pojmu Rührung vyhradil, je zachován i v pracích vzniklých po *Kritice soudnosti*, např. v *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). V pozdní *Logik* (1800) Kant opětovně vyzdvihl, že krásno nelze na rozdíl od příjemna spojovat s tím, co se líbí pouze v počátku (Empfindung) tedy s Rührung.

<sup>87</sup> Pojmu Rührung věnoval velkou pozornost např. i Johann Nicolas Tetens. Od jeho teorie je však možno odhlédnout, neboť chápal Rührung výlučně jako pocit libosti či nelibosti – tedy nikoli již např. ve spojitosti s podněty vcházejícími z vnějšího prostředí. Navíc svou teorii systematicky nespojoval s uměním. **J. N. Tetens**, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*. Erster Band, Leipzig: Weidmann, 1777, zvláště s. 205–55.

který tomuto pojmu vyhradil srovnatelnou důležitost byl švýcarský estetik působící v Berlíně Johann Georg Sulzer.<sup>88</sup> Sulzer ve studiích vzniklých v padesátých a šedesátých letech<sup>89</sup> pracoval s termínem rühren a jeho variantami mimořádně často. Schopnost rühren, byť v nestejném stupni, přiznal rozmanitým entitám nacházejícím se vně vnímajícího subjektu. Ty lze rozdělit na tři skupiny: přírodní předměty, lidské výtvořky a vlastnosti obojího. K první skupině patří smyslově vnímatelná tělesa (Körper)<sup>90</sup> včetně základních projevů hmoty, světla (Licht)<sup>91</sup> a zvuku (Schall)<sup>92</sup>. Z lidských výtvořek podle Sulzera rühren – různou měrou – hmotné i nehmotné předměty, umělecké i intelektuální výkony (Werke des Geschmacks,<sup>93</sup> moralische Wahrheit<sup>94</sup>). Rührung např. vzbuzuje i pouhé pozorování lidí, konkrétně klid duše a těla jedince ponořeného do přemýšlení.<sup>95</sup> Z vlastností podněcujících Rührung byly pro Sulzera rozhodující ty, které podněcovaly přirozený sklon duše k činnosti. Zastřešující byla jednota v rozmanitosti (Ordnung či Einheit in der Mannigfaltigkeit).<sup>96</sup> Od ní následně odvozoval další atributy: živost (Lebhaftigkeit)<sup>97</sup>, krásu (Schönheit)<sup>98</sup> a složenost (Zusammengesetztsein)<sup>99</sup>. Z nesložených vlastností přiznával schopnost rühren mírnému jasu (Glanz).<sup>100</sup>

Kromě vnějších entit se schopností rühren podle Sulzera vyznačují i entity vázané na vlastní vědomí, apercpci. Rühren mohou, byť rozličnou měrou, různé stavy vlastní mysli – požitek (Vergnügen)<sup>101</sup>, otrávenost (Verdruß)<sup>102</sup>, nuda (Langweile)<sup>103</sup>, rozptýlení (Zerstreuung)<sup>104</sup> či bolest (Schmerz)<sup>105</sup>, rovněž poznávací mohutnosti<sup>106</sup>, zejména jejich náplň – různé druhy představ<sup>107</sup>, ať již v podobě smyslových vjemů (sinnliche Empfindungen)<sup>108</sup>, volních před-

<sup>88</sup> O Sulzerově estetice **A. Tumarkin**, *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer*. Frauenfeld. Leipzig: Huber, 1933. **W. Proß**, „Meine einzige Absicht ist, etwas mehr Licht über die Physik der Seele zu verbreiten“. Johann Georg Sulzer (1720-1779), in **H. Thomke, M. Bircher, W. Proß** (Hrsg.), *Helvetien und Deutschland: Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770-1830*. Amsterdam: Atlanta, 1994, s. 133–48. **Torra-Mattenkloft**, *Metaphorologie der Rührung*, s. 118–23, 227–94.

<sup>89</sup> Německé překlady studií jsou shrnuty ve výboru **J.G. Sulzer**, *Vermischte philosophische Schriften*. 2 Teile in einem Band, Hildesheim, New York: Olms, 1974, pův. Leipzig: Weidmann, 1773 (T.1), 1781 (T.2).

<sup>90</sup> Ibid., s. 201.

<sup>91</sup> Ibid., s. 231.

<sup>92</sup> Ibid., s. 56.

<sup>93</sup> Ibid., s. 40.

<sup>94</sup> Ibid., s. 157, 160.

<sup>95</sup> Ibid., s. 113.

<sup>96</sup> Ibid., s. 22, 27, 39.

<sup>97</sup> Ibid., s. 13.

<sup>98</sup> Ibid., s. 43.

<sup>99</sup> Ibid., s. 22.

<sup>100</sup> Ibid., s. 264, 231.

<sup>101</sup> Ibid., s. 21.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid., s. 321.

<sup>105</sup> Ibid., s.332, 253.

<sup>106</sup> Např. rozum (Vernunft) rührt jen slabě. Ibid., II/s. 119.

<sup>107</sup> Ibid., s. 253

<sup>108</sup> Ibid., s. 62.



stav obrazotvornosti (erneuerte Empfindungen stojící proti wirkliche Empfindungen)<sup>109</sup> či rozumových idejí (intellektuelle Ideen,<sup>110</sup> die erste Vorstellung vom höchst vollkommenen Wesen<sup>111</sup>).

Z výčtu entit vyvolávajících Rührung je patrné, že již na úrovni účinné příčiny (*causa efficiens*) přiznal Sulzer variantám tohoto pojmu neobyčejnou univerzalitu. Ta vytane ještě výrazněji, vezme-li se v potaz, co vše v člověku může být gerührt. Sulzer spojil trpnost gerührt werden se všemi smyslovými orgány (sinnliche Werkzeuge, Sinne)<sup>112</sup>, ať tvoří základ smyslového vnímání faktický fyzický dotek (v případě hmatu či chuti) či netělesné podněty zachycované čichem, sluchem a zrakem, přesněji jejich nervy či nervovými vlákny.<sup>113</sup> Kromě smyslů mohou být gerührt i další poznávací mohutnosti – obrazotvornost (Einbildungskraft)<sup>114</sup>, rozum (Verstand)<sup>115</sup> a rovněž nejnemotnější stěžejní substance – srdce (Herz)<sup>116</sup>, duše (Seele)<sup>117</sup> a duch (Geist)<sup>118</sup>. Obecně lze říci, že Sulzer přisuzoval vlastnost gerührt werden v určité míře každému člověku bez ohledu na jeho vědomosti či temperament.<sup>119</sup>

Za východisko pro rozvrstvení intenzity Rührung zvolil Sulzer způsob, jakým je uspokojována lidská duše jako činná substance, její věčná potřeba přijímat a porovnávat představy – tzv. Kraft der Tätigkeit neboli Vorstellungskraft.<sup>120</sup> Samotné představy, které činnost duše buď urychlují, nebo brzdí, rozdělil Sulzer po vzoru leibniziánsko-wolffiánské hierarchie idejí.<sup>121</sup> Nejnížší stupeň zaujímají temné představy, u nichž nepoznáváme, o který předmět se jedná. Proti nim stojí jasné představy, u nichž víme, o který předmět jde. Jasné představy se dělí na nezřetelné (verworren) a zřetelné (deutlich). Zřetelné se soustředí na dílčí rysy představovaných předmětů a jsou příznačné pro filozofické (vědecké) abstraktní spekulace.<sup>122</sup> Naproti tomu nezřetelné představy skýtají co možná nejcelistvější představu předmětu včetně případných asociací.

Sulzer zastával názor, že nejvíce rührend jsou představy od částečně temných po nezřetelně jasné. Konkrétně řečeno: smyslové počítky rühren živěji a více než vůlí obnovené představy či dokonce intelektuální ideje.<sup>123</sup> Výjimkou je stav, kdy podléháme pomyslům (Einbildungen), které nás od smyslových počítků odvádějí.<sup>124</sup> Z předmětů postihovaných smysly

<sup>109</sup> Ibid., s. 63.

<sup>110</sup> Ibid., s. 62.

<sup>111</sup> Ibid., II/s. 123.

<sup>112</sup> Ibid., s. 53.

<sup>113</sup> Ibid., s. 55, 70, 114.

<sup>114</sup> Ibid., s. 157.

<sup>115</sup> Ibid., s. 227.

<sup>116</sup> Ibid., s. 140.

<sup>117</sup> Ibid., s. 205.

<sup>118</sup> Ibid., s. 94.

<sup>119</sup> Gerührt může být člověk bez odborných znalostí i citlivého temperamentu, smyslový člověk i šťastný umírající. Ibid., II/s. 117, 123.

<sup>120</sup> Ibid., s. 5, 246.

<sup>121</sup> Ibid., s. 213–4.

<sup>122</sup> Ibid., s. 227–8.

<sup>123</sup> Ibid., s. 63.

<sup>124</sup> Ibid., s. 220.

rühren nejméně zrakové představy, neboť zrak zprostředkovává ze všech smyslů nejméně nezřetelně (verworren) a nejvíce směřuje ke zduchovnění.<sup>125</sup> Čím je smysl hrubší (grob), tím jsou jím zprostředkované vjemy více rührend.<sup>126</sup> V intelektuální sféře rühren více předměty přinášející mravní požitek (např. umělecká díla) než čiré filozofické spekulace o mravnosti.<sup>127</sup> Čím je představa zřetelnější (deutlich), tím méně rührt.<sup>128</sup> Na úrovni lidských dispozic je nezbytnou podmínkou Rührung schopnost zaujmout pozornost (Aufmerksamkeit).<sup>129</sup> Je-li duše unavena, věci ji rühren jen slabě.<sup>130</sup> Právě rozpoložení mysli (Gemütsverfassung) významně rozhoduje, čím jsme a nejsme gerührt.<sup>131</sup> Upoutání pozornosti a nastolení potřebného rozpoložení lze napomoci příhodnými okolnostmi. Zkrášlení,<sup>132</sup> přirozené spojení částí v celek,<sup>133</sup> schopnost vzbudit najednou velké množství představ<sup>134</sup> a jejich těsné vztazení k vnímání<sup>135</sup>, ba dokonce i pouhé shromáždění většiny množství lidí<sup>136</sup> činí Rührung snazší, rychlejší, živější a příjemnější.

Významovou význačnost a s ní spojené trvalé pnutí, kterými Sulzer pojem Rührung a jeho varianty obdařil, je třeba vzít v potaz před zkoumáním úlohy, kterou tomuto pojmu přisoudil v úvahách o umění. Sulzer označil krásná umění spolu s filozofií (vědou) a státnickým uměním za tři obory přispívající k lidskému štěstí (Glückseligkeit).<sup>137</sup> Umění nás vyvádějí ze zvířecí necitlivosti (Unempfindlichkeit), činí nás schopné snáze přijímat a zpracovávat představy.<sup>138</sup> Vše, co je užitečné, co je povinnost (Pflicht), mění krásná umění na příjemnou záležitost, požitek (Vergnügen).<sup>139</sup> Odtud si umění nárokuje být vůdcem a dobrodincem lidského rodu.<sup>140</sup> Jeho přínos se plně vyrovná přínosu filozofie, vědy vůbec. Věda sice rozšiřuje lidské poznání, bez umění jí ale chybí lidskost,<sup>141</sup> je čistě spekulativní jako geometrické pravdy, postrádá jakoukoli sílu (Kraft) pohnout člověka k jednání.<sup>142</sup> Teprve umění dává vědeckým pravdám tělo, staví je do plného světla,<sup>143</sup> obdařuje je hnací silou (antreibende Kraft)<sup>144</sup>, vy-

<sup>125</sup> Ibid., s. 62.

<sup>126</sup> Ibid., s. 230.

<sup>127</sup> Ibid., s. 160.

<sup>128</sup> Ibid., s. 62.

<sup>129</sup> Ibid., s. 252–3.

<sup>130</sup> Ibid., s. 237.

<sup>131</sup> Ibid., s. 296.

<sup>132</sup> Ibid., s. 150.

<sup>133</sup> Ibid., s. 40.

<sup>134</sup> Ibid., s. 258.

<sup>135</sup> Ibid., s. 295.

<sup>136</sup> Ibid., s. 163.

<sup>137</sup> Ibid., s. 123.

<sup>138</sup> Ibid., s. 133, 191, II/s. 118.

<sup>139</sup> Ibid., II/s. 120.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid., II/s. 127.

<sup>142</sup> Ibid., s. 156–7; II/s.121–2.

<sup>143</sup> Ibid., s. 131.

<sup>144</sup> Ibid., s. 121.

<sup>145</sup> Ibid., s. 157.

tváří z nich činný princip (wirksames Principium) tím, že oslovuje lidskou obrazotvornost a srdce.<sup>145</sup> Umění nelze odolat, neboť člověk není vládce nad prvními hnutími duše. Umění působí jako šíp, jenž nám zasadil ránu, kterou cítíme, aniž bychom původce bolesti viděli.<sup>146</sup> Leibniziánsko-wolffiánskou terminologií řečeno: umění usiluje o to, aby se z obtížně srozumitelného zřetelného poznání (deutliche Erkenntnis) vědy stalo obecně přístupné nazírající poznání (anschauende Erkenntnis).<sup>147</sup>

V kontextu tohoto pojetí umění sehrává sloveso rühren a s ním spjaté varianty stěžejní úlohu. Sulzer ho těsně vztáhl ke všem složkám estetické situace: autoru, dílu i vnímání. Největší umělci se podle Sulzera vyznačují živou obrazotvorností a citlivostí srdce. Obě vlastnosti jsou darem přírody a nevyžadují studium. Umělec se vystavuje předmětům, které ho rühren, a jeho citění nalezá vhodné umělecké zásady pro vyjádření jeho pohnutí.<sup>148</sup> Právě vybraností (vorzüglich) druhu a způsobu, jakým je umělcova obrazotvornost smyslovými předměty gerührt, se umělci liší od ostatních lidí.<sup>149</sup>

Umělecká díla rühren svou krásou vzniklou zkrášením (Verschönerung) přírody.<sup>150</sup> Cílem zkrášlování je vlichotit se auf eine rührende Weise vášním.<sup>151</sup> Dílo, které není s to přirozeně citlivé srdce vnímatele rühren, je špatně udělané.<sup>152</sup> Těžiště zkrášlení tkví ve vybrání podstatných rysů lichené skutečnosti či předmětu. Tato vlastnost dovoluje uměleckým dílům překonat silou účinku jakýkoli vjem vzešlý z faktického vnímání, neboť představují věci nejen, jak se jeví smyslům, ale i jak je živě pocituje obrazotvornost a srdce.<sup>153</sup> Právě pro schopnost rühren jsou umělecká díla nejvhodnější prostředek k zobrazování ctnosti.<sup>154</sup> Díla, která jsou jen příjemná a baví, aniž by byla s to rühren, se míjejí s účelem umění.<sup>155</sup> Zdroj, ze kterého umělecká díla čerpají schopnost rühren, nazývá Sulzer silou (Kraft) neboli energií (Energie). Schopnost rühren je vlastní všem druhům umění.<sup>156</sup> Liší se jen mírou. Za umění s největší energií považoval Sulzer divadlo (Drama). Z divadelních forem si nejvíce cenil opery. V její ideální, dosud nedosažené podobě ji chápal jako syntézu všech druhů umění a zároveň vhodnou širitelku současného vyspělého poznání. Za divadelní žánry řadil poezii a řečnictví, neboť jejich předmět je širší než předmět ostatních umění.<sup>157</sup> Navíc slovesná umění vytahují ze

---

<sup>146</sup> Ibid., s. 241–2.

<sup>147</sup> Ibid., s. 121. Srovnej též charakteristiku vkusu jako „eine anschauende Erkenntnis des Schönen, Anständigen und des Guten“. Ibid., II/s. 218.

<sup>148</sup> Ibid., II/s. 124.

<sup>149</sup> Ibid., s. 128–9.

<sup>150</sup> Ibid., s. 150.

<sup>151</sup> Ibid., II/s. 114.

<sup>152</sup> Ibid., II/s. 126.

<sup>153</sup> Ibid., s. 141.

<sup>154</sup> Ibid., s. 155–6.

<sup>155</sup> Ibid., s. 129–30.

<sup>156</sup> Schopnost rühren přiřkl Sulzer malbě (Gemälde), zpěvu (Gesang), povídce (Erzählung), monologu (Monolog), ale již i pouhým důrazným slovům (nachdrucksvolle Wörter) či slovům vysloveným vřelým srdcem (Worte mit warmen Herzen ausgesprochen).

<sup>157</sup> Ibid., s. 144–5.

smyslové matérie to, co je na ní nejučinnější, nejduchovnější. Z klasifikace energií<sup>158</sup> lze vyvodit, že nejnižší řadil hudbu a výtvarná umění. Považoval je za umění oslovující přednostně smysly, byť i ony mohou vést k ctnosti.<sup>159</sup> Byl přitom přesvědčen, že slyšené rührt více než viděné.<sup>160</sup>

Rühren tvoří i základ Sulzerova pojetí vnímání uměleckých děl. Sulzer rozlišil tři duševní stavy: stav přemýšlení (Nachdenken), rozjímání (contemplation, Betrachtung) a pohnutí (emotion, Bewegung). Stav rozjímání je přechodný, vzniká rychlým střídáním přemýšlení a cítění (Empfinden).<sup>161</sup> Přemýšlení spojil Sulzer s dokonalostí (Vollkommenheit), rozjímání s krásou a pohnutí (Bewegung) s energií.<sup>162</sup> Právě okolností pohnutí člověka věnoval soustředěnou pozornost. Rozeznával tři příčiny pohnutí a následně tři druhy energie: energii založenou na rychlém přerušení sledu našich představ, energii vycházející z nové síly, kterou dostanou již přítomné představy, a energii vyvolanou znatelným podrážděním (Reiz) ze strany nějaké věci, která se bezprostředně vztahuje k vášním a smýšlení.<sup>163</sup> Z hlediska Rührung je rozhodující druhá příčina. Sulzer ji dal do těsné souvislosti s rozjímáním. Rühren ho otevírá a uzavírá. Ve chvíli, kdy se našemu pohledu zjeví příjemné předměty, „fühlet sich die Seele von seiner /rozuměj vom Schauplatz von angenehmen Gegenständen/ Schönheit gerührt“. Po prvotním Rührung následuje pozorování předmětů doprovázené tichem nabitým veselostí. Tento stav se postupně mění v příjemné snění, ve kterém si duše přestává být zřetelně (deutlich) vědoma, co cítí (empfindet), a nadále neusiluje o to, aby cítila živě. Pokud v tomto rozpoložení objevíme předmět, který se svou vybranou (vorzüglich) krásou liší od ostatních, vrátí se duši její plná živost. V takovém případě to, co původně „bloß gefiel, fängt nun an zu rühren und in Bewegung zu setzten“.<sup>164</sup>

Poukaz na energii, pramenící z „vybrané dokonalosti“, vyústil v rozlišení pravdivého, krásného a jasného, které se jen líbí, od vybraně (vorzüglich) pravdivého, krásného a jasného, které uchvacuje (entzücken). Rembrandtovy obrazy se nelíbí jen pro svůj kolorit, tím, že věrně napodobují barvy přírody, ale přivádějí nás v úžas, poněvadž vzbuzují dojem, že jsme sami součástí původní krajiny do té míry, že „cítíme v tělesných údech chlad“ vzbuzovaný stíny.<sup>165</sup> Obdobně při čtení homérských výjevů nezůstáváme jen u slov, ale jsme oslepeni leskem zbraní či ohlušení vřavou bitevního pole.<sup>166</sup> Tato mimořádná schopnost, „die Einbildungskraft durch sinnliche Gegenstände zu rühren“, charakterizuje podle Sulzera vrcholné umělce.<sup>167</sup>

Starověké, v Quintilianových **Základech rétoriky** nejsouhrnněji zachycené pojetí řečnické názornosti (*evidentia, enargeia*) se v pojednáních švýcarského myslitele mění v sílu, energii,

<sup>158</sup> Ibid., s. 134. U Sulzera se lze setkat i s klasifikací postavenou na jiných principech, např. kritériu krásy. Hierarchie umění je v této klasifikaci odlišná. Za základ krásy označil Sulzer jednotu v rozmanitosti. Čím více je předmět schopen rozmanitosti při zachování jednoty, tím je schopnější krásy. Na čelo této hierarchie postavil Sulzer díla přírody (Naturwerke). Historická malba je z tohoto hlediska výš než podobizna (Bildnis), epická báseň výš než dramatická, státnické umění výš než umělecká tvorba. Ibid., s. 36

<sup>159</sup> Ibid., s. 155.

<sup>160</sup> Ibid., s. 137–8.

<sup>161</sup> Ibid., s. 124, 236–7.

<sup>162</sup> Ibid., s. 124.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Ibid., s. 127–8; 130.

<sup>165</sup> Ibid., s. 128.

<sup>166</sup> Ibid., s. 129.

<sup>167</sup> Ibid., s. 128–9.

kteřá umělecké druhy v jejich nejznamenitějších projevech vede za hranici přirozenosti danou jejich výrazovými prostředky. Čtenáři básní se tak nejen dozvídají o událostech, ale jsou jejich přímí účastníci se všemi smyslovými vjemy, ba se silným zaujetím pro osudy postav. Obdobně diváci mistrovských obrazů nejen pozorují vyobrazený děj či přírodní scenerii, ale plně zakoušejí i nezrakové smyslové podněty příznačné pro reálné situace. V Sulzerových pojednáních se uměleckým ideálem stává zprostředkování totální ideje,<sup>168</sup> sdružující celistvost veškerého smyslového vnímání s abstraktní idealizací, jež usnadňuje proniknutí k srdci a duši vnímatele. Jen takové umění vede k ctnosti a následně štěstí.

Sulzer odmítl ztotožňovat účel umění s líbením (gefallen), vtipným pobavením (auf eine witzige Art zu vergnügen) či pouze příjemným pohnutím (auf eine angenehme Art zu rühren). Zároveň se vzpíral teorii, podle níž je umění nápodoba krásné přírody. Tyto tradiční charakteristiky krásná umění ponižují, nedovolují jim, aby se dostala na roveň věd a státnického umění. Sulzer proto navrhl nové axiomy. Podle nich je účelem umění „die Lehren der Philosophie dem Gemüt mit einer Kraft einzudrücken, dergleichen die nackte Wahrheit niemals hat“. K dosažení tohoto účelu má umělec dát „einem nützlichen Gegenstande alle nur mögliche Energie“.<sup>169</sup> Právě energie – termín označující stěžejní rys umění – vrátil do Sulzerových charakteristik pojem Rührung a jeho varianty. Ty se staly součástí prosazované nobilitace umění. Nejednalo se již ovšem o nedokonalou podobu smyslového Rührung, nýbrž o rühren napojené na filozofické nauky, zprostředkovávající rozumové pravdy vnímatelově obrazotvornosti, srdci, duši a duchu.

Z přehledu je zjevné, že Sulzerova pojednání z padesátých a šedesátých let<sup>170</sup> vykazují s Meißnerovými přednáškami značnou podobnost.<sup>171</sup> Oba autoři vztáhli pojem Rührung

---

<sup>168</sup> [Ibid., s. 95.]

<sup>169</sup> Ibid., s. 123.

<sup>170</sup> Od Sulzerova nejslavnějšího díla, slovníku *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig: Weidmann, 1. Band 1771, 2. 1774) odhlížím, neboť Sulzer zde upřednostňoval vyšší, mravní přínos umění, se kterým již rühren nespojoval. Právě přednostní omezování Rührung na úvodní, smyslovou fázi či stupeň recepce uměleckých děl vysvětluje, proč zde s ním pracoval výrazně méně, nevyhradil mu samostatné heslo, ba dokonce ho v adjektivní podobě rührend i kritizoval. Srovnej heslo Rührend. Podrobněji o postavení Rührung v *Allgemeine Theorie* viz Doplněk níže.

<sup>171</sup> Je velmi pravděpodobné, že Meißner Sulzerova pojednání shrnutá v německém překladu ve *Vermischte philosophische Schriften* znal. Výbor vyšel v roce 1773, o rok dříve, než Meißner začal studovat na univerzitě v Lipsku. Právě lipská studia, za kterých se intenzivně zaobíral estetikou, rozhodla o jeho pozdější literární dráze. V pražských přednáškách se o Sulzerovi mnohokrát výslovně zmínil (např. v úvahách o původu umění, géniovi, požitku/Vergnügen či kantátě). Z parafrázovaných charakteristik výslovně připsovaných Švýcarovi však lze doložit jen Meißnerovu znalost patřičných hesel *Allgemeine Theorie*. Jen letmý poukaz na existenci Sulzerovy studie o géniovi nasvědčuje Meißnerově přímé znalosti pojednání. V této souvislosti je třeba upozornit na skutečnost, že Meißnerovu náklonnost k Sulzerem prosazovanému pojmu Rührung a jeho variantám nepochybně umocnil i fakt, že tato teorie nebyla v příkrém rozporu ani s předepsanou Eschenburgovou učebnicí, ani výkladem jeho lipského profesora estetiky Ernsta Platnera. V Platnerových přednáškách z estetiky konaných v sedmdesátých letech, jak se dochovaly v zápiscích neznámého posluchače, hrál pojem Rührung důležitou roli. Platnera s Meißnerem spojovalo zejména přesvědčení, že podstata uměleckého díla tkví v přenášení Rührungen zažívaných umělcem na vnímatele, přičemž tuto vlastnost oba připsovali nejen slovesným, ale i výtvarným uměním. K rysům Platnerova zaobcházení s Rührung, které naproti tomu nejsou v Meißnerových přednáškách příliš patrné, patřilo ukotvení Rührung ve vnitřním neklidu (Unbehagen), trvalé touze po dokonalosti, pravdě, štěstí a rovněž opakované spojování Rührung s žádostí. Srovnej **Anonym**, *Ernst Platner uiber die Aesthetik*, Vorlesungsnachschrift 1777/78; manuskript 426 s., University of Illinois in Urbana-Champaign. Děkuji panu profesoru Alexandru Košeninovi za laskavé zapůjčení kopie rukopisu.

a jeho varianty na všechny prvky estetické situace. Spatřovali v něm účel umění i vlastnosti uměleckých děl, charakterizovali jím proces tvoření i vnímání umění, popisovali jeho původ a ráz. V porovnání se svým předchůdcem postoupil pražský ordinarius v uplatňování tohoto pojmu ještě dál, zvláště v částech, ve kterých rozlišil osobité ästhetische Rührungen,<sup>172</sup> a v definicích estetiky. V Meißnerových univerzitních přednáškách se tento pojem navíc stal součástí školského výkladu, čímž získal oproti Sulzerovým v zásadě rozptýleným podnětům nebývalou systematickostí.

Při zaobcházení s Rührung a jeho variantami využili Sulzer a Meißner širokou významovou škálu, která je německému slovu vlastní: od smyslového podráždění (počínaje fyzickým dotýkáním po „nepřímé“ zasažení smyslů), přes jemné pohnutí, rozjímání až po vypjaté citové dojetí a výlevy vášní.<sup>173</sup> Jejich Rührung se tak mohlo podle potřeby zhmotňovat i odhmotňovat, mohlo být používáno ve vlastním i obrazném smyslu. Přirozená mnohoznačnost tohoto slova byla z hlediska filozofie a estetiky mimořádně výhodná. Dovolovala do pojmu Rührung a jeho variant neproblematicky zahrnovat vlivnou baumgartenovskou tradici spojující estetiku se smyslovostí či obecněji nižším druhem poznání a současně umožňovala jít za tuto tradici, ať již směrem k mravnosti a šíření vědeckých poznatků v případě Sulzera či k všeobjímajícímu pohnutí v případě Meißnera. Pojem Rührung bylo možné bez většího tření sladit i s tradičními charakteristikami umění jako nápodoby či iluze, byť v podobě překonání, vyvrcholení či pouhého završení. Tento pojem nijak nevzdoroval ani dobové náklonnosti k *Empfindsamkeit*, ať již v umělecké tvorbě či teorii.<sup>174</sup> Jeho výhodou byla i skutečnost, že byl Breitingerovou zásluhou napojen na antické autority. Rührung dovoloval sloučit Horatiovy požadavky na nutnost autorského pohnutí s Pseudo-Longinovou teorií *fantasiai* a Quintilianovým voláním po názornosti (*evidentia*, *enargeia*) a pohnutí (*movere*). Pojem Rührung nebyl v rozporu ani s francouzským horováním pro *toucher le coeur*, které bylo od Boileaua chápáno jako nejvlastnější účel poezie. Současně byl tento pojem využíván i v aktuální filozofii, zejména teorii smyslového vnímání.<sup>175</sup> Zapadal do mechanicko-kausalistické noetiky, která byla v předkantovském období v německé jazykové oblasti mimořádně vlivná.

Díky těmto vlastnostem mohly pojmy Rührung, rühren a rührend dosáhnout v Meißnerových přednáškách neobyčejné univerzality. S mírnou nadsázkou řečeno: pražský ordinarius

<sup>172</sup> I k tomuto sousloví se mohl Meißner nechat inspirovat Sulzerem, neboť Švýcar v *Allgemeine Theorie* spojoval atribut estetický s různými aspekty umění. Srovnej ästhetischer Gedanke, ästhetisches Bild, ästhetischer Stoff, ästhetische Vollkommenheit, ästhetische Eigenschaften a zejména klíčový pojem ästhetische Kraft. V analyzovaných heslech jsem však nenalezl sousloví ästhetische Rührung.

<sup>173</sup> Nejplastičtěji tuto významovou škálu dokládají překlady. Např. Christian Garve překládal pomocí slovesa rühren anglické affect, touch a strike. Karl Gustav Schreiter tuto škálu ještě rozšířil o be impressed a be pleased. E. Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen [sic] und Schönen*. Nach der 5. englischen Ausgabe übersetzt von Ch. Garve, Riga: Hartknoch, 1773, s. 92 (affect), 64 (touch), 95 (strike). H. Blair, *Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften*. Aus dem Englischen übersetzt von K. G. Schreiter, Erster Theil, Liegnitz, Leipzig: Siebert, 1785, s. 38 (be impressed), 39 (be pleased).

<sup>174</sup> O *Empfindsamkeit* G. Sauder, *Empfindsamkeit I, III*. Stuttgart: Metzler, 1974, 1980. W. Doktor, *Die Kritik der Empfindsamkeit*. Frankfurt am Main: Lang, 1975.

<sup>175</sup> S pojmem Rührung jako součástí teorie smyslového poznání pracovali i Sulzer a Kant – viz výklad, kromě nich srovnej např. anonymní pojednání, ve kterém se rozlišuje sinnliche Rührung neboli sensation a Empfindung neboli sentiment. „Die erstere ist bloß eine Erschütterung, die in den Sinnen (sinnlichen Werkzeugen) vorgeht.“ Nelze s ním spojovat příjemnost či nepřijemnost. Anonym, Von dem Sitze der sinnlichen Rührungen und Empfindlichkeit. *Neues Hamburgisches Magazin* 1770, S. 387–419, konkrétně s. 388.

jimi normativně vysvětloval vše, co souviselo s uměním. V době, kdy se Rührung a jeho varianty staly pro Meißnera určující, však již německé estetiky vládly Kantovy pojmově vybroušené výklady rozlišující mezi nejjemnějšími a nejzazšími záhyby lidského vědomí. **Kritika soudnosti** nahlížela na Rührungen jako na smyslové počitky (Empfindung) doprovázené zalíbením, které je třeba vypudit z čisté estetiky usilující o apriorní obecnost a intersubjektivní platnost krásy a soudu vkusu. Z hlediska **Kritiky soudnosti** se Meißnerovo zaobcházení s Rührung jeví jako pozdní, do krajnosti vyhnaný pokus dobově vlivné *Wirkungsästhetik* založit teorii umění na jednom, k emocionalismu tíhnoucím všezahrnujícím a vševysvětlujícím pojmu.<sup>176</sup> Meißnerův nerozrůzněný Rührung nebyl pouhý kantianský počitek doprovázený zalíbením, nýbrž složitý psychofyzický prožitek propojující přítomné smyslové vjemy, paměťové a fantazijní představy s duchovními idejemi.

### Doplněk:

#### Pojem Rührung v *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Johanna Georga Sulzera

Johann Georg Sulzer pracoval s pojmem Rührung a jeho variantami nejen ve filosofických pojednáních z padesátých a šedesátých let (*Vermischte philosophische Schriften*), ale i v jednotlivých heslech svého nejproslulejšího a završujícího díla, estetickém slovníku nazvaném **Allgemeine Theorie der schönen Künste** (1. sv. 1771, 2. 1774)<sup>177</sup>. Schopnost rühren zde přiznával vnějším entitám,<sup>178</sup> obsahům vědomí<sup>179</sup> i vlastnostem obojího<sup>180</sup>. Obdobně trpnost gerührt werden opětovně přiznal smyslům, vyšším poznávacím mohutnostem i základním substancím na čele s duší.<sup>181</sup> Lebhafté Rührung v **Allgemeine Theorie** opakovaně označil za účel umění,<sup>182</sup> byť ho většinou pojímal jen jako první, bezprostřední účel<sup>183</sup>. Malířství a hudba rühren jen tělesné smysly, naproti tomu pro poezii je Rührung ucha druhořadé.<sup>184</sup> Co poezie postrádá na vnější síle, nahrazuje schopností, „alle Saiten der Einbildungskraft zu rühren“. Tato schopnost dovoluje poezii zprostředkovat čtenářům jakýkoliv smyslový vjem, aniž by ho fakticky zažívali (jeden Eindruck der Sinne, selbst der gröberen, ohne Hilfe der Sinne selbst fühlbar zu machen).<sup>185</sup> Právě schopnost jednotlivých umění zaměstnávat jiné

<sup>176</sup> Kromě pojmu Rührung charakterizoval Meißner umění nejčastěji pomocí dalších k emocionalismu tíhnoucích pojmů jako Empfindung, Empfindnis, Leidenschaft, či Begeisterung.

<sup>177</sup> **J. G. Sulzer**, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln*. Leipzig: Weidmann, 1771, 1774. O *Allgemeine Theorie* viz **J. van der Zande**, Johann Georg Sulzer's *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Das Achtzehnte Jahrhundert* 22, 1998, s. 87–101.

<sup>178</sup> Srov. Gegenstände (Spalte 22, 260), edle Tat (Sp. 602), Kunst, Künste (Sp. 623, 624), Vortrag (Sp. 695)

<sup>179</sup> Srov. Empfindung (Sp. 314), Eindrücke (Sp. 610).

<sup>180</sup> Srov. jednotu v rozmanitosti (Sp. 1039–40), uspořádání látky do snadno přehlednutelného celku (Sp. 689), převedení abstraktního na tělesné (Sp. 694), intenzivní působení na představovací a žádací mohutnost (Sp. 625), vhodnost a dokonalost (Sp. 613).

<sup>181</sup> Srov. Sinne (ibid., Sp. 1087), Vorstellungskraft, Empfindung (Sp. 1264), Seele (Sp. 312), Herz (Sp. 955). Novými dispozicemi je vložka ke krásu (Anlage vom Schönen, Sp. 610) a mysl (Gemüt, Sp. 611).

<sup>182</sup> Ibid., Sp. 611.

<sup>183</sup> Ibid., Sp. 612.

<sup>184</sup> Ibid., Sp. 623.

<sup>185</sup> Ibid., Sp. 624.

smysly než ty, které jsou k jejich vnímání bezprostředně žádány, shledal Sulzer jako důležitý prostředek smyslovosti (Sinnlichkeit), klíčové podmínky, dovolující dosát stanovenému účelu umění – rühren.<sup>186</sup>

S předchozím výčtem vrcholícím označením Rührung za účel umění ostře kontrastuje fakt, že Sulzer tomuto pojmu nevyhradil samostatné heslo. Do **Allgemeine Theorie** zařadil jen hesla 'Rührend' a 'Rührende Rede'. První představuje das Rührende převážně negativně jako to, co sklízí (na rozdíl od pravdy, dokonalosti a velikosti, tj. potrawy ducha) všeobecný potlesk a v čem vynikají průměrní umělci. Das Rührende není, čeho bychom si na uměleckých dílech měli nejvíce cenit, ba dokonce bychom měli být ostražití, aby neovládlo jeviště a romány (dnes nejrozšířenější formy umění), neboť jinak hrozí všeobecná změkčilost. Ani v antickém umění podle Sulzera das Rührende nepřevládalo.<sup>187</sup> Das Rührende je vhodný prostředek zalíbení (Gefallen) a podněcení vášní. Pokud však řeči jen podněcují vášně, aniž by byly spjaty s rozumovými představami (Vernunft), nepatří mezi umělecká díla (Werke der Kunst).<sup>188</sup>

Pnutí vyvěrající ze zdrženlivého postoje k tomu, co je rührend, a opakovaným vyzdvihováním Rührung jako účelu umění ještě zesílí, vezme-li se v potaz, že používání těchto termínů, soudě z klíčových hesel, nebylo v **Allgemeine Theorie** zdaleka tak četné jako v dřívějších filosofických pojednáních. Původní pasivní formu gerührt werden a substantivní erregte Rührung zde nejčastěji nahradil aktivní způsob slovesa empfinden a termín Empfindung.<sup>189</sup> Předmět má estetickou sílu, pokud je mocen, „eine Empfindung in uns hervorzubringen“.<sup>190</sup> Účelem umění je probouzet nejprve „psychologische“ a posléze „moralische Empfindung“.<sup>191</sup> Šíření Empfindungen se musí řídit rozumem (Verstand) a moudrostí.<sup>192</sup> Slovesem empfinden označoval Sulzer jak vnímání uskutečňované vnějšími tělesnými smysly, tak vnímání niterné, probíhající bez jejich pomoci.<sup>193</sup> Silné Empfindungen doprovázené libostí či nelibostí nazýval vášněmi.<sup>194</sup> Proti Empfindungen (včetně vášní) stavěl poznání (Erkennen). První směřuje

<sup>186</sup> Obraz Nicholase Poussina Mor např. umožňuje nejen vidět danou scénu, ale je z něho i „der Geruch stark gerührt“ (Sp. 1087).

<sup>187</sup> Ibid., Sp. 990.

<sup>188</sup> Ibid., Sp. 991. V hesle Rührend Sulzer dále rozlišil das Rührende, které je vysoce patetické a vzbuzuje obdiv, to charakterizuje tragédií, a das Rührende, které je jemné a nepozvedá se nad obvyklý pocit (Empfindung), to je příznačné pro komedii, elegii a píseň (Sp. 790).

<sup>189</sup> Kromě termínu Empfindung a jeho variant se v *Allgemeine Theorie* stal dalším důležitým ekvivalentem původního Rührung pojem Gefühl a jeho varianty. Umění v nejvyšší podobě měla probouzet „das Gefühl für das Schöne und Gute“, a tím posilovat „das Gefühl für sittliche Ordnung“ (Vorrede, s. 1–3, Sp. 21, 22). Hlavním záměrem krásných umění je „die Erweckung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten“, z čehož Sulzer vyvodil potřebu zakládat teorii krásných umění na teorii „der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen“ (Sp. 21). Za nejušlechtlejší použití umění označil, „wichtige Wahrheiten fühlbar zu machen, ihnen eine wirkende Kraft zu geben, sie dem Geist unauslöslich einzuprägen“ (Sp. 1263). Básník sám musí podle Sulzera „alles fühlen, was er andern schildern will, neboť es ist unmöglich Empfindung auszudrücken, die man selbst nicht hat“ (Sp. 700).

<sup>190</sup> Ibid., Sp. 602.

<sup>191</sup> Ibid., Sp. 311–2.

<sup>192</sup> Ibid., Sp. 312.

<sup>193</sup> Ibid., Sp. 1083.

<sup>194</sup> Ibid., Sp. 693.



k nám samým, druhé k vnějším předmětům, jejichž existence je od nás oddělena.<sup>195</sup> Také vkus vymezil Sulzer jako „das Vermögen, das Schöne zu empfinden“.<sup>196</sup> Právě vyjádření Empfindungen, nikoli nápodobu (Nachahmung) považoval za příčinu vzniku umění s výjimkou výtvarných.<sup>197</sup> Dokonce i lebhafte Rührung jako první účel umění vysvětloval jako schopnost vnímatele „in Empfindung zu setzen“.<sup>198</sup> Zřetelnou převahu pojmu Empfindung nad Rührung stvrdilo osobité heslo, které mu věnoval.

Shrnujícím způsobem lze říci, že pro Sulzera pojem Rührung a jeho varianty zůstaly i v **Allgemeine Theorie** důležité, jejich těsnější napojení na vášně a smysly je však zároveň tlačilo do ústraní. Neboť ve slovníku Sulzer jednoznačně upřednostňoval vyšší, mravní přínos umění, se kterým již rühren nespojoval. Právě přednostní omezování Rührung na úvodní, smyslovou fázi či stupeň recepce uměleckých děl vysvětluje, proč s ním Sulzer pracoval výrazně méně, nevyhradil mu samostatné heslo, ba dokonce ho v adjektivní podobě rührend i kritizoval.<sup>199</sup>

## Resumé

### **Der Begriff ‚Rührung‘ in den Vorlesungen über Ästhetik und Poetik von August Gottlieb Meißner (1753–1807)**

In den Vorlesungen über Ästhetik und Poetik von August Gottlieb Meißner, wie sie an der Prager Universität von Josef Jungmann im Studienjahr 1794/95 und von Josef Liboslav Ziegler im Jahr 1802/03 aufgezeichnet wurden, tauchen mit außerordentlicher Häufigkeit die Termini Rührung, rühren und rührend auf. Die folgende Studie hat das Ziel zu ermitteln, wie Meißner mit diesen Termini gearbeitet hat, und festzustellen, wie sein Vorgehen mit der deutschen Ästhetik der Aufklärung zusammenhing. Die wichtigste Inspirationsquelle für Meißner scheint der schweizerische Ästhetiker Johann Georg Sulzer zu sein, dessen *Vermischte philosophische Schriften* sowie *Allgemeine Theorie der schönen Künste* werden aus dieser Sicht gründlich untersucht.

<sup>195</sup> Ibid., Sp. 693, 1084. S převáděním pasivní formy být příjemně či nepříjemně gerührt do aktiva se lze setkat již v pojednáních. Zejména v *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand, worinn sich die Seele bey Ausübung ihrer Hauptvermögen, nämlich des Vermögens, sich etwas vorzustellen, und des Vermögens zu empfinden, befindet* (1763) hovořil Sulzer o mohutnosti cítit (das Vermögen zu empfinden), kterou stavěl do protikladu k představovací neboli poznávací mohutnosti. Používáme-li rozum (Verstand), jsou ostatní duševní síly potlačeny, duše sama sebe necítí a zaobírá se věcmi, které pozoruje jakoby mimo sebe. Naproti tomu Empfindung je příjemná či nepříjemná představa, při níž se duše zaobírá sama sebou. **Sulzer**, *Vermischte philosophische Schriften*, s. 225–9.

<sup>196</sup> Ibid., Sp. 462.

<sup>197</sup> Ibid., Sp. 796.

<sup>198</sup> Ibid., Sp. 1085.

<sup>199</sup> Příčiny Sulzerovy vzrůstající zdrženlivosti k pojmu Rührung nejsou zcela jasné. Tato zdrženlivost mohla být způsobena narůstajícím vlivem sentimentální produkce, ale i vývojem německého filozoficko-estetického myšlení, ve kterém začaly termíny Empfindung a Empfindnis postupně převládat.



## Sex a politika: „levý freudismus“ v evropské kinematografii 70. let (I.)

Zdeněk Hudec

„Kdyby Engels nenapsal, že pravá láska existuje jen mezi proletáři, tak by sis dnes nevrzl.“

Z jugoslávského filmu **Raná díla** (1968)  
režiséra Želimira Žilnika

### Úvod

V současné reflexi populární kultury je problematika sexuality povětšinou bez bližších dějinných souvislostí nahlížena jako jedna z pop-kulturních rozkoší, která zpochybňuje dřívější kritické koncepty masové kultury, které se řečeno s **Wilhelmem Reichem** domnívaly, že „celá kulturní politika (film, beletrie, poezie atd.) se točí kolem sexuality, žije ze svého popření skutečnosti a afirmace ideálu. A z téhož žije i spotřební a reklamní průmysl.“<sup>1</sup>

Předkládaná studie je jednou z částí zamýšleného badatelského projektu věnovanému historickému zkoumání sexuality ve filmu. Zabývá se freudomarxistickou<sup>2</sup> politizací sexuality

<sup>1</sup> **Reich**, Wilhelm: *Funkce orgasmu. Sex-ekonomické problémy biologické energie*. Praha, Concordia 1993, s. 160.

<sup>2</sup> Za autora termínu „freudomarxismus“, který se často významově kryje s pojmem „neofreudismus“, je považován **Wilhelm Reich**. Jde však o velmi volný název pro značně diferencované proudy, které se od konce 20. let pokoušely o kritickou revizi klasické psychoanalýzy a její teoretické smíření s Marxovým historickým materialismem. Freudomarxistická syntéza byla významně iniciována **Erichem Frommem**, **Siegfriedem Bernfeldem**, **Wilhelmem Reichem** a **Otto Fenichelem**. Mezi základní „freudomarxistické“ práce západní proveniencce patří: **Erich Fromm**: *Politik und Psychoanalyse* (1931), *Man for Himself* (1947, česky *Člověk a psychoanalýza* 1967), *The Human Implications of Instinctivistic „Radicalism“*. A Reply to Herbert Marcuse (1955), *Marx's Concept of Man* (1961), *Beyond the Chains of Illusion. My Encounter with Freud and Marx* (1962). Všechna jmenovaná díla jsou zahrnuta v německém desetisvazkovém souborném vydání Frommova díla. **Fromm, E.**: *Gesamtausgabe*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1980–1981. **Bernfeld, Siegfried**: *Sozialismus und Psychoanalyse* (1926). In: **Sandkühler, Hans Jörg** (ed.) *Psychoanalyse und Marxismus. Dokumentation einer kontroverze*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1971. Sborník dále zahrnuje tyto stati: **Bernfeld, Siegfried**: *Die kommunistische Diskussion um die Psychoanalyse und Reichs „Widerlegung der Todestriebhypothese“*, **Sigmund Freud und der revolutionäre Sozialismus**; **Jurinetz, W.**: *Psychoanalyse und Marxismus*, **Reich, W.**: *Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse*; **Sapir I.**: *Freudismus, Sociologie, Psychologie*; **Stoljarov, A.**: *Der Freudismus und die Freudo-Marxisten*. **Reich, Wilhelm**: *Die Funktion des Orgasmus, Sexualökonomische Grundprobleme der Biologischen Energie* (1942, česky *Funkce orgasmu. Sex-ekonomické problémy biologické energie*. Praha, Concordia 1993), *Die Sexualität im Kulturkampf* (1930), *Massenpsychologie des Faschismus*. Kopenhagen, Verlag für Sexualpolitik 1933, *Character Analysis* New York, Orgone Press 1949, *The Sexual Revolution. Toward a Self-Governing Character Structure*, New York, Noonday Press 1970. **Marcuse, Herbert**: *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press 1955, *A Critique of Pure Tolerance*. Boston, Beacon Press 1965, *Psychoanalyse und Politik* (1968,

v evropské narativní kinematografii šedesátých a sedmdesátých let kdy se „freudomarxistickým“ idejím, valnou měrou zasahujících do oblasti sociální psychologie, dostalo značného uznání nejen u radikální mládeže a kritických myslitelů tzv. „nové levice“, ale i v celém kulturním spektru. Studie je výhradně zaměřena na „freudomarxistickou“ teorii libida potlačovaného buržoazním řádem a je tudíž zcela v zajetí „represivní hypotézy“ **Michela Foucalta**, který tuto teorii sexuálního osvobození spolu s jinými myšlenkovými koncepty (např. existencialismem) v sedmdesátých letech odmítl jako projekt založený na osvícenské emancipaci a statickém modelu moci.<sup>3</sup>

Pres snahu o jistou podrobnost si studie nečiní nárok na komplexnost (bude předmětem dalšího výzkumu) vyžadující náročné a obsáhlé studium historických svazků mezi freudismem (klasickou a neofreudistickou psychoanalýzou jako teorií) s marxistickou filozofií, které se objevily nejen v teoretických postulátech frankfurtské „kritické teorie“, ale i v estetických programech uměleckých hnutí: surrealismu, literatuře, absurdním divadle, kakofonické hudbě aj. Studie se věnuje pouze západní kulturní oblasti. Její druhá část bude věnována působení neortodoxního „socialistického humanismu“<sup>4</sup> ve východoevropském prostředí<sup>5</sup> a zohlednění „freudomarxistického“ pojetí v polské, maďarské a zejména jugoslávské kinematografii.

---

česky *Psychoanalýza a Politika*. Praha, Svoboda 1969), *An Essay on Liberation*. Boston. Beacon Press 1969, *Five Lectures. Psychoanalysis, Politics and Utopia*. Boston, Beacon Press 1971. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byl „freudomarxismus“ diskutován ve vztahu k hnutí „nové levice“ a radikalizovanému studentskému hnutí. Dělo se tak zvláště v Německu kde vyšla řada knih a kritických sborníků. Např.: **Vyss, Dieter**: *Marx und Freud. Ihr Verhältnis zur modernen Anthropologie*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1969; **Gente, Hans Peter** (ed.): *Marxismus-Psychoanalyse-Sexpol*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1970; **Dahmer, Helmut**: *Libido und Gesellschaft. Studien über Freud und die Freudsche Linke*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1973; **Reimann, Bruno W.**: *Psychoanalyse und Gesellschaftstheorie*. Darmstadt, Luchterhand 1973; *Psychoanalyse als Sozialwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1971; **Wehler, Hans Ulrich**: *Sociologie und Psychoanalyse*. Stuttgart, Kohlhammer 1972. Z anglosaské oblasti připomeňme alespoň: **Robinson Paul A.**: *The Freudian Left*. New York, Harper and Row 1969. V Československu byl koncem šedesátých let „freudomarxismus“ nejvýrazněji uchopen ve studii **Roberta Kalivody** *Marx a Freud* (1968), dále byl dílčím způsobem časopisecky diskutován v souvislosti s překlady knih **Ericha Fromma** u **Lubomíra Sochora**, **Karla Máchy** a **Milana Machovce**. V normalizačním období byl jako významný článek frankfurtské kritické teorie vulgarizován a dogmaticky napadán z pozic neostalinitického marx-leninismu – např. sborníky „Frankfurtská škola“ ve světle marxismu. *Ke kritice Horkheimerovy, Adornovy, Marcusovy a Habermasovy filozofie a sociologie*. Praha, Svoboda 1972; *Filozofie a ideologie frankfurtské školy*. Praha. Academia 1976; *Sociální filozofie frankfurtské školy*. Praha, Svoboda 1977; **Steigerwald Robert**: „Třetí cesta“ *Herberta Marcuseho*. Praha, Svoboda 1971.

<sup>3</sup> Ve Foucaultově kritice „freudomarximu“, v tzv. „represivní hypotéze“, kterou odmítá ve prospěch svého konceptu sexuality (jež můžeme symptomaticky číst jako všeobecné vyvrácení společenské důvěry v sexuální entuziasmus 60. let) se operuje s naprosto odlišným chápáním společenské moci než ve „freudomarxistickém“ modelu. „Freudomarxismus“ reflektuje moc staticky, jako něco, co stačí „pouze“ odstranit v zájmu osvobození a spontánní seberealizace libida, což podle Foucalta není žádnou účinnou alternativou k „represivnímu panství“, nevede to k jeho odstranění, nýbrž naopak k jeho diskursivnímu upevnování. Děje se tak na základě jeho vlastního pojmu tzv. „biomoci“ historicky založené na tradici židovsko-křesťanské pastorace, která dnes ve svém posledním převleku zabezpečuje fungování moderního, racionálního státu. Principy pastýřské moci popsal již **Nietzsche** v *Genealogii morálky a Antikristovi*. Pastýřská moc má dozorující charakter, spočívá na diskursivní praxi, která za účelem spásy jako mocenské technice společenského podrobování řídí vztah lidské svědomí k intimní oblasti. Tato moc prostupuje všemi institucemi a profesemi a její strategická povaha je striktně asymetrická. Proto se Foucaultovi také sexualita subjektu („dispozitiv sexuality“ vůbec z jehož hranic „freudomarxismus“ nikdy nevystoupil) jeví jako implicitní produkt mocensko-diskursivních vztahů, nikoli výraz nějaké transparentní monolitické moci, o níž se freudistické a sexuální revoluce domnívaly, že pracuje na explicitním principu útlaku. Tato teze je dále argumentována rozbořením vztahů mezi sexualitou, touhou a mocí. Srov. **Foucault, Michel**: *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha, Herrmann a synové 1999. K charakterizaci pastýřské moci např. **Foucault, Michel**: *Subjekt a moc*. In: *Myšlení vnějšku*. Praha, Herrmann a synové 2003, s. 195–227.

## „Freudomarxistická syntéza“

Koncem šedesátých let nesenými kritickými reakcemi na oficiální pojetí marxismu<sup>6</sup> a protestními revoltami studentských hnutí (včetně jejich vystřízlivění v sedmdesátých letech) ožila v západní kulturní oblasti, kinematografii nevyjímaje, řada neofreudistických myšlenek z arzenálu tzv. „nové levice“ usilující o teoretické spojení **Marxova** „historismu“ s **Freudovým** „biologismem“, které ve svých pracích rozvíjeli např. **Wilhelm Reich**, **Herbert Marcuse**, **Erich Fromm**, **Ernst Bloch** nebo náš **Robert Kalivoda**. Tito myslitelé v rámci řešení problematiky vzájemného působení individuálně-psychologických a společensko-sociálních procesů přejaly a kriticky přetvořili tu část pozdního Freudova skeptického učení, která se zabývala potlačovací funkcí kultury (chápané jako koordinátor civilizačně-ideologických institucí, tzn. politiky, práva, státu, morálky a náboženství) vzhledem k pudovému životu člověka.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> **Erich Fromm** v rámci frankfurtské školy jako první syntetizoval hegelizovaný marxismus s freudismem. V roce 1965 zorganizoval tzv. „Symposium o socialistickém humanismu“ kam byly vedle článků západních, humanisticky smýšlejících socialistů (např. **Herbert Marcuse**, **Ernst Bloch**, **Lucien Goldmann**, **Bertrand Russell** aj.), zařazeny rovněž příspěvky neortodoxních levicových intelektuálů z východního bloku. Vedle filozofů z okruhu záhřebské Praxis, s nimiž Fromm udržoval osobní kontakt (**Gajo Petrović**, **Mihajlo Marković**, **Predrag Vranicki**, **Rudi Supek**, **Veljko Korać**, **Danilo Pejović**) se ve sborníku objevily také články **Adama Schaffa**, **Leszka Kolakowského**, **Bronislava Bazzka** a **Bogdana Suchodolského** z Polska. České socialistické humanisty reprezentoval **Ivan Sviták**, **Karel Kosík** a **Milan Průcha**. Viz *Socialist Humanism. An international Symposium, edited by E. Fromm*. New York, Double Day 1965.

<sup>5</sup> „Freudomarxismus“ nebyl doménou pouze západní kulturní oblasti. Pokusy o propojení freudismu s marxismem se objevovaly ve dvacátých a třicátých letech i v SSSR, Polsku, prostřednictvím surrealistického hnutí i v Československu Viz např. **Bachtin**, **Míchaíl M.**; **Vološinov**, **V. M.**: *Marxizmus, freudizmus, filozofia jazyka*. Bratislava 1986.

<sup>6</sup> Typologie kritiků oficiálního marxismu a teorie „vědeckého socialismu“ byla v západní oblasti velmi různorodá, od dílčích „korekcí“, přes „reinterpretace“, až k totálnímu vyvracení. Do první skupiny patří myslitelé jako **Max Weber**, **György Lukács**, **Karl Mannheim**, **Erich Fromm**, **Joseph Schumpeter**, druhou zastupuje např. **Jean-Paul Satre**, **Herbert Marcuse**, **Louis Althusser**, **Jürgen Habermas**, **Daniel Bell**. Třetí, nejradikálnější opoziční skupinu tvoří např. **Karl Raimund Popper**, **Talcott Parsons**, **Raymond Aron**, **Walter Rostow** Předmětem marxologické kritiky se stala řada témat: esencialistická metodologie historického a dialektického materialismu, kritická revize **Marxova Kapitálu**, spor o „subjekt“ revoluce, kritika teorie a praxe socialismu v SSSR aj. Obecně lze říci, že v šedesátých letech západní neomarxisté nemluví již tolik o třídních konfliktech jako o konfliktech mezi prací a kapitálem, které zpasivňují celý společensko-politický systém v třídně politickém smyslu. Sama dělnická třída byla už tehdy nahlížena jako dějinně vyčerpaná síla, dokonale integrována do tržního systému a podléhající kulturní logice kapitálu: „*Nová levice v čele s Herbertem Marcusem se nevzdala revolučních vizí a revoluční rétoriky. Rezignovala však na představu nějakého sociálně-ekonomicky založeného makrosubjektu – tj. dělnické třídy – coby nositele této vize a hlavní politické síly v praktickém smyslu.*“ **Marada**, **Radim**: *Kultura protestu a politizace každodennosti*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury 2003, s. 156–157.

<sup>7</sup> V pozdních Freudových pracích (*Nespokojenost v kultuře*, *Budoucnost jedné iluze*) napsaných pod otřesem kulturních hodnot a masového zabíjení v první světové válce je patrný odklon od čisté „naturalistické“ interpretace psychických procesů směrem ke zkoumání sociálně-kulturní podmíněnosti neuroz jako poruch společenského života. Podle Freuda není štěstí a svoboda jednotlivce pod vlivem mravnostní, výchovné či společenské cenzury slučitelná s kulturou. Vývoj kultury je v moderních společnostech založen na útlaku, omezení a potlačování smyslových přání, není myslitelný bez represivní transformace pudů, jejímž psychologickým derivátem je svědomí, které zamezuje ukájení pohlavního napětí a přirozených potřeb organismu. Tato represe buď vede ke kulturně hodnotné, společensky prospěšné činnosti (ve Freudově pojetí „sublimaci“ – vytěsněním pudů vědomí do nevědomí, tedy z dohledu psychiky), v horším případě, když je pudové potlačení vyšší než jsou možnosti nebo kapacita sublimace, dochází k frustraci a neurotizaci, které člověk kompenzuje přirozeným sklonem k agresivitě, egocentrismu a animálnímu uspokojování vlastních potřeb, což zpětně vyvolává politickou nutnost intenzivní kontroly a manipulace. Srov. **Freud**, **Sigmund**. *Nespokojenost v kultuře*. Praha Hynek 1998. Těž **Freud**, **Sigmund**: *O člověku a kultuře*. Praha, Odeon 1989

Pro neomarxisty, kteří hledali utopickou cestu k totálnímu osvobození všech lidských bytostí bylo Freudovo pojetí represivní sublimace psychických sil lidského individua naprosto nepřijatelné<sup>8</sup>, a proto muselo být kriticky doplněno Marxovou materialistickou filozofií (zejména myšlenkami „mladého“ Marxe z *Ekonomicko-filosofických rukopisů z roku 1844*<sup>9</sup>) a korigováno směrem k pudové socializaci, k nových formám humanismu odvozených z ideje „nerepresivní sublimace“<sup>10</sup>, která by dala lidské libidinozitě volný, kreativní prostor.

První freudomarxistické syntézy **Wilhelma Reicha, Siegfrieda Bernfelda, Otto Fenichela a Ericha Fromma** se pokoušely začlenit psychoanalýzu jako pomocnou vědu do marxistické historicko-materialistické teorie, které by při vysvětlování lidských dějin ze společenských rozporů významně napomohlo prozkoumání vztahu mezi psychickým a společenským (sociálně-ekonomickým). **Erich Fromm** ve stati *Politika a psychoanalýza* (1931)<sup>11</sup> nastínil teore-

<sup>8</sup> S kritikou Freudových teoretických postulátů vystoupila vedle „freudomarxistických myslitelů“ také řada reformistů z řad sociálně transformované psychoanalýzy. Ať už jde o „analytickou psychologii“ **C. G. Junga**, „individuální psychoanalýzu“ **A. Adlera**, „kompulsivní dynamismus“ **H. S. Sullivana**, „dialektický humanismus“ **E. Fromma**, „personalistickou psychoanalýzu“ **I. A. Carusa** nebo „interpersonalismus“ **K. Horneyové** kladoucí důraz na vliv vnitřní psychiky individua u kulturní podmíněnosti neuróz. Srov. **Horney, K.**: *The Neurotic Personality of Our Time*. New York 1937. **Horneyová, Karen.**: *Neuróza a lidský růst*. Zápas o seberealizaci Praha, Pragma 2000.

<sup>9</sup> „Mladý Marx“ v *Ekonomicko-filosofických rukopisech z roku 1844* (které se staly „biblí“ levicové inteligence nezřídká kladené proti „starému“ Marxovi z období *Kapitálu*) vymezil hlad a sex jako základní pudové potřeby člověka. Srov. **Marx, Karel.**: *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*. Praha, Státní nakladatelství politické literatury 1961, s. 141–143. V těchto Marxových výrocích chápajících člověka jako předmětnou, trpící bytost, která musí svou pudovou stránku kompenzovat mimo sebe, byla shledána styčnost s Freudovým pojetím „životní nouze“ (Ananke, Lebensnot, Scarcity) jako trvalým rozštěpem mezi člověkem a realitou, mezi principem slasti a principem reality. V souvislosti s otázkou „pudového uvědomění“ byla dále řešena otázka přesunu (pohyblivosti, transformovatelnosti) sexuality jako pudové energie do ekonomiky, protože v marxistické materialistické teorii dějin (historickém materialismu) se člověk emancipuje od zvířecí instinktivnosti také ekonomicky – ukájením pudové potřeby hladu prací. Mezi sexem a hladem je velmi úzká spojitost, která má vliv na rozvíjení lidského erotického života, jak v sublimované, tak v nesublimované poloze. Hlad jako důsledek materiálního nedostatku může vést k sexuální frustraci kompenzované agresivitou. Proto ve „freudomarxistickém“ pojetí má hospodářská agresivita podílející se na ukájení hladu v lidské společnosti (tzn. na ekonomice) podobné vlastnosti jako agresivita sexuální – obě mohou sublimovat v princip „panství“ (herrschaft), v princip společenského ovládnutí člověka člověkem, který popsal Marx.

<sup>10</sup> Myšlenku „nerepresivní kulturní společnosti“, která se částečně nebo zcela zřekla i Freudova základního teoremu o pudu smrti (Thanatos) prosazoval jak **Wilhelm Reich**, **Erich Fromm**, tak i **Herbert Marcuse**. Myšlenka „nerepresivní civilizace“ vyšla z poznatku o přemísťování primární pudové energie. Pokud tato pudová energie při procesu sublimace nenachází v realitě svůj objekt, respektive pokud jí tento objekt odmítá společenská regulace (princip Über-Ich v psychické struktuře), tak se tato primární pudová energie přetváří, přemísťuje, hledá novou ideální sféru svého ukojení, v níž by se mohla realizovat jako sekundární vrstva lidské existence, jako vyšší duchovní skutečnost, především vědecká a umělecká. Myšlenka nerepresivní sublimace, která by vydělila Eros jako činitele humanizace libida a nositele sociálního rozměru byla především rozpracována v práci **Herberta Marcuseho** *Eros and Civilization* (1955). Marcuseho kniha prvně vyšla v USA. Její autorizované německé vydání nese název *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1971.

<sup>11</sup> Raný **Erich Fromm** je poměrně vzdálený „kazatelskému“ étosu svých pozdějších prací. Jeho hlavním zájmem je prokázat, že každá společnost má nejen ekonomicko-politickou, nýbrž také libidinozní strukturu, k jejímuž objasnění může psychoanalýza přispět zásadním způsobem. Jeho hlavním zájmem je vyvrátit obvinění, že psychoanalýza, stejně jako marxistická filozofie dějin, mají společný deterministicko-dogmatický základ. Psychoanalýza „pansexuální“, historický materialismus „paneconomický“. Fromm vyslovil tezi, že psychoanalýza je přírodovědeckou, materialistickou psychologií, že je to analytická metoda výrazně dějinného charakteru, která má s historickým materialismem společný zájem o společenské bytí vycházející z pozemského života, z jeho potřeb a lidského vědomí, tzn. ze společenských, politických a ideologických zřetelů. **Fromm, Erich.**: *Politik und Psychoanalyse* (1931) In: *Erich Fromm Gesamtausgabe I*. Stuttgart 1980, s. 31–36. Myšlenek vyslovených

tické skloubení psychoanalýzy a historického materialismu v novém typu analytické sociální psychologie, která by nevysvětlovala společnost z pudové struktury člověka, ale naopak by usilovala o prozkoumání vlivu „životního osudu“ na samu podstatu této vrozené pudové struktury. Jinými slovy se pokoušel prokázat existenci přímého vlivu ekonomických podmínek na duševní a pudový aparát člověka a tím obhájit názor, že stabilitu společnosti nezaručují jen mechanické, na nátlak orientované represivní složky (policie, státní moc, egoistické zájmy apod.), ale také různé libidinózní vztahy a to zvláště mezi příslušníky odlišných tříd a společenských vrstev. Jeho předestření libidinózní, pudové struktury společnosti jako prostředí, v němž dochází k působení ekonomie na duševní oblast, otevřelo pole pro další freudomarxistická zkoumání člověka jako průsečíku biologické (respektive fyziologicko-biopsychické) a společensko-historické dimenze.

### **Wilhelm Reich: Orgon, Sexpol, aneb „Lest W. Reich und handelt danach!“<sup>12</sup>**

K další politizaci psychoanalýzy nesené „amalgamováním“ Marxe s Freudem bylo ze strany raných „freudomarxistů“ využito Freudovy představy krutého, empirickými nástroji nepoznatelného nevědomí, které bylo dáno do souvztažnosti s iracionalitou kapitalistické společenské formace, čímž freudovská psychoanalýza, původně chápána jako vědecký názor, nabyla politické motivace a ideologických závěrů v marxistickém smyslu. Z Freudova tvrzení, že povaha člověka je iracionální a nepoznatelná se odvodil politický závěr, že sama společnost je nepoznatelná, že není možné porozumět společenským procesům a přijmout neprůhlednost společenského chaosu jako nevyhnutelný fakt lidské existence, jejímiž „hnacími“ silami je potlačovaná libidinozita, která se promítá do permanentní agresivity, egocentrismu a animálního uspokojováním vlastních potřeb. Myšlenka potlačeného sexu, jež vede k násilí a krutostem nalezla odezvy i ve spojení se sexuálním liberalismem, jehož průkopníkem byl v kinematografii jugoslávský režisér **Dušan Makavejev**<sup>13</sup>, který v roce 1971 realizoval film *W. R.: Tajemství organismu* (W. R. Misterija organizma, 1971).

---

v této stati se Fromm dále přidržoval v programovém článku „O metodě a úloze analytické sociální psychologie. Poznámky o psychoanalýze a historickém materialismu“ uveřejněném v prvním čísle nově založeného „Časopisu pro sociální výzkum“ (Zeitschrift für Socialforschung). **Fromm, Erich.**: *Über Methode und Aufgabe einer Analytischen Sozialpsychologie. Bemerkungen über Psychoanalyse und historischen Materialismus*. In: *Erich Fromm Gesamttausgabe I*. Stuttgart 1980. Podobnou myšlenku jako Fromm vyslovil později Lucien Goldmann, který začlenil marxismus a psychoanalýzu do svého „genetického strukturalismu“. Podle Goldmanna se marxismus a psychoanalýza metodologicky doplňují svým „dialektickým principem“, jsou to dvě vědecké školy strukturálně genetického typu, které se snaží pochopit a vysvětlit humanitní fakta tak, že je začleňují do strukturálních celků odpovídajících kolektivnímu životu a individuálním biografii. **Goldmann, Lucien.**: *Structures mentales et création culturelle*. Paris 1970.

<sup>12</sup> *Sexpol* byla Reichova zkratka pro „sexuální politiku“ šířenou psychoanalytickými poradnami zejména v dělnickém prostředí. *Orgon*, odvozeno od „orgonomie“ (též „orgonová teorie“) – mystické nauky o kosmickém původu orgasmu, kterou se Reich na konci života zabýval v USA. Tato nauka mu v psychoanalytických kruzích zjedнала pověst šílence. Nápis „Čtete Wilhelma Reicha a jednete podle toho!“ se v roce 1968 objevoval na zdech frankfurtské university.

<sup>13</sup> Makavejevův zájem o politickou a sexuální liberalizaci se projevoval již v počátcích tvorby. V úhelných dílech jugoslávského „nového filmu“ (noví film) *Člověk není pták* (Čovek nije ptica, 1966) a *Milostný případ, aneb tragédie zaměstnankyně pošty a telegrafů*. (Ljubavni slučaj ili Tragedija služebnice PTT, 1967) se objevují sexuální scény zasazené do politickým kontextu. Druhý film má přímou subtextovou vazbu k úvodní sekvenci z *W. R. Tajemství organismu*, v níž si Milena spolu s ostatními členy reichovské komunity opakovaně předává žlutek, který se jim nakonec rozteče a obalí jim ruce sekretem ne nepodobným ejakulátu. Tuto sekvenci v *Milostném*

Za iniciálami W.R. se skrývá již několikrát zmíněný **Wilhelm Reich** (1897-1957), německý psychoanalytik, Freudův asistent, který na základě svých klinických výzkumů ve dvacátých a třicátých letech psal o sexuálním osvobození jako o nezbytné podmínce k ozdravení člověka a lidstva.<sup>14</sup> Reich spatřoval smysl života a duševního zdraví ve kvalitě sexuálního uspokojení, v tom, jak lidé dokáží v heterosexuálním pohlavním aktu prožít orgasmus jako výraz neneurotického postoje zvaného láska, či schopnost milovat.<sup>15</sup> Oproti tomu zdroj všech sociálních konfliktů spatřoval v tom, či onom stupni sexuálního neuspokojení a pomocí sexuálních neuroz dokonce vykládal i fašistický iracionalismus. Reich výzkum orgasmu a jiných biologických funkcí nazval „sex-ekonomií – přírodovědeckou, experimentálně fundovanou teorií sexuality“<sup>16</sup>, která měla překonat předsudky a strach ze sexuality šířený náboženstvím a sociální výchovou. Podle Reichovy „orgonové teorie“ veškeré antisociální chování pochází z civilizačního potlačování přirozeného milostného života, jež se v charakterové struktuře člověka projevuje jako „úzkost ze slasti“.<sup>17</sup> Tato úzkost je živnou půdou pro různé formy diktatur a politických „panství“, které se snaží přimět člověka k poslušnosti. Sem Reich řadil jak nacisty, tak komunisty, demokraty nebo církve. Všechny tyto politické formace se při

---

*příběhu* objasňuje pasáž označená jako „Cinéma direkt 3: Malý traktát o vejci“ objasňuje sexuolog Kostič, který říká, že slepice nesnášejí vejce proto, aby si z nich lidé dělali smaženice, ale že vejce představuje nejdokonalejší oplodněnou buňku ženského rodu. Že v této buňce se už nachází zárodek života, počátek všeho, který nám skýtá vysvětlení, jak vzniká orgány i u člověka. Srov. **Makavejev, Dušan.**: *Milostný případ, aneb tragédie poštovní zaměstnankyně /scenář/*. Film a doba 1968, č. 1., s. 21.

- <sup>14</sup> Reich, jak uvádí Makavejev v titulcích filmu, „věřil ve společnost založenou na svobodě, práci a lásce a bojoval proti pornografii v sexu a politice“. Po nástupu nacistů k moci emigroval, nejprve do Skandinávie, později do USA kde v roce 1942 ustanovil „Orgonový institut“, nazvaný podle „Orgonu“, orgastické energie, kterou objevil. V roce 1954 byla Reichova nadace obžalována úřadem pro potraviny a léčiva. Reich byl odsouzen na dva roky nepodmíněně. V roce 1957 zemřel ve federální věznici v Lewisburgu ve státě Pennsylvania. Viz **Rycroft, Charles.**: *Reich*. London 1979. Mezi další základní biografické práce o Reichovy patří: **Ollendorff, Ilse**: *Wilhelm Reich. A Personal Biography*. New York, St. Martin's Press 1969; **Mann, Edward**: *Orgon, Reich and Eros: Wilhelm Reich's Theory of Life Energy* New York, Simon and Schuster 1973; **Boadella, David**: *Wilhelm Reich. The Evolution of His Work*. Chicago, Henry Regner 1973; **Boadella, David** (ed.): *In Wake of Reich*. London, Coventure 1976; **Wyckoff, James**: *Wilhelm Reich: Life Force Explorer*. Greenwich, Fawcett CT, 1973; **Raknes, Ola**: *Wilhelm Reich and Orgonomy*. Baltimore, Penguin 1970; **Greenfield, Jerome**: *Wilhelm Reich vs. The USA*. New York, W. W. Norton 1974; **Sharaff, Myron**: *Fury on the Earth. A Biography of Wilhelm Reich*. New York, St. Martin-Marek 1983.
- <sup>15</sup> Orgasmus (orgastický reflex) Reich chápal jako výboj tělesné elektřiny a experimentálně jej ověřoval dechovými technikami a uvolňováním svalové činnosti v oblasti břicha (tuto terapii vidíme i v Makavejevově filmu). Reichův sex-ekonomický výzkum se klinickými experimenty snažil dokázat, že funkce orgasmu se řídí posloupností: mechanická tenze – bioelektrický náboj – bioelektrický výboj – mechanická relaxace.
- <sup>16</sup> **Reich, Wilhelm**: *Funkce orgasmu. Sex-ekonomické problémy biologické energie*. Praha, Concordia 1993, s. 13.
- <sup>17</sup> Z ideologické perspektivy Reich navodil v charakteristice „úzkosti ze slasti“ podnětný problém identity mezi strukturou společnosti a strukturou charakteru, z níž vyplývá, že společnost na základě pudové represe negativně formuje lidské charaktery a ty zpětně reprodukují masovou společenskou ideologii en masse jako v případě fašismu. Psychoanalytický výklad charakteru na principech své „orgonové biofyziky“ Reich rozvedl zejména v práci *Character Analysis*. Zde rozlišuje tři typy charakterů, genitální, neurotický a biopatický. Člověk s „genitálním charakterem“ je orgasticky potentní nejen v biologickém, nýbrž také v morálním smyslu, neboť má přirozenou schopnost milovat. Morální regulace je v tomto případě zcela ve správe jeho „sexuálně-ekonomické osobnosti“, není důsledkem společenských tlaků z vnějšku. „Neurotický charakter“ je přímým důsledkem represe sexuality ze strany morálky a patriarchální kultury, která jedince blokuje psychicky i pracovně. „Biopatický charakter“ (též „charakterní biopatie“) je vyšším, negativním stupněm „neurotického charakteru“, je důsledkem naprosté destrukce biologických sil člověka, odumřením základních lidských hodnot jako je pravdomlupnost a upřímnost na úkor frustrace, nejistoty, strachu a agresivity. Reich vymezil „biopatický charakter“ jako „emocionální mor“



objasňování biologické funkce orgasmu ocitli vůči sexu v pozici autoritativních diktatur<sup>18</sup>, protože se nedílně dovolávaly jedné a té samé moralizátorské ideologie<sup>19</sup>, která je s pudovým uspokojením neslučitelná, protože „moralistická struktura je zpravidla genitálně slabá a musí stále něco kompenzovat, tzn. vytvářet falešné, nutkavé sebevědomí. Je přecitlivělá na sexuální štěstí druhých, protože je jím provokována; sama není schopna si je užít“.<sup>20</sup> To byl nesporně provokativní rys Reichovy teorie, který Makavejev ve filmu s příznačnou burleskností<sup>21</sup> využil a upravil, protože Reich svou „sex-ekonomii“ považoval za striktně apolitickou vědeckou disciplínu.<sup>22</sup> Reichova sex-ekonomická teorie dovedla Freudovo zdůrazňování pohlaví do krajních důsledků, neboť v pozdní fázi přestala vnímat orgasmus jako běžnou funkci organismu spočívající v narůstání svalového a nervového napětí, ale jako mystickou kosmickou energii. V Reichově výkladu „orgonální síly“ (orgon-power) může tato kosmická energie blahodárně zmohutnět, pokud člověk posedí půl hodiny denně v „orgonovém boxu“ sestrojeném podle jeho návrhů.<sup>23</sup> Box se v parodické poloze objevuje nejen u Makavejeva, ale i ve *Spáči* (1973) **Woodyho Allena**, kde je nazýván „Orgasmatronem“ (Ve filmu se rovněž objevuje „Orbík“, jakýsi miniaturizovaný „Orgasmatron“ pro kolektivní použití). Allen byl vzhledem k psychoanalytickému kontextu ve svých filmech nepochybně s Reichovými spisy obeznámen. Jeho pojetí „orgonového boxu“ je ovšem naprosto protilehlé k Reichovu. Neslouží k regeneraci přirozených pohlavních sil, nýbrž je výrazem odcizeného, sterilního „sexu“ ve frigidní futuristické společnosti.<sup>24</sup>

---

(emotional plague, v českém překladu *Funkce orgasmu* jako „neurotický mor“) – hlavní příčinou osamělosti jedince uprostřed kolektivního života. Reich rovněž historicky poukázal na šíření „biopatického moru“ u katolické inkvizice středověku, fašismu a stalinského komunismu dvacátého století. Srov. **Reich, Wilhelm**: *Character Analysis*. New York, Orgone Press 1949.

<sup>18</sup> Některé Reichovy kritické výroky vůči „zvěčňujícím“ tendencím kapitalismu se přibližují humanisticko-kritickému idealismu pozdních **Frommových** prací např. *To Have Or to Be?* (1976, česky *Mít nebo být?* Praha, Naše vojsko 1992.).

<sup>19</sup> „Autoritativní diktaturu nenalézáme jen v totalitním státě. Nalézáme ji i v církvi, v akademických organizacích, u komunistů i u parlamentních vlád. Je to všeobecný sklon vyvolaný potlačením biologické podstaty člověka. Vytváří masově psychologickou bázi pro přijetí a ustanovení diktatury. Jejím základními prvky jsou: zmyslitelě pojetí životního procesu, reálná bezmoc materiální a sociální povahy, strach převzetí zodpovědnosti za vlastní určování života – tudíž autoritářská mánie, ať již aktivní nebo pasivní“ **Reich, Wilhelm**: *Funkce orgasmu*. Praha, Concordia 1993, s. 19, 23.

<sup>20</sup> **Reich, Wilhelm**: *Funkce orgasmu*. Praha Concordia 1993, s. 139.

<sup>21</sup> Makavejevův postoj k Reichovi nebyl jednoznačně obdivný. Srov. *Puritánství je zlo. Rozhovor s Dušanem Makavejevem*. Film a doba 1969, č. 3, s. 135.

<sup>22</sup> „Sex-ekonomie je apolitická, nemá nic do činění s žádnou ze stávajících politických organizací nebo ideologií. Politické ideje, rozděluje vrstvy a třídy společnosti, nejsou na sex-ekonomii aplikovatelné.“ **Reich, Wilhelm**: *Funkce orgasmu*, s. 18.

<sup>23</sup> Reich rovněž sestrojil tzv. „cloudbuster“ určený k manipulaci s proudem orgonové energie v atmosféře. Přístroj se objevuje ve videoklipu „Cloudbusting“ zpěvačky **Kate Bush**, která byla ovlivněna vzpomínkovou knihou Reichova syna Petera. Viz **Reich, Peter**: *A Book of Dreams*. New York, Harper and Row 1973.

<sup>24</sup> Tezi vtípně komentuje např. „milostná scéna“ mezi 204 let sexuálně abstinujícím (do posledních čtyř let je započítáno i hrdinovo manželství) Milesem Monroem (**Woody Allen**) a intelektuálkou Lunou (**Diane Keaton**), která má doktorát z orálního sexu a je absolventkou univerzitního studia v trojkombinaci: kosmetika-sexuální technika-poezie. Když Luna nabídne Milesovi sex v „Orgasmatronu“, tak ten sebevědomě odpovídá: „Do té věci nevlezu, provádím striktně jen ruční obsluhu. Nelíbí se mi nic s pohyblivými součástkami, které nejsou moje (...) mám úžasně rychlé prsty, dvě minuty v posteli se mnou a tu věc dáte do starého železa“.

Reichovo učení a pojetí „sexuální revoluce“<sup>25</sup>, jež mělo obnovit přirozenou schopnost milovat a začlenit „pohlavní štěstí“ do praktické národní politiky, mu popularitu nezjednálo. Kritika pocházela jak ze strany ortodoxních marxistů, tak i ortodoxních freudistů, kteří shledávali Reicha bláznem a vulgarizátorem učení jejich patriarchy. Reich v pozdějším období nerespektoval Freudovy metapsychologické konstrukce<sup>26</sup> a klasickou psychoanalýzu považoval za „rozporné, abstraktní a konzervativní učení kulturní adjustace“.<sup>27</sup> Jeho „sex-ekonomii“ rovněž atakovali zástupci všech jím kritizovaných politických směrů: církve, komunisti, fašisti, socialisti i tzv. „buržoazní liberálové“. Na druhé straně je přijali vědci, někteří spisovatelé,<sup>28</sup> kulturně-politické skupiny, terapeutické skupiny, hudebníci<sup>29</sup> sexuální performeré a prostřednictvím **Dušana Makavejeva** i filmové umění.

<sup>25</sup> Reich mluvil o „sexuální revoluci“ ve smyslu sexuálního výchovy mladistvých, jako o psychologické průpravě do přirozenosti pohlavního života, do osvobozujícího vztahu k morálním, sociálním a ekonomickým tlakům, nikoli jako o naprosté sexuální anarchii, jak to mylně pochopila část radikalizované mládeže na mnoha evropských univerzitách v létě 1968. Pojetí „sexuální revoluce“ jako jádra kulturní politiky Reich vyjádřil ve stejnojmenné knize, kterou ještě napsal a vydal v Německu (1936), potom ji přepracoval a několikrát vydal v USA. Viz např. **Reich, Wilhelm.**: *The Sexual Revolution. Toward a Self-Governing Character Structure*. New York 1970.

<sup>26</sup> Srov. např. **Laske, Bernd A.**: *Sigmund Freud contra Wilhelm Reich*. In: **Laske, Bernd A.**: *Wilhelm Reich. Bildmonographie*. Reinbeck, Rowohlt 1981. Reich na rozdíl od Freuda neomezoval sexualitu jen na genitalitu, snažil se ji rozšířit i na orgastickou potenci, kterou energeticky definoval jako „sex-ekonomický proces“. Freud podle Reicha otázku orgasmu podcenil, protože při léčbě neuróz vybízel své pacienty k tomu „ať se uspokojí“, čímž přehlédl zásadní moment, že pro neurózu je příznačná právě neschopnost uspokojení dosáhnout. Odklon Reicha od Freuda nastal i vlivem jeho klinické praxe, s níž nekolidovala Freudova hypotéza o pudu smrti a pojetí oidiopovského komplexu, který odmítl na základě sociálně-antropologických poznatků **Bronislawa Malinowského**. V práci o masové psychologii fašismu Reich rovněž korigoval Freudův model psychologické struktury osobnosti – „pudovou trojčlenku“ – z níž uznal pouze nevědomí, jež se v jeho pojetí jeví jako kantovská „věc o sobě“. Dále předložil nový výkladový model, který nazval „biopsychickou strukturou osobnosti“ a definoval ji ve třech vrstvách. První je „vrstva sociální kooperace“, povrchová, klamná, licoměrná vrstva, jejímž prostřednictvím člověk skrývá svou skutečnou pudovou tvář pod maskou laskavosti, zdvořilosti a uctivosti. Druhá je tzv. „mezivrstva“, která má styčnost s Freudovým nevědomím a vyjadřuje u člověka antisociální postoje sadistického rázu. Třetí je „biologické jádro“, neboli „hlubinná vrstva“, jež definuje člověka jako přírodní sociální bytost, jejíž přirozená schopnost čestnosti, pracovitosti a upřímné lásky je deformována konfrontací s nevědomou, sekundární „mezi-vrstvou.“ V porovnání s Freudovým modelem osobnosti Reich jakoby zaměnil freudovské Id za Ego. U Freuda tvořilo nevědomí hlubinnou vrstvu lidské osobnosti nad níž se rozprostíralo Ego, kdežto u Reicha je hlubinná sféra reprezentována „biologickým jádrem“, „přírodní socialitou“, jež se stává nevědomou teprve v okamžiku, když je „kontaminována“ „mezivrstvou“, v níž jsou všechny přírodně-sociální instinkty k práci a lásce krocneny (sankcionalizovány) ideologickými a kulturními výtvoři. Reich své biopsychologické pojetí radikalizoval extrapolací do politické sféry. Každé z popsaných vrstev přisoudil společenský charakter určitého politického a ideologického seskupení. Etické a sociální ideály liberalismu podle něho odpovídají licoměrné „povrchové vrstvě“, nevědomé „mezivrstvě“ odpovídá fašistický iracionalismus, zatímco skutečná revoluční hnutí operují v poli „biologického jádra“, v hlubinné sféře přirozeného charakteru člověka. Srov. **Reich, Wilhelm.**: *The Mass Psychology of Fascism*. New York 1946, s. IX–XI.

<sup>27</sup> **Reich, Wilhelm.**: *Funkce orgasmu*, s. 165.

<sup>28</sup> Reichovu organovú terapii podstoupil např. **Norman Mailer, William Steig, William S. Burroughs, Orson Bean**. Srov. **Sharaff, Myron.**: *Fury On Earth. A Biography of Wilhelm Reich*. New York, St. Martin-Marek 1983; **Bean, Orson.**: *Me and the Orgone*. New York, St. Martin's Press 1971. Filozof a autor science-fiction Robert Anton Wilson dokonce napsal o Reichovi divadelní hru. **Wilson, Robert Anton.**: *Wilhelm Reich in Hell*. Aires Press 1998.

<sup>29</sup> Odkazy na Reicha a jeho dílo můžeme vedle již zmíněné **Kate Bush** nalézt také u **Suzanne Vega, Franka Zappy, Patti Smith** nebo hudebních skupin: **Cluth, Hawkwind, Pop Will Eat Itself**.

## Dušan Makavejev: W. R. Tajemství organismu, aneb jak Marx cítil lásku?

**Makavejev** natáčel *W. R.: Tajemství organismu* mezi lety 1968–1971 v Jugoslávii a USA (v titulcích ironicky označovaných jako „Eroscope Courtesy of United States of Erotica“). Film byl natočen k Reichově poctě a formálně pojat jako stříhová koláž, která vedle různých tiskovin, sexuálně explicitních materiálů, výňatků ze sovětských filmů a rozhovorů s americkými sexuálními liberalisty (jeden z nich, **Jim Buckley**, editor politicko-pornografického časopisu *Screw* si nechá **Nancy Godfreyovou**, jednou z „*plaster-caster*“<sup>30</sup> / mj. i za hudebního doprovodu ze **Smetanovy Mé vlasti!** vyhotovit sádrový odlitek penisu) především konfrontuje dvě hlavní linie. 1. linii dokumentární, odehrávající se v USA a vztahujících se (ne vždy) k Reichově životu a klinickému bádání. 2. linii narativní, která je teatrálně nadnesená a odehrává se v Bělehradě. Makavejev anarchisticky zradikalizoval tu část Reichova učení, která nešetřila totalitární, ani liberálně demokratické způsoby řízení společnosti. Film zahrnuje řadu antikomunistických, antisovětských i antiamerických výpadů, které jsou v prvním případě účinně vystavěny na ironické kontrapozici „komunistického“ zvuku a „sexuálního obrazu“. Zobrazené sexuální akty jsou doprovázeny hymnickými komunistickými písněmi nebo „skotačivou“ balkánskou hudbou, americká intervence do Vietnamu je vyjádřena **Tuli Kupferbergem** básníkem a zpěvákem legendární undergroundové skupiny **Fugs**, který chodí v komickém militantním kostýmu po ulicích New Yorku za doprovodu písně „*Kill For Peace*“ a simulujícím masturbaci s hlavní samopalou. Ke kritice stalinské ideologie Makavejev také využívá četných hagiografických motivů na úrovni srovnání archivního a hraného filmového materiálu. Ve filmu se např. stříhově pracuje s úryvkem ze stalinistického melodramatu **Michaila Čiaureliho Přísa ha** (Kljatva 1946)<sup>31</sup>, kde Stalin hovoří o novém socialistickém řádu pod vedením „velikého Lenina“, načež následuje stříhová dokumentární juxtapozice na nemocné, kterým jsou bolestivě zaváděny hadice skrze nos, či prováděny elektrošoky do hlavy.

Hraná linie filmu je soustředěna kolem hlavní postavy – stoupenkyně Reichova učení Mileně, která vykazuje přímo paralelu k bolševické feministce a propagátorce volné lásky **Alexandře Kolontajové** (1872–1952), kulturní komisařce za Leninovy vlády.<sup>32</sup> Milena verbálně

<sup>30</sup> „Plaster-Caster“, soustředěné kolem „groupie“ **Cynthia Plaster Caster**, se zabývaly tzv. „*cocksculpture art*“ – vzrušováním a následným odléváním penisů rockových hvězd. Mezi nejslavnější artefakty patří odlitek pohlavního údu **Jimiho Hendrixe**. V roce 2003 realizovala o Cynthii dokumentárním snímek *Plaster Caster* režisérka **Jessica Villines**.

<sup>31</sup> Stalinistická publikace *Vítězný film* o Čiaureliho snímku: „*Na osudech stalingradské rodiny je formou dramaticko-dokumentárního pásma zachycen vývoj Sovětského svazu od Stalinovy přísahy po Leninově smrti až po vítězné zakončení Velké vlastenecké války. Dějově je film soustředěn na dvě hlavní postavy: Stalina a dělnickou matku Varvaru, jež zosobňuje sovětské lidi, splniviší Stalinovu přísahu*“. *Vítězný film. Třicet let sovětského filmu*. Praha, Svět sovětů 1950, s. 246.

<sup>32</sup> Módní teorie volné lásky propagovaná **Alexandrou Kolontajovou** se projevila i v sovětské kinematografii. Nejznámější reflexi je snímek **Avrama Rooma Zloděj lásky** (Tretja meščanskaja 1927, film je rovněž znám pod názvy *Ljubov vtrojem* a *Postel a pohovka*). Jde o sexuální motivovanou satiru na bytové problémy využívající narativní schéma „milostného trojúhelníku“: mladý venkovan nemá v Moskvě kde bydlet, nastěhuje se k příteli do malého bytu v Měšťanské ulici, svede mu ženu a dotyčnému nezbude nic jiného než se z manželské postele přestěhovat na pohovku. V závěru filmu se oba muži snaží přemluvit ženu k potratu, ta je však opustí. Kolontajová později působila v diplomatických službách ve Skandinávii. Tomuto „asexuálnímu“ životnímu období je věnován sovětský film *Velvyslankyně* (Posol Sovetskogo Sojuza, 1969), režiséra **Georgije Natanson**. Kolontajová je rovněž autorkou novely *Rudá láska* jejímž názvem se inspiroval německý undergroundový filmař **Rosa von Praunheim** (vl.jméno Holger Mischwitzky). Praunheimova *Rote Liebe* (1981) stylově spojuje narativní a anketový film, přičemž hraná část líčí životní peripetie Kolontajové a část anketová je prokládána výroky „surrealistické feministky“ **Helgy Goetzové**.

propaguje reichovské propojení socialismu s volnou láskou, horuje pro začlenění smyslových rozkoší do komunistického programu (přitom používá na svou dobu velmi provokativní rétoriku typu: „*Soudruhu milence, v zájmu zachování zdraví šousej svobodně!*“; *Sexuální abstinance je kontrarevoluční činnost; Komunismus bez volné lásky je jako probuzení na hřbitově* apod.) jako klíči k řešení drogové závislosti, alkoholismu a kriminality mladistvých. Častý je z její strany rovněž útok na instituci manželství, upomínající na sexuálně liberalistické teorie Kolontajové i jiných. Milena tvrdí, že „*buržoazní manželství není nic jiného než forma legalizované prostituce*“, čímž v podstatě opakuje slova našeho levého freudisty a surrealisty **Bohuslava Brouka**, který již ve 30. letech zastával názor, že manželství je „sanatorium pro méněcenné“, že ctnost žen se posuzuje podle plození legitimních dětí a podle toho, jak dlouho žena s jedním a tímž mužem prostituje.<sup>33</sup>

*W. R. Tajemství organismu* nebylo pro sexuální otevřenost a zejména antikomunistické zaměření<sup>34</sup> v titovské Jugoslávii (ze socialistických zemí jistě nejliberálnějších, o čemž mj. svědčí i hojnější vydávání neofreudistické literatury) uvedeno do kin, zato v západních zemích si Makavejev zjednal ikonoklastickou proslulost.<sup>35</sup> Roku 1971 dílo obdrželo cenu **Luise Buñuela** na festivalu v Cannes. Zákazem filmu rozladěný Makavejev z Jugoslávie emigroval a v roce 1974 realizoval svůj sexuálně nejprovokativnější *Sladký film* (*Sweet Movie*) kombinující ejzenštejnovské<sup>36</sup> principy montáže s buñuelovskou imaginací. *Sladký film* byl zejména diskutován v souvislosti s „*exkrementální vizí*“, na níž se podílela terapeutická skupina vídeňského akcionalisty **Otto Muehla**. Tato skupina stoupců volné lásky, jež má název *Milky Way* podle **Buñuelova** heretického filmu (*La Voie lactée*, 1969)<sup>37</sup>, zde provádí vyměšovací performerství (teatrální přejídání, zvracení, močení, křičení a exkrementování), které má vyjadřovat očistnou terapii, regres do dětství, jímž prorážejí to, co **Reich** nazýval „*tělesným*

<sup>33</sup> **Brouk, Bohuslav.**: *Lidská duše a sex*. Praha, Odeon 1992, s. 50. Obdobně **W. Reich**: „*Manželství není žádná affair d'amour, jak říkají jedni, ani ryze hospodářská instituce, jak říkají druzí. Je to forma, jež byla sexuální potřebě vnučena v socio-ekonomickém procesu*“. **Reich, W.**: *Funkce orgasmu*, s. 153. Odpor vůči instituci rodiny byl přítomen již v počátcích marxistického myšlení o společnosti, kdy nezůstalo nepovšimnuto působení ekonomických faktorů na „*pohlavní výběr*“, na nejintimnější sféru vzájemných vztahů mezi lidmi, které se zvláště u „*vyšší buržoazie*“ uskutečňovaly podle přísných konvenčních a obchodních pravidel. Marxův „*Dr. Watson*“ Bedřich Engels poznamenal, že kapitalismus snižuje pohlavní lásku na „*prodejné zboží*“, a to nejen v prostituci (převážné procento prostitutek pocházelo z nižších společenských tříd), nýbrž také v manželství. Na základě této argumentace byla prostituce shledána jako přímý obraz sexuální morálky kapitalistické společnosti. Viz **Engels, Bedřich.**: *O původu manželství, soukromého vlastnictví a státu*. Cit. podle **Hiebsch, Hans.; Worwerg, Manfred.**: *Úvod do marxistické sociální psychologie*. Praha, SPN 1976, s. 57.

<sup>34</sup> Mezi antikomunisticky nejprovokativnější částí narativu patří Milenino navázání milostného poměru s Vladimírem Iljičem, sólistou Moskevského ledního baletu, který v Bělehradě předvádí, jak podotýká jeden z hrdinů, „*socialistické umění v carských kostýmech*“. Zprvu kultivovaný stalinský komunista Vladimír Iljič se záhy promění ve fanatického sadistu, jež nakonec Mileně uřízne hlavu (za doprovodu **Okudžavovy** písně potom ve výčitkách bloudí krajinou). Milenina uříznutá hlava na prosektuře označí Vladimíra za romantika, asketu, pravého rudého fašistu. V závěru filmu se hlava usměje a její úsměv je prulnat na záběr usmívající se tváře Reicha – další, tentokrát „*trojčediné*“ oběti fašismu, komunismu i amerického liberálního zřízení.

<sup>35</sup> Makavejevovi byla ze strany západních filmologů věnována poměrně značná pozornost vrcholící prací Raymondona Durgnata. Viz **Durgnat, Raymond.**: *WR. Mysteries of the Organism*. British Film Institute 1999.

<sup>36</sup> Odkaz na Ejzenštejnovu klasické dílo naplňuje uprchlý námořník z křížníku Potěmkin (**Pierre Clémenti**), označovaný jako „*první autentický sexuální proletář*“.

<sup>37</sup> **Otto Muehl** se o Makavejevě filmu vyjádřil jako o „*naprostém kýči*“, život a terapeutické ideály své skupiny zde shledal zkeslenými. *An Actionist Begins to Sing. An interview with Otto Muehl by Andrew Grossmann.* [www.brightlightsfilm.com](http://www.brightlightsfilm.com). 10. 12. 2006.

pancířem“.<sup>38</sup> Tzn. veškeré civilizačně – psychologické zábrany vůči svobodné sexualitě a biologickým funkcím.

### Studentské hnutí a generační boj

Jiné využití „freudomarxistických“ myšlenek v západní kinematografii šedesátých a sedmdesátých let se orientovalo ke skutečnosti, že lidé jsou živočišné organismy, které se rodí s nezměnitelnými biologickými potřebami (vedle pohlavní činnosti, dýchání, potrava, pití, ochrana před chladem, močení a defekace). V některých dílech jako ve **Felliniho** *Satyriconu* (1969) nebo **Ferrerioho** *Velké žranici* (La Grande bouffe, 1973) se objevila myšlenka alegorického těla zredukovaného na svou funkční – biologickou podstatu a daná do metaforické souvislosti s kritikou spotřební civilizace, která v nepřetržitém požívání, zvrzcích a vyměšování spěje ke své vlastní zkáze. Rovněž se prosadila „dramata impotence“ a nepohyblivosti (např. *Anděl zkázy* (El angel exterminador, 1962) a *Tristana* (1970) **Luise Buñuela**), v nichž freudovská sexuální symbolika doznala metaforického spojení se společenskou kritikou náboženského a patriarchálního konzervatismu. Aspekt „impotence“ je rovněž přítomen v *Casanovovi Federica Felliniho* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976), který za demaskováním erotického mýtu velkého libertina<sup>39</sup> naskicoval studii „neurotického hrdiny naší doby“. Felliniho film však není jen „parabolou impotence a soumraku kultury“<sup>40</sup>, ale též zrcadlově pokřivenou vizí sexuální svobody, jež se neslučuje s přemírou biologické vitality, jak ji prosazovali studentští kontestátoři z konce šedesátých let.

S politizací patologické sexuality operují též *Soukromé neřesti, veřejné ctnosti* (Vizi privati, pubbliche virtù; 1976) **Miklóse Jancsóa** realizované v Itálii a inspirované „aférou Mayerling“-tajuplnými okolnostmi smrti následníka trůnu, korunního prince **Rudolfa Habsburského** a jeho tajné milenky **Marie Večeřové**.<sup>41</sup> Jancsó se svou scenáristkou (a tehdejší partnerkou) **Giovannou Gagliardovou** tragický milenecký příběh politicky interpretoval jako násilné potlačení provokativního sexuálního liberalismu obou milenců (následník trůnu se zamiluje do děvčete-hermafrodita) ze strany monarchistické diktatury, zastoupené konzervativností císařského dvora. Film byl shledán pornografickým a Jancsó byl se svou spolupracovnicí

<sup>38</sup> „Tělesným pancířem“ („krunýřem“) se Reich zabýval v „charakterologické“ části své „orgonové teorie“, kde „pancéřování“ definoval jako „obranu Ega“, která se zejména týká formy uspokojování libida v podmínkách dané kultury či společnosti. Základní funkci „pancéřování“ Reich popsal takto: „Ve střetu pudu s morálkou, tj. subjektu s vnějším světem, je psychický organismus nucen navléct krunýř (...). Toto „pancéřování“ psychického organismu určuje pak výrazné omezování veškerých životních schopností a životních aktivit. Je třeba zdůraznit, že většina lidí trpí kvůli nepružnému pancéřování; mezi nimi a životem stojí zeď. Jedná se o nejdůležitější základ osamělosti tolika lidí uprostřed kolektivního života.“ Cit. podle **Čakirpaloglu, Panajotis**: *Psychologie hodnot*. Olomouc, Votobia 2004, s. 202.

<sup>39</sup> Na apatičnost Felliniho Casanovy se dokonale hodí charakterizace libertina od **Maurice Blanchota**, který v knize *Lautréamont a Sade* zdůrazňuje libertinovu nepřekonatelnou osamocenost jako výraz jeho egoistické existence založené na totální negaci veškerenstva za jediným účelem – „získání slasti jakýmkoliv způsobem a za jakýchkoliv okolností“: „Libertin je osamělý tvar nezakořeněný ani v přírodě, ani v Bohu, ani ve svých obětech, ani ve vlastní smrti, je to bytost nekonečně svrchovaná „apatická“, ale zároveň šířaná touhou po uskutečnění neuskutečnitelného snu absolutní negace, jenž by byl jeho absolutní afirmací“. **Barša, Pavel; Fulka, Josef**: *Michel Foucault. Politika a estetika*. Praha 2005, s. 119.

<sup>40</sup> **Kornatowska, Maria**: *Eros i film*. Lodž, Krajowa Agencja Wydawnicza 1986, s. 42.

<sup>41</sup> Aférou se v sentimentálních filmech se shodným názvem „Mayerling“ dříve inspiroval **Anatole Litvak** (1936) a **Terence Young** (1968).

turínským soudem odsouzen ke čtyřem měsícům vězení a peněžité pokutě. V soudním procesu obvinění z pornografie vyvraceli „freudomarxistickou“ argumentací „zdravé“ sexuality: „*Chceme na základě nejen Freudových myšlenek, ale i marxistickými prostředky dokázat, že pruderní měšťáckou morálku, která nutila žít lidi v okovech rodinného života a zcela potlačovala jejich sexuální svobodu, propagovaly utlačovatelské třídy a dělají to dodnes.*“<sup>42</sup>

Odlisný společenskokritický typ se projevil ve filmech, kterým spíše odpovídá **Reichův** utopický ideál tzv. „pracovní demokracie“ (work democracy), která měla spočívat na kooperaci práce a „sexuálního štěstí“ jako osvobozující podmínky pro kulturní a sociální změny, jež se měly projevit i v cílech praktické politiky. Tato myšlenka silně rezonovala s „akcionistickým“ programem „nové levice“ („The New Left“, „Neue Linke“)<sup>43</sup>, s kontrakulturami mládeže a studentským hnutím, na jehož politickou radikalizaci měly zásadní vliv práce dalšího z teoretických „pilířů“ levého freudismu **Herberta Marcuseho**<sup>44</sup>, především jeho

<sup>42</sup> **Jancsó, Miuklós; Gagliardi, Giovanna:** *Vizi privati, pubbliche virtù.* Torino 1976. Citováno podle **Brachtlová, Ingrid:** *Miklós Jancsó.* Praha, Čs. filmový ústav 1990, s. 135.

<sup>43</sup> Užívání pojmu „nová levice“ bylo nejednotné. V některých západoevropských zemích (např. v Německu) se termín používal pro označení radikálních opozičních skupin studentstva. V USA, kde hnutí vzniklo, se „novou levicí“ rozuměla širší fronta politicky i méně politicky aktivovaných sil. Např. Herbert Marcuse do hnutí zahrnuje nejen „střední vrstvy inteligence“ (kam patří i studentstvo), tak i tzv. „podprivilegované“ – obyvatele ghett, příslušníky rasových a národnostních menšin, zdanlivě nepolitické skupiny jako hippies. Viz **Marcuse, Herbert:** *Problém násilí v opozici.* In: *Politika a psychoanalýza.* Praha, Svoboda 1969. Pro Marcuseho nebyla „nová levice“ striktně marxistická, protože ji charakterizovala nedůvěra ke všem ideologiím, včetně socialistické. Někdy byla za „novou levicí“ označována výhradně skupina Marcusových žáků, činná uvnitř studentského hnutí. Další „zatemnění“ pojmu způsobily konfrontace s kritickou teorií frankfurtské školy (od které se Marcuse odlišoval jasností ve formulacích, což se mj. zasloužilo o popularitu jeho knih), trockistický „revival“, dále pak pojetí „svobodně se totalizujících revolučních skupin“ **Jean Paula Sartra**, práce **Régise Debraye**, **Che Guevary**, **Franze Fanona**, Heideggerův existencialismus a maoistické debaty o tzv. „kulturní revoluci“ (zvláště ve Francii). V těchto diskusích se rozlišovalo mezi tzv. „starou“ a „novou“ levicí, přičemž pod „starou“ levicí spadaly nejen socialistické a komunistické strany západní Evropy, ale také „dělnická třída“ jako celek. Sám Marcuse svůj vztah ke studentskému hnutí sice hodnotil jako „solidární“, ale rozhodně se ohrazoval proti mediálnímu nálepkování své osoby jako mluvčího studentské opozice, či „teoretika revolty“: „*Pokusil jsem se ve svých knihách o kritiku společnosti – nejen kapitalistické – v termínech, které vylučují veškerou ideologii. Zkusil jsem ukázat, že soudobá společnost je společnost represivní ve všech svých aspektech, že rovněž komfort, prosperita, požadavek politické a morální svobody jsou používány k potlačovatelským cílům. Pokusil jsem se ukázat, že změna by předpokládala totální odmítnutí, abych použil jazyka studentů: permanentní popírání této společnosti. A nejde jen o změnu institucí, ale spíše, a to je důležitější, o totální změnu lidí v jejich postojích, v instinktech, cílech, hodnotám. Myslím, že toto spojuje moje knihy se světovým hnutím studentů.*“ *L'Express*, 1968, č. 898. Citováno podle: *Filosofie a ideologie frankfurtské školy.* Praha, Academia 1976, s. 382–383.

<sup>44</sup> Na studentské radikální hnutí měly vliv především tyto Marcuseho práce: *Eros and Civilisation* (1955), *One-Dimensional Man* (1964, česky *Jednorozměrný člověk.* Praha, Naše vojsko 1991), *A Critique of Pure Tolerance* (1969), *An Essay on Liberation* (1969). V *The Critique of Pure Tolerance* (německé vydání: *Kritik der reinen Toleranz.* Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1966) Marcuse nastínil ideu represivní tolerance odvozené z úpadku osvícenského ideálu tolerance v ekonomických a sociálních strukturách vyspělé západní společnosti. Osvícenský ideál, který v minulosti bojovně inklinoval k pravdě a svobodě, nabyl v totálně zbyrokratizované západní společnosti pasivní, etablované a politicky naprosto neutrální podoby. Nová osvobozující funkce tolerance by měla podle Marcuseho vzejít z „práva na odpor“, které může používat i „nezákonných“ prostředků, když se stávající „zákonné“ prostředky ukázaly nedostačujícími. Z tohoto stanoviska Marcuse obhajoval právo na násilí jako na humanizační prvek, který nezapočíná novou řadu násilných činů, ale rozvíjí tu, která je již historicky ustanovena. Pokud podle Marcuseho „právo na odpor“ zůstane v legalitě, tak se podrobuje institucionalizovanému násilí, které autonomně určuje přípustný rámec této legality. Což na druhé straně znamená, že pacifistické odmítání násilí je de facto reprodukováním existujícího institucionálního násilí. Jeho překonání Marcuse viděl v „občanské neposlušnosti“ („civil disobedience“), „vyšší“ modifikaci „práva na odpor“ starého jako civilizace sama a přítomného ve všech fázích jejího vývoje. **Marcuse, Herbert:** *Problém násilí v opozici.* In: *Psychoanalýza a politika.* Praha, Svoboda 1969, s. 60.

výzvy k uznání akademických svobod a úvahy o „nerepresivním erotickém vztahu k realitě“ jako alternativě vůči legalizované pohlavní morálce.

Radikální studentské hnutí (jež např. v americké kinematografii doznalo masovější odezvy v žánru „studentských revolučních filmů“<sup>45</sup>) bylo zvláště nesmlouvavé v západním Německu, kde odpor vůči „buržoaznímu establishmentu“ a „institucionálnímu teroru“<sup>46</sup> parlamentární demokracie vyplýval také ze skutečnosti, že na politickém řízení země se podílela garnitura činná ve fašistickém režimu.<sup>47</sup> V souvislosti s tzv. otázkou „politizace univerzit“ (v pojetí mluvčího německého radikálního studentského hnutí **Rudiho Dutschkeho**<sup>48</sup> „anti-univerzit“ /„Gegen-Universität“/, kde by se v rámci učební reformy vedle sexuální osvěty a marxismu přednášela také psychoanalýza, dějiny imperialismu, struktura „pozdního kapitalismu“ apod.) se objevil motiv „politicko-sexuálního vzdělávání“<sup>49</sup> širších vrstev obyvatelstva, zvláště v dělnickém prostředí. Praktickým dopadem „sexuální osvěty“ však spíše bylo zakládání různých

<sup>45</sup> Komerční potenciál studentských revolt ať už v modifikacích „teach-ins, sit-ins, be-ins nebo love-ins“ byl využit např. ve filmech *Zabriskie Point* (1969) **Michelangea Antonioniho**, *Jahodová proklamace* (Strawberry Statement, 1970) **Stuarta Hagmanna**, *Jeď, řekl* (Drive, He Said, 1971) **Jacka Nicholsona** aj. Do této řady můžeme zařadit i nedávné Bertolucciho *Snílky* (Dreamers, 2003) nostalgicky se ohlížející za sexuálním liberalismem na pozadí revolučních událostí pařížského máje 1968. Zvlátní „nekomerční“ kategorii tvoří „gauchistické“ a „maoistické“ filmy **J. L. Godarda** z období činnosti „Groupe of Dziga Vertov“ a těsně před jejím založením (např. *Číňanka /La Chinoise*, 1967/, *Víkend /Weekend*, 1968/, *Vítr z Východu /Il vento dell'Est*, 1969/, *Boje v Itálii /Lotte in Italia*, 1970/, *Vladimír and Rosa /1970/*, *Všechno je v pořádku /Tout va bien*, 1972/). Ve většině těchto filmů se vyskytují odkazy na „freudomarxismus“. Např. ve *Víkendu* Godardově „nejzoufalejším filmu“ (J. Monaco) je epizoda nadepsaná *Totem a tabu*, v níž jeden ze studentských revolucionářů vkládá jedné z členek komunity rybu do vagíny. Monaco tuto neexplicitní rituální scénu poněkud unáhleně shledává pornografickou a spolu s jinými atributy (obhroublý jazyk, krev, stažený králik, podřezávání prasete) ji zařazuje do kontextu Godardova antiburžoazního myšlení, které mělo tuto třídu provokovat: „Godard musí s velkou ironií ocenit, že od roku 1968 se ve všech filmech o buržoazii objevují právě tyto prvky. Godard podcenil schopnost této třídy v sebetřznění a díky tomu je teď *Víkend* nezamyšleným mezníkem v dějinách současného grand guignolu: jatka zvířat, sexuálního sebetřznění, krev a kanibalismus se staly ceněnými komoditami trhu“. **Monaco, James.**: *Nová vlna*. Praha, Akademie múzických umění 2001, s. 218

<sup>46</sup> Viz např. **Dutschke, Rudi**: *Die Widersprüche des Spätkapitalismus* In: **Bergmann, Uwe; Lefèvre Wolfgang; Dutschke, Rudi; Rabehl, Bernd**: *Rebellion der Studenten oder die Neue Opposition*. Eine Analyse. Hamburg, Rowohlt 1968.

<sup>47</sup> Kritické vyrovnání s fašistickou minulostí tvoří významný článek poválečné západoněmecké kinematografie. Přes klasické filmy **Wolfganga Staudteho** *Vrahové mezi námi* (Die Mörder sind unter uns, 1946), *Klec* (Rotation, 1949), *Poddaný* (Der Untertan, 1950), *Růže pro státního návladního* (Rosen für heren Staatsanwalt, 1959), *Posvácení* (Kirmes, 1960), *Pánská jízda* (Herrenpartie, 1963) až kupříkladu k **Fassbinderově** „Trilogii spolkové republiky“: *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun, 1978), *Lola* (1981), *Touha Veroniky Vossové* (Die Sehnsucht der Veronika Voss 1981).

<sup>48</sup> Dutschke (celým jménem Alfred Willi Rudolf Dutschke, 1940–1979) byl nejnámější osobností studentského hnutí v Německu. Zemřel na následky atentátu spáchaném na něm pravicevým radikálem Bachmannem v roce 1968. Promovaný sociolog Dutschke a zakladatel radikální levicové skupiny *Subversive Aktion* (1962) se projevil nejen jako kritik monopolistického kapitalismu, ale i sovětské diktatury. Jedním z centrálních témat jeho prací byla otázka legitimity násilí vůči nereformovatelnosti buržoazního represivního systému. Dutschkeho názory byly později nesprávně interpretovány jako teoretický základ pro činnost teroristické organizace RAF (Rote Armee Fraktion) **Andrease Baadera** a **Ulrike Meinhofové** z druhé poloviny sedmdesátých let. K Dutschkeho publikační činnosti např.: **Dutschke, Rudi**: *Jeder hat sein Leben ganz zu leben – Die Tagebücher 1963–1979*. Köln, Kiepenheuer und Witsch 2003; **Dutschke, Rudi**: *Versuch, Lenin au die Füße zu stellen. Über den halbasiatischen und den Westeuropäischen Weg zum Socialismus*. Berlin, Wagenbach 1984.

<sup>49</sup> Šíření „sexuální osvěty“ a politického uvědomění („community work“, „door-bell-ringing-campaign“) na venkově je rovněž důležitým motivem jugoslávského filmu **Želimira Žilnika** *Raná díla* (Rani radovi, 1968).

komun<sup>50</sup>, v kterých ožil někdejší Reichův požadavek eroticko-sexuálního osvobození směřující ke zrušení institucionálních privilegií monogamní rodiny.

V západoevropské kinematografii šedesátých let byl odpor proti rodinné struktuře poprvé velmi ostře formulován v **Bellochiově** filmu *Pěsti v kapse* (I pugni in tasca, 1966) předznamenávajícím v psychologicko-společenských souvislostech anarchistickou „vzpouru proti otcům“ akcentovanou levicovou mládeží.<sup>51</sup> Bellochio nastínil nový kinematografický trend, v němž byla patologie individua poměřována nebo shledávána totožnou se společenským prostředím z něhož vzešlo. Pokračování Bellochiových tendencí se v italské kinematografii projevilo např. v *Děkuji tetičko* (Grazie, Zia, 1967)<sup>52</sup> **Salvatore Samperiho** a zejména *Podivným vyšetřováním* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970)<sup>53</sup> **Elia Petriho** vystaveném na žánrovém půdorysu kriminálního filmu<sup>54</sup> a charakteristickým „souhrou mezi patologií společnosti a mechanismem patologie eroticky zatíženého individua“<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Kontrakulturu mládeže zaujal mj. i Erich Fromm s návrhy na zřizování menších pospolitostí s vlastní morálkou a životním stylem založeným na společných „psycho-duchovních“ hodnotách. Viz **Fromm**, Erich: *The Revolution of Hope. Toward a Humanized Technology*. New York 1968, s: 98–99. Frommovy knihy zapůsobily na studentské hnutí především v USA, Marcuseho spíše v německém a evropském prostředí.

<sup>51</sup> Bellochio si pro společensko-kritickou analýzu vybral prostředí zchudlé aristokracie, geneticky zatížené řadou degeneračních příznaků. Hlavní hrdina Sandro (Lou Castel) trpící těžkou formou schizofrenie spojené s epilepsií se rozhodne ulehčit existenční tíhu své rodiny tím, že ji postupně zlikviduje, což se mu vlivem smrtící nemoci nakonec nepodaří. Ve filmu je řada alegoricko-politických scén, které mají vztah k italskému sociálnímu prostředí. Vedle útoku na oficiální náboženství je to protest proti patriarchálně monogamní společnosti (Sandrovo krvesmilství se sestrou) a nerespektování matky, která je zde považována za nedotknutelnou ochránkyni rodinných tradic (Sandro spolu se starými rodinnými svršky páli katolický časopis „Za rodinu“ a projevuje neúctu vůči matce ležící v rakvi).

<sup>52</sup> Samperi podobně jako Bellochio nebo **Bernardo Bertolucci** ve filmu *Před revolucí* (Prima della rivoluzione, 1965) podává psychosociologický portrét mladíka z „buržoazního prostředí“ protestujícího vůči generaci otců a jejich lpěním na tradicích. Hlavní hrdina Avize, rovněž hraný **Lou Castelem**, je syn bankéře. Přestože je naprosto zdravý, simuluje nervové a tělesné postižení, které je výrazem jeho nenávisti vůči rodičům, reprezentantům neokapitalistických kruhů nabyvších majetku díky poválečnému hospodářskému vzestupu. To se promítá do zlomyslné psychologické hry s atraktivní, sexuálně frustrovanou tetičkou Leou (**Lisa Gastoni**) a jejím přítelem, bezskrupulózním politikem Stefanem (**Gabriele Ferzetti**).

<sup>53</sup> Petri film natočil za scénaristické spolupráce **Uga Pirra**, jenž se podílel na jeho dalších společenskokritických filmech *Dělnická třída jde do ráje* (La classe operaia va al paradiso, 1971), *Vlastnictví není již krádež* (La proprietà non è più un furto, 1973) Petriho *Podivným vyšetřováním* zahájilo proud společenskokritických filmů, nezřídka spojených s kritikou mafie.

<sup>54</sup> Hlavní hrdina je šéf policejního oddělení podřízenými oslovovaný jako „Dottore“ (**Gian Maria Volonté**). Jeho hlavní pracovní náplní vyplývající z patologické formy sexuality je brojení proti „rudému nebezpečí“, organizování politických provokací a řízení masové arestace levicové a anarchistické mládeže. Dottore zavraždí svou milenkou Augustu Terziou (**Florinda Bolkan**) s níž udržoval sadisticko-masochistický vztah nejen za to, že ho provokovala v intimní oblasti a měla poměr s vůdcem vzbouřených studentů Antoniem Pacem, ale především kvůli „experimentu“, jímž se snaží dokázat, že jako představitel práva a držitel moci je absolutně trestně nepostizitelný. Za tímto účelem dokonce zanechá na místě vraždy očividné stopy vedoucí k jeho osobě. Nakonec píše udání sám na sebe a v groteskní snové vizi se setkává s nadřízeným, kteří se ho snaží přesvědčit, aby obvinění sebe samého odvolal. Po pročitnutí skutečného nadřízení opravdu přijedou. Dottore je uvede do zasedací místnosti. Spustí rolety a film skončí. Otevřený konec, který byl ze strany filmové kritiky Petrimu nejednou vytýkáno, je však poměrně jednoznačný, neboť naznačuje, že se bude opakovat přesně to, co se dělo ve snu. Kdyby totiž mělo být skutečně spravedlnosti učiněno zadost, tak by za Dottorem nepřišel ministr se sítou úředníků, ale přijel by si *pro* něho kordon policistů. Mezi „Dottorem“ snažícím se dokázat, že „smí všechno“ existuje jistá paralela s **Dostojevského** Raskolnikovem, rovněž provokujícím světskou spravedlnost a morálku. Na rozdíl od Raskolnikova se však Dottore netrápí náboženskými a metafyzickými otázkami po povaze svědomí a hranic práva na zločin, pouze pragmaticky testuje meze své nedotknutelnosti a beztrestnosti



Jiný typ nesmiřitelných konfliktů mezi generacemi vyjádřily filmy, které reprodukovaly Freudovu hypotézu o vzniku lidských dějin jako o násilném sesazení autority představovanou „panstvím“, respektive despotismem Otce<sup>56</sup>, kterou **Herbert Marcuse** pokládal za ospravedlňující vzhledem k dějnotvornému pohybu revolučních hnutí cyklicky nahrazujících staré konzervativní autority autoritami mladými.<sup>57</sup> S tímto antropologickým schématem odkazujícím k Freudově hypotéze o prehistorii lidské kultury se setkáváme ve filmu bratří **Tavianiů** *Ve znamení štíra* (Sotto il segno dello scorpione, 1969)<sup>58</sup>, který v přeneseném vztahu k aktuálně probíhajícímu studentským bouřím rozpracovává téma mocenské výměny generačních pozic přizpůsobené trockistické koncepci „permanentní revoluce“<sup>59</sup> S úhelným motivem tentokrát „dcery“ likvidující „otce“ se v souladu s freudistickými implikacemi setkáváme i v proslulém **Bertolucciho** filmu *Poslední tango v Paříži*, který byl poněkud ukvapeně považován za limitu ve ztvárňování erotiky v narativním kinematografii. Existencialisticky vystředěný sexuální vztah despotického<sup>60</sup> Paula (**Marlon Brando**) a Jeanne (**Maria Schneider**) mezi nimiž je

<sup>55</sup> **Czeczot-Gawrak, Zbigniew.**: *Kolem politického filmu ve Francii*. Kino 1972, č. 12. Panoráma zahraničního filmového tisku 1973, č. 4, s. 275.

<sup>56</sup> Podle Freudovy spekulativní hypotézy lidské dějiny začínají v okamžiku kdy se nejsilnější člen prahordy ustanovil samovládce a své panství upevnil tím, že si pro sebe nespravedlivě monopolizoval „ženu“, čímž vyloučil z oblasti slasti ostatní členy pravěkého společenství. Tento despotismus, v němž si Otec privilegovaně přivlastnil požitky a ostatním přidělil pouze práci nutně vedl k rebelii „synů“, kteří Otce zabil a snědli při totemistické hostině, což Freud interpretuje jako první historický pokus o osvobození pudů a nastolení dočasně všeobecné štěstí, neboť revolující „synové“ přijdou k poznatku, že bez principu panství a otcovské autority vládnout nelze. Proto v další historické fázi znovu (tentokrát dobrovolně) na trůn dosazují Otce, ovšem ve formě morálního principu, jako dobrovolné a rovnostářské odřikání a odpírání v pudové sféře, kterou v minulosti tak normativně řídil Otec. Synové tak krotí pudovou energii, nakonec se sami stávají otci, stárnou a integrují se do společnosti jako nová generace Otců-despotů, jež v rámci dalšího kulturního pokroku založeného na represivním principu reality vyžaduje sesazení novou generací mladých. Srov. **Freud, Sigmund.**: *Totem a tabu*. Praha, Práh 1991, **Marcuse** v této Freudově hypotéze o kulturním vývoji založeném na permanentní rebelii synů vůči otcům spatřuje „dialektiku panství“ a světodějnou dynamiku revolučních hnutí, která se neustále cyklicky vrací a řídí se Freudovým schématem nejen „historicky“, nýbrž také „psychologicky“.

<sup>57</sup> Marcuse tuto úvahu rovněž promítl do historického ustanovení své klíčové kategorie „panství“ (herrschaft), která vyjadřuje veškerou koncentraci institucionální moci a technologické racionality: „*Represivní proměna pudů se stává, jakmile se kulturní společnost upevnila, psychologickou základnou trojího panství: za prvé panství nad sebou samým. Nad vlastní přirozeností, nad smyslovými pudy, které chtějí jen požitek a ukojení; za druhé panství nad prací vykonávanou jedinci, kteří byli takto ukázněni a opanováni; a za třetí panství nad vnější přírodou: věda a technika.*“ **Marcuse, Herbert.**: *Psychoanalýza a politika*. Praha, Svoboda 1969, s. 17, 25–29.

<sup>58</sup> Ve filmu je bez bližšího časového zařazení zobrazen zeměpisně neurčitý ostrov, kde s vývojem událostí nakonec dojde ke krvavému střetu mezi starousedlíky, vedených starostou Rennem (**Gian-Maria Volonté**) a náhle se vylodivšími novými příchozími – vitálními mladíky. Rennus byl v minulosti aktivním revolucionářem, který svrhl starou garnituru na ostrově, ale postupně ustrnul a zpasivněl. Jeho nahrazení (a sním i jeho stoupenců, generačních vrstevníků) mladými je ve filmu podáno v souladu s freudistickou myšlenkou o cyklickém střídání moci projevující se v zabíjení „otců“ „syny“.

<sup>59</sup> Např. Walter Holstein, koncem šedesátých let teoretik „nové levice“ na Freie Universität Berlin, napsal, že revoluční úlohu dělnické třídy přebírá mladá generace, vůči níž je generace stará v pozici třídního nepřítele v tom smyslu, že zatímco mezi třídami vládne dialog, tak mezi generacemi pouze konflikt. **Holstein, Walter.**: *Der Untergrund*. Berlin 1968.

<sup>60</sup> Důsledkem tohoto despotismu je sadomasochistický vztah, který má v sexuálním kontextu širší společensko-kritický přesah. Sem spadá i proslulá scéna análního koitu za použití hrudky másla, která byla nejen v klerikální Itálii mylně interpretována pouze v rozměru „sexuální skandálnosti“ a mužské dominance. Během soulože do Jeannina konečníku Paul obviňuje „svatou rodinu“ z potlačování svobody, což v metaforickém spojení s naprosto neproduktivním plýtváním semene celkovou sémantiku scény samozřejmě nezaciluje pouze k „rouhačskému“ rázu této sexuální praktiky.

pěťadvacitiletý věkový rozdíl, je vztahem výsostně politickým, který demonstruje fatální nekomunikovatelnost mezi generacemi dvacetiletých a čtyřicetiletých, kterou nedokáže odstranit ani společný únik do sexuality jako poslední pokus o překonání odcizení vůči sobě a společnosti.

### **Herbert Marcuse: Erotická utopie jako alternativa odcizené práce**

Uvnitř studentského hnutí byl rovněž úspěšně šířen erotický utopismus nastíněný knihou *Eros and Civilisation* **Herberta Marcuseho**. Marcuse se v této práci distancoval od neofreudistů sociologické a kulturní orientace<sup>61</sup> a filozoficky reinterpretoval Freudovo skeptické kulturní učení do pozitivního ideálu „nerepresivní civilizace“ jako možnosti pro překonání ideologismu, odcizení<sup>62</sup> a nihilismu současné západní civilizace. Podle Marcuseho koncepce<sup>63</sup> jsou dosavadní dějiny dějinami postupného útlaku a zotročení toho, co je přirozené jak uvnitř nás, tak mimo nás. Obětí represe se především stala biologická sféra lidské existence, tzn. sféra instinktů a pudů. Technokratická civilizace v západní, kapitalistické modifikaci naladěná na „princip produktivity“, tzn. na pracovní výkon, trh a ekonomický zisk, natolik „přestruktura-

<sup>61</sup> Marcuse se kriticky vymezil vůči „neofreudistickým revizionistům“ (**Reich, Fromm, Horneyová, Sullivan, Thompsonová**) zejména proto, že za Freudovým „biologismem“ nepostřehli sociální teorii, kterou ve svých vlastních pracích jenom nivelizovali. Marcusova kritika se týkala zvláště E. Fromma, který učinil z Freudovy teorie „filozofický idealismus“. **Marcuse, Herbert.:** *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press 1966, s. 241–245. Fromm „naoplátku“ zkritizoval Marcusovu koncepci „nerepresivní civilizace“ za to, že se rozchází jak s Marxovým pojetím historického procesu, tak Freudovým pojetím člověka. **Fromm, Erich.:** *Crisis of Psychoanalysis*. New York 1970, s. 20. O osobních vztazích k Marcusovi Fromm píše: „K Marcusovi jsem měl vztah – jak to říci – který byl velmi ambivalentní. Šli jsme velice různými cestami. Jeho ideálem bylo, aby se člověk stal opět dítětem. Mým ideálem bylo, aby se člověk sám vyvinul k nejvyšší zralosti, k naplnění své osobnosti.“ Cit. podle **Funk, Rainer.:** *Erich Fromm*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 1994, s. 88.

<sup>62</sup> Marcuse byl přesvědčen, že regulace pudových potřeb, včetně sexuálních, vede k obecnému odcizení člověka. V tomto alienačním procesu „je prvotně všezahrnující eros redukován na speciální funkci genitální sexuality a jejích projevů. Erotika je omezena na společensky únosné maximum. Nyní již eros není životním pudem, jenž vlastně řídí celý organismus a který se chce stát tvárným principem lidského a přírodního okolního světa; přeměnil se v soukromou záležitost, pro kterou v nutných společenských vztazích lidí, v pracovních vztazích není ani čas ani prostor, v záležitost, jež se stává, všeobecnou, jen jako rozmnožovací funkce. Potlačování pudů – neboť i sublimace je potlačování – se stává základní podmínkou života v kulturní společnosti“. **Marcuse, Herbert.:** *Psychoanalýza a politika*. Praha, Svoboda 1969, s. 23.

<sup>63</sup> Marcuseho metapsychologické pojetí odmítá Freudovo tvrzení, že ke kulturnímu vývoji dochází pouze za cenu společensky přijatelné sublimace. Naproti tomu přejímá jeho koncept psychické dynamiky a připisuje mu tři funkční principy: 1. princip slasti zastoupený Erótem 2. princip nirvány jako výraz regrese do bezbolestného stavu před zrozením zastoupený pudem smrti. 3. princip reality zastoupený vnějším světem. Marcuse kriticky promítl kulturně sublimovaný boj těchto základních principů v člověku do celých dějin lidské společnosti založené na sublimaci pudové energie. Lidskou kulturu v jeho pojetí vytváří teprve překonání principu slasti principem reality, změna organismu ze „subjektu-objektu slasti“ v „subjekt-objekt práce“. Marcuse dále ve své koncepci rozlišuje mezi „vedlejší represí“, tzv. „nadrepresí“ (analogicky k Marxově pojmu „nadhodnota“ – surplus-repression) vyplývající z dosavadní destruktivní nadvlády člověka nad člověkem a „přiměřenou“, či „základní represí“ (basic-repression) – biologicky nevyhnutelným potlačením pro zachování kulturní existence lidského rodu. Historickým výsledkem tohoto pojetí je poznatek, že veškeré civilizační výtvořky člověka jsou dosaženy za cenu omezení pudové struktury ve prospěch „výkonnostního“ principu, definitivního podmanění slasti prací. Jako východisko z této dějinně represivní zkušenosti Marcuse nastiňuje utopickou vizi společnosti založené na principu slasti, estetických propozicích a na kreativní, svobodné hře tvůrčích sil člověka. **Marcuse, Herbert.:** *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press 1966, s.

lizovala“ lidský organismus, že lidskou sexualitu jako „instrument slasti“<sup>64</sup> maximálně využila a traumaticky přeměnila v „instrument práce“, respektive v „instrument odcizené práce“<sup>65</sup>, zdroj zisku a objektivní manipulace s člověkem.<sup>66</sup> Tento stav je podle Marcuseho vyvrcholením skutečnosti, že dějiny lidské společnosti, kultury a civilizace vždy stály na represivním principu desublimovaného Erosu jako výrazu pro trvalé odloučení genitální sexuality od požitku. Řečeno v transkripci „klasického“ Marxova výroku podle Marcuseho nejsou dějiny lidské společnosti „dějinami třídních bojů“, ale „dějinami odcizené práce“.

Na rozdíl od jiných teoretiků „nové levice“ se Marcuse neomezil pouze na moralistickou deskripci stavu soudobné společnosti a pokusil se formulovat utopické, tzn. kritické překonání této dějinné situace. Nastolil vizi budoucí, „nerepresivní civilizace“, založené na životní radosti, svobodě a vládě principu slasti („instinktu života“) trvale vítězícím nad „instinktem smrti“.<sup>67</sup> Tato „erotická utopie“ by měla stát na estetických propozicích<sup>68</sup>, na podřízení represivního charakteru odcizené práce (principu výkonnosti či produktivity) principům hry jako svobodné tvořivé činnosti (princip slasti).<sup>69</sup> Pro své utopické názory na budoucí socialistickou

<sup>64</sup> V kapitole „*Vítězství nad nešťastným vědomím: Represivní desublimace*“ ze své nejznámější práce *Jednorozměrný člověk* Marcuse vyjádřil myšlenku komerčního využití desublimované sexuality, která se v technokratických podmínkách současné západní společnosti adaptovala jako prostředek oslabování a institucionálního podrobování kritického vědomí individua. **Marcuse, Herbert:** *Jednorozměrný člověk*. Praha, Naše vojsko 1991, s. 74–77.

<sup>65</sup> **Marcuse, Herbert.:** *Teorie pudů a svoboda*. In: *Psychoanalýza a politika*. Praha, Svoboda 1969, s. 19. Podobnou myšlenku vyslovil i W. Reich. Otupující, mechanická práce konaná z donucení podle něho umrtvuje sexuální přání, neurotizuje jedince a oslabuje jeho sebedůvěru (tzv. „reaktivní pracovní výkon“). Zatímco v případě tzv. „sex-ekonomického pracovního výkonu“ se sexualita a práce nevylučují, biologická energie mezi nimi prostředkuje a umožňuje vědomí smysluplné činnosti. **Reich, Wilhelm.:** *Funkce orgasmu*. Praha, Concordia 1994, s. 140. V tomto bodě se Marcuse shoduje s Reichovou „charakterologií“, neboť oba nacházejí v „genitální“ podstatě člověka nejvyšší hodnotové obsahy.

<sup>66</sup> Eufemisticky řečeno, Marcuse tvrdí, že kapitalismus drží pracující za přirození, aby ve svůj prospěch zvýšil jejich pracovní výkon.

<sup>67</sup> Podobnou tezi vyslovil rovněž stoupenec „existencionálního křídla“ psychoanalýzy Norman O. Brown. Viz **Brown, Norman.:** *Life Against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown, CN: Wesleyan University Press 1985 (Second edition).

<sup>68</sup> „Marcuse klade velký důraz na estetickou stránku své utopie, protože umění je podle něho spolu s fantazií, sněním a hrou jednou z mála oblastí, která uniká zvětšujícím tendencím a dějinné represí. Tento aspekt Marcuse symbolicky vyjadřuje v mytologické kontrapozici Fausta a Prométhea (netradičně vykládaném nikoli jako symbol mučedníka, nýbrž symbol ujařmení člověka) a Narcise a Orfea jako symbolů slasti, symbolů „nerepresivního erotického vztahu k realitě“, symbolů smíření s přírodou a estetického poměru k ní. Jak Orfeus, tak Narcis jsou estetické pravzory „velkého odmítnutí“. Marcuse píše: „*Orfický Eros proměňuje pozemské bytí: překonává hrůzu a smrt skrze osvobození. Jeho řeč je zpěv, jeho dílem je hra. Život Narcisův je životem krásy a jeho existence je kontemplací.*“ **Marcuse Herbert.:** *Eros and Civilization*. Boston, Beacon Press 1966, s. 171. Pojetí „nerepresivního“ hlediska Marcuse dále „vyztučuje“ odkazy na **Platóna** (*Zákony*, 7. kniha), **Schillerovy Listy o estetické výchově**, **Kleistovu** práci o loutkovém divadle, básně **Baudelaira**, **Rilka**, **Prousta**, **Valéryho**, na surrealismus a **Nietzscheho** aforismy.

<sup>69</sup> Marcuse se domníval, že k odstranění odcizení povede pluralistické sloučení technologického pokroku s ideou svobodného člověka (kombinace politicko-revolučního humanismu s humanismem technologicko-evolučním, jak píše v *Jednorozměrném člověku*). Tuto tezi naprosto vyvrátil současný vývoj „globalizačního“ kapitalismu. V českém kontextu kriticky podrobil základní východiska Marcuseho koncepce **Robert Kalivoda** ve studii *Marx a Freud* (1968). Podle Kalivody Marcuse nepřekonal dualitu Freudova myšlení, jak o tom svědčí jeho metodologické přidržování se kategorií Eros – Thanatos a zachování Freudova fatálního rozkolu mezi člověkem a kulturou. To ovšem nijak nesnižuje jeho hlavní zásluhu týkající se problému „nerepresivní sublimace“, který byl podle Kalivody řešen už ve třicátých letech u našeho surrealisty **Bohuslava Brouka** a v minulosti mu odpovídala různá pojetí „zplatonizovaného“, či „bratrského“ Erotu snažícího se nastolit princip sociální rovnosti (adami-

společnost, v jejíž nové, esteticko-erotické dimenzi dokonce dojde i k proměně lineárně chápaného času na způsob Nietzscheho temporálního koloběhu jako věčnosti prožitku slasti<sup>70</sup>, Marcuse našel inspiraci v **Schillerových** *Listech o estetické výchově* a předmarxovském kriticko-utopickém socialismu **Charlese Fouriera**<sup>71</sup>.

Marcuseho myšlenku „odcizené práce“, respektive způsob, jak se od ní osvobodit akcentuje v sedmdesátých letech řada filmů. Např. v **Pasolinio** *Trilogii života* “ (*Dekameron /Il Decameron*, 1970/, *Cantenburské povídky /Il racconti di Canterbury*, 1971), *Kytice z Tisíce a jedné noci /Il fiore delle mille e una notte*, 1973/) je svobodomyšlný eros traktován jako zdroj životní radosti a potěšení a stojící v přímém kontrastu vůči všem formám pohlavního moralismu. Jinak je tomu v *Teorémě* (Teorema, 1968), kde je sexualita zdůrazněna jako nástroj třídního boje – kapitalista pomilovaný cizincem (bohem) zanechá svou továrnu dělníkům. S ještě radikálnějším příkladem tohoto typu se lze setkat ve **Fassbinderově** epizodě z povídkového filmu *Německo na podzim* (Deutschland im Herbst, 1977) natočeném na protest zavraždění členů „*Frakce Rudé Armády*“ (RAF). Fassbinder, který zde sám vystupuje, se pokusí ukázat cestu se sexuálního útlaku moderního kapitalismu. Postaví se před kameru, v širším kontextu před nás, popř. „stát“ a – začne onanovat.<sup>72</sup> Čímž symbolicky zhruba vyjadřuje: „jebeme ich policii, ich justiciu, ich demokraciu“<sup>73</sup>. Manifestuje své tělo jako „továrničku“, která slast sama vyrábí a zároveň ji i sama konzumuje. Patrně s nevyhrocenějším pojetím

---

té, sekta valdenských, učení **Petra Chelčického**). Pozoruhodná je rovněž Kalivodova myšlenka, že vládnoucí společenské skupiny si vytvářejí mocenské, civilizační i kulturní nástroje a prostředky represe nikoliv proto, aby potlačovaly libidinózní potřeby člověka „vůbec“, nýbrž aby si potlačením jisté části obyvatelstva vytvořila podmínky pro daleko větší ukájení svých vlastních potřeb. **Kalivoda, Robert.**: *Marx a Freud*. In: *Moderní duchovní směry a marxismus*. Praha, Československý spisovatel 1968, s. 45–103.

<sup>70</sup> „Produktivita by se určovala ve vztahu k receptivitě, existence by nebyla prožívána jako nenaplněné dění (Werden), jež se stále stupňuje, nýbrž jako pobyt (Da-Sein) s tím, co je a může být. Čas by se již nejevil jako lineární, věčná přímka, nebo jako stoupající křivka, nýbrž jako koloběh, jako návrat, jak jej naposledy ještě chápal Nietzsche jako „věčnost slasti“.  
**Marcuse, Herbert.**: *Politika a psychoanalýza*. Praha, Svoboda 1969, s. 51.

<sup>71</sup> Marcuse cituje z **Fouriera**: *If „industry is the fate assigned to us by Creator, how can one believe that he wishes to force us into it – that he does not know how to bring to bear some nobles means, some enticement capable of transforming work into pleasure“.* **Marcuse, Herbert.**: *Eros and Civilisation*. Boston, Beacon Press 1966, s. 217. Fourierova myšlenka „svobodné práce“ pocházela z jeho uvažování o lidských vášních jako o základních, aktivních prvcích lidské povahy, které zahrnují i různé formy nesvornosti a neřesti, jež podle Fouriera nemají příčinu v pudové struktuře, nýbrž vyplývají z formy řízení společenské organizace. Fourier vyslovil požadavek tzv. „societérní mechaniky“, jež by pomohla sociálně determinovanou nesvornost a neřest využít pozitivním směrem, tzn. orientovat je právě k svobodné práci jako tvořivé činnosti založené na hře. Marcuse si za tento moment Fouriera cenil více než Marxe, protože na rozdíl o něho se nezalekl mluvit o utopismu jako o kritickém ideálu společnosti. Srov. **Marcuse, Herbert.**: *Konec utopie*. In: *Psychoanalýza a politika*. Praha, Svoboda 1969, s. 71.

<sup>72</sup> Fassbinder se k filmu a této scéně vyjádřil: „Posledně jmenovaný (Německo na podzim. Z. H.) je mimochodem film, který mi připadá, čo som preukázateľne od začiatku vždy nahlas opakoval, v niektorých minútach strašnejší než strašný, no predsa film, pre ktorý som sa rozhodol s veľkou, mne vlastnou parciálovskou naivitou, že to neboli obscénne momenty, ktoré urobili film dôležitým (a pre tých, ktorí to možno nevedia, nepokladám za obscénne, keď sa pred kamerou hrám so svojím údom, ale za obscénne považujem onanovanie ľudí, ktorí by najradšej sami pred sebou zatajili existenciu svojho údu, ale nezvládajú ani svoj mozog tak, aby ho použili, keď chcú aspoň niečo vymazať. Tu sa, a to je predsa výkon, onanovalo prekvapivo mnoho ústami, čo, medzi nami sestrami revolúcie, vlastne vôbec nejde, ústami, však, ústami...?)“.  
**Fassbinder, Rainer Werner.**: *Tretia generácia*. Kino-ikon 2000, č. 2, s. 71. Přeloženo ze souboru Fassbinderových statí *Filmy osvobozují hlavu (Filme befreien Kopf)*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984).

<sup>73</sup> **Bouquet, Stéphane.**: *Továrň na orgány*. Kinoikon 1999, č. 2. s. 98.

ekonomicko – utlačovatelské funkce sexuality v milostných vztazích se lze setkat v jeho filmu *V roce se třinácti měsíci* (In einem Jahr mit 13. Monden 1978), kde jeden muž beznadějně miluje druhého muže (svého šéfa, autoritativního kapitalistu) natolik, že si kvůli němu nechá změnit pohlaví a nakonec nepochopen, odmítán a ponižován končí život sebevraždou. Jinou výraznou variací na téma kapitál vs. „odcizená práce“ je snímek **Volkera Schlöndorffa** *Vražda a zabití* (Mord und Totschlang, 1967), kde mladá hrdinka Maria (**Anita Pallenberg**) zabije milence a pak za pomoci kumpánů řeší problém kam ukrýt tělo. Film filozoficky akcentuje především mechaničnost. Nejen mechaničnost citově nezúčastněného zacházení s mrtvým tělem, ale také se sexem, stravováním a spánkem. V rozhovoru pro časopis *Cinéma* (67, č. 119) **Schlöndorff** přiznal inspiraci etologií **Konrada Lorenze** a vyjádřil se, že takového zacházení s mrtvolou, ne nepodobné zacházení s balíkem na poště, znamená, že hrdinové poprvé kontrolují „produkt“ své práce, že své počínání chápou jako příležitost vymanit se z monotónního života v odosobněné tržní společnosti. Kontrola produktu-mrtvolky je chápána jako maximálně svobodná činnost, která konečně dává existenci asociálních hrdinů nějaký smysl. Tuto společenskokritickou nadsázku můžeme vykládat Marcuseho pojmem „odcizená práce“ jako výrazu pro popření spontánní, tvořivé seberealizace a odcizení vůči společnosti, která člověka nakonec vždy neodvolatelně definuje v termínech trhu a produktivity, případně sublimovaných tužbách po ctižádostivosti a společenském uznání.

### Freudismus v žánru science-fiction

Kritický význam utopii v dějinách sociálního myšlení<sup>74</sup> nespočíval v kritériích jejich „splnitelnosti“ ani v označování za produkt fantazie, chiméry, výmyslu, ale v protestním momentu založeném na odporu vůči aktuálně existujícím poměrům považujíc je za provizorní a vystupující proti nim s návrhy na poměry jiné, jež by lépe odpovídaly základním lidským potřebám. Utopické myšlení usilující o ideál, kterého nemůže být nikdy dosaženo a odhlížející od aktuálního politického dění (a pro nedostatek verifikovatelnosti vylučované z politických a akademických debat), se však ukázalo jednou z dějnotvorných sil zamezujících stagnaci společnosti.<sup>75</sup> Utopie, jak výstižně podotkl **Ernst Cassirer** není zobrazením skutečného světa anebo skutečného politického či společenského pořádku. Neexistuje v čase ani v prostoru, je „nikde“. A právě proto obstála a potvrdila svou sílu ve vývoji novověkého světa.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Systematizace utopických konceptů v lidských dějinách je díky ideové a formální rozmanitosti téměř nemožná (utopismus se projevil napříč politickými směry, v beletrii i různých neliterárních formách, např. zákonících. Nezanedbatelná je rovněž skutečnost, že za utopie se začaly považovat díla napsaná před vydáním slavné knihy **Thomase Mora** *Utopia* /1516/, např. **Platónova Ústava**). Z hlediska politické angažovanosti můžeme rovněž pracovně rozlišovat mezi utopiemi apolitickými („elitářskými“) a utopiemi politickými („anticipačními“). První typ zastával např. hlavní teoretik anarchosyndikalismu **Georges Sorel** (*Les illusions du progrès*, 1908), který v utopiích spatřoval spekulativní výsledky intelektuální invence nadaných jedinců, zcela odtržených od masových hnutí a jejich revolučních tužeb po sociálních přeměnách. Naproti tomu **Karl Mannheim** v klasické práci *Ideologie und Utopie* (1929; český *Ideologie a utopie*. Bratislava, Archa 1991) za utopické považoval pouze takové sociální ideály, které by anticipovaly budoucí masová hnutí a mohly jimi být uskutečněny. Tímto „praktickým aspektem“ se v Mannheimově pojetí utopie odlišují od ideologií trvale prodlévající ve sféře fikcí. Dále srov. např. **Szacki, Jerzy**: *Utopie*. Praha. Mladá fronta 1971.

<sup>75</sup> „Kdyby se lidé vždycky vyslovovali pro jednu z jednajících sil, kdyby volili pouze mezi hotovými řešeními, rychle by přestali mít jakoukoliv historii.“ **Szacki, Jerzy**: *Utopie*. Praha, Mladá fronta 1971, s. 85.

<sup>76</sup> **Cassirer, Ernst**: *Esej o člověku*. Bratislava, Pravda 1977, s. 128.

Do této duchovní souvislosti patří i „erotická utopie“ Herberta Marcuseho ovlivněná Blochovou prací *Geist der Utopie* (1918).<sup>77</sup> **Ernst Bloch** tvrdil, že marxismus v sobě zahrnuje dvě složky. Složku „chladnou“, vědeckou, či metodologickou a složku „vřelou“, neboli utopickou a lidskou, která se nachází v Marxových raných spisech o neodcizené práci a emancipačním rozvoji člověka. Blochovou a zvláště Marcusovou zásluhou se Marxova teorie v kombinaci s Freudovou naukou posunula přinejmenším v dějinách post-marxovského myšlení kriticko – utopickým směrem, což bylo v tehdejší politické ortodoxii nezvyklým.<sup>78</sup> Marcuseho teoretický koncept nepojímal utopii jako idealistické snění, jako „denunciaci dějinných a společenských možností“, nýbrž jako kritické myšlení anticipující cestu proměny ke svobodné společnosti.<sup>79</sup> Tuto myšlenku i její naprostý protipól v anti-utopických, či dystopických variacích můžeme vzhledem k freudistickým propozicím vysledovat i ve filmových science-fiction. Vzpomeňme kupříkladu slovný *Mechanický pomeranč* (Clockwork Orange, 1970) **Stanleyho Kubricka** s motivem generační nepoddajnosti a negativním pojetí svobody, která je možná jen za cenu transformace Alexova libida a agresivity podléhajících politické libovůli v institucionálním potlačování.<sup>80</sup>

Freudistickými inspiracemi se rovněž vykával dystopický *Zardoz* (1973)<sup>81</sup> **Johna Boormana** odehrávající se v roce 2293<sup>82</sup> a líčící společnost blízké budoucnosti jako technologicky vyspělou, ale zachovávající si všechny rysy třídního antagonismu, které se promítají i do

<sup>77</sup> Marcuse inspiraci Blochem přiznává ve článku *Freiheit und Notwendigkeit*, uveřejněném ve sborníku *Marx und die Revolution*. Frankfurt a. M. 1972, s. 12–24.

<sup>78</sup> Samotný Marx své pojetí komunistické společnosti nazval „vědeckým socialismem“, aby je mj. odlišil od utopického socialismu (**Saint-Simona, Fouriera, Owena**). Politickými oponenty však byla jeho vize přirozeně řazena k utopismu, což většina marxistů popírala.

<sup>79</sup> Srov. **Marcuse, Herbert.**: *Konec utopie*. In: *Psychoanalýza a politika*. Praha 1969, s. 65–71.

<sup>80</sup> Kritik **Paul Zimmermann** interpretoval Alexova dobrodružství jako „odyseu“ freudovského ega, které působí na naše zasuté prvotní pudy a rozehrává naši touhu po okamžitém sexuálním ukojení, po uvolnění naší zlosti, po pomstě atd.: „Ve své nejhlubší rovině je *Mechanický pomeranč* odyseou lidské osobnosti, výpovědí o tom, co by mělo být čistě lidské. Alexova dobrodružství jsou – svým způsobem- dobrodružstvími samého freudovského ega. Alex je ztělesněním všech anarchistických pudů, které člověk v sobě skrývá. Zbaven své individuality v trestnici a svého světa fantazie při nápravném procesu, přestává být lidskou bytostí ve vlastním slova smyslu. Jeho znovuzrození na konci filmu, když opět nabývá schopnosti projevovat své touhy a svou agresivitu, představuje ironický triumf lidské psychy nad silami, které se jí snaží kontrolovat nebo potlačovat.“ **Zimmermann, Paul.**: *Kubrickova nádherná vize*. Newsweek 3. 1. 1972. Panoráma zahraničního filmového tisku. 1972, č. 7, s. 520.

<sup>81</sup> Boormanův konceptuální sci-fi film si v době uvedení nezískal přílišné sympatie západních ani východních filmových kritiků. Zpravidla se o tomto nízkorozpočtovém snímku psalo jako o „futurologickém kýči“, u kterého ponejvíce dráždila filmová forma (často byla nadřazována nad „obsah“, srovnávána se sérií *Planeta opic*, případně byla shledávána jako nezáměrná parodizace filmové vizuality Stanleyho Kubricka) a „pseudofilozofie“. Určitou výjimku představoval kritický článek **Fredricka Jamesona**, který u filmu shledal „zvláštní, ne-euklidovskou geometrii a prostorovou strukturu“ a oproti Kubrickovi viděl dílo vrstevnatějším v práci s kulturními odkazy. Pro naše téma je podnětná Jamesonova kritika „freudistické“ scény z *Mechanického pomeranče*, kde Alex za doprovodu Beethovenovi hudby zabíjí pomocí makety penisu vedoucí „Farmy zdraví“ a ta se brání soškou Beethovena. Jameson tuto Kubrickovu symboliku (která plísí „vysokou“ buržoazní kulturu) shledává oproti Boormanově subtilnímu využívání kulturního intertextu za příliš okázalou, staromódní a konvencionalizovanou. Je poněkud paradoxní, že Jameson – jeden z nejréspektovanějších marxistických kulturních kritiků současnosti – se v tehdejší recenzi téměř nezaobírá Boormanovým využitím „freudomarxistických“ motivů. Hlavní ocenění filmu míří k jeho návaznosti na osvícenskou tradici nesenou kritickými akcenty vůči náboženství a „dystopickým“ rysům filmu, jimiž se odlišuje od podobných anti-utopií blízké budoucnosti (1984, *Konec civilizace, 451° Fahrenheitita*), které v souladu s ideologickým kontextem studené války odmítají socialismus a operují s kategorií „technologického pokroku“ jako s antihumánním nástrojem. **Jameson, Fredric.**: *History and the Death Wish. Zardoz as Open Form*. Jump Cut 1974, č. 3, s. 5–8.

„freudomarxistické“ teze o kulturním potlačování pudové sexuality. Zobrazená kultura „privilegovaných“ intelektuálů je zde prezentována jako kultura asexuální a tudíž i krajně represivní vůči projevované sexualitě ostatních. Represivní hledisko je obsaženo především v Consuellině přednášce o erekci<sup>83</sup> a v radikálním popírání reprodukční sexuality smrtelných „brutálů“, jejichž pudové složce je přiznána nebezpečnost biologické zbraně, jež musí být v zájmu politicky a rasově podmíněných zájmů potlačena zbraněmi skutečnými.<sup>84</sup> Ústřední polemickou myšlenkou Boormanova konceptuálního filmu je, zda lidské bytosti skutečně dokáží zhodnotit smrt jako platformu pro realizaci svého lidství, realizaci dobra vyplývajícího z vědomí konečnosti existence. Režisérovo stanovisko je odmítavé (film končí zmasakrováním „znovuzrozených“ smrtelníků) odkazující vedle Freudova výkladu agresivity také na **Heideggerovo** „bytí k smrti“ a antropologické pojetí zabijáckých instinktů od **Roberta Ardreye**<sup>85</sup>, které bylo ve freudistickém subtextu přítomno již v Boormanově předchozím filmu *Vysvobození* (Deliverance, 1972).<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Film se odehrává v postkatastrofické, třídně ukotvené společnosti, neviditelnou elektromagnetickou bariérou rozdělené na dva sektory. V elitářském sektoru, nazývaném Vortex (umístěném do bukolické krajiny irského venkova) vládou ženy, lidé zde nosí řecké roucha, egyptské pokrývky hlavy a zaobírají se pouze intelektuálními problémy, neexistují zde nemoci, spánek, panuje zde nesmrtelnost a obě pohlaví jsou zbaveny svých biologických funkcí, včetně sexuality. „Proletářský“ sektor je obýván mužskými otroky a jejich dozorcí, tzv. „likvidátory“, jejichž atavismu odpovídá feudální společenská struktura. Jednomu z nich – pudově živočišnému Zedovi (**Sean Connery**) se podaří prostřednictvím Zardozu<sup>82</sup> (létající pevnost v podobě gigantické kamenné masky) proniknout do sektoru privilegovaných „nesmrtelných“ a tam vzbudit v jedné z vládkyň Consuelle (**Charlotte Rampling**) city a sexuální touhu a tím zapříčinit rozklad celého Vortexu, ovládaného „Tabernákulem“ jakýmsi kolektivním mozkem v podobě krystalu, s kterým jsou ostatní privilegovaní prostřednictvím přijímacího zařízení permanentně spojeni. Mezi „nesmrtelnými“ žijí „podprivilegovaní“ – „apatikové“ a „renegáti“, kteří zpochybnou neproduktivnost intelektuálního života. Ti jsou odsouzeni k věčnému stáří, senilitě a sešlosti, zatímco věk ostatních se pohybuje kolem 25–30 lety. Zed vyhraje souboj s Tabernákulem a znovu nastolí vládu vášni, sexuality a přirozeně smrti.

<sup>83</sup> Consuella ve výkladu přiznává, že i když je známa soulož jako konkrétní fyzický proces, tak dosud nebyla plně objasněna vazba mezi stimulací a odezvou, tedy jak se z penisu ochablého stane penis ztopořený (náзорně problém ilustruje na dvojici diapositivů). Na základě poznatku, že mnoho oběšených zemřelo s erekcí vyřkne domněnku, že celý problém možná bude souvislost s násilím a strachem, což se rozhodne experimentálně ověřit na Zedově schopnosti „spontánní reflexivní erekce“. Zedovi jsou podobně jako Alexovi v *Mechanickém pomeranči* promítány sexuální explicitní materiály, ale ten je vůči nim netečný. Ke ztopoření u něho dojde až po promítání, když jeho zrak spočine na Consuelle. K těmto dvěma sekvencím „experimentálně-psychologických testů“ z Boormana a Kubricka můžeme v kontextu sedmdesátých ještě přidat třetí z filmu **Alana J. Pakuly** *Pohled společnosti Parallax* (The Parallax View, 1974), kde je hlavní hrdina, novinář Joe Frady (**Warren Beatty**) podrobován audiovizuálnímu testu pro „antisociální“ nájemné vrahy – v postupně zrychlujícím tempu jsou mu promítány série diapositivů na téma: rodina, stát, rasa, násilí, sexualita, nepřítelé, jež plní propagandistickou úlohu primitivní alegorie dobra a zla zcela založené na kolektivních kulturních stereotypch. Během projekce (s níž se má vedle hrdiny identifikovat také divák) Pakula v takřka nepostřehnutelném okamžiku „montuje“ jednookénkový záběr ztopořeného penisu (tento motiv v jiném ideologickém kontextu rovněž uplatňuje **David Fincher** v *Klubu rváčů*) na záběr s jadernými hlavicemi a dává tak do souvztáznosti „imperialistickou“ vazbu mezi orgasmem a ničením, sexuální touhou a vojenskou agresivitou. Podrobný rozbor filmu ve vztahu k tématu „totality jako konspirace“ podává Jameson ve své „Geopolitické estetice.“ **Jameson, Fredric.** *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System.* Indiana University Press 1995, s. 52–66.

<sup>84</sup> V úvodní, nábožensko-kultické scéně „Zardoz“ pronáší: „Byli jste pozvednuti z brutality, abyste zabíjeli brutály, kteří se množí a je jich bezpočet. K tomuto účelu vám Zardoz váš Bůh daroval zbraň. Zbraň je dobrá. Penis je zlo. Penis vystřeluje semeno a počíná nový život, aby zachvátil zemi lidským morem, jak tomu už jednou bylo. Ale zbraň vystřeluje smrt o očistuje zemi od špíny brutálů. Bězte a zabíjejte.“

<sup>85</sup> **Robert Ardrey** (1908–1980) byl autor vlivných spisů o instinktivní podmíněnosti agresivního chování člověka. Mezi jeho hlavní práce patří *African Genesis* (1961), *The Territorial Imperative* (1966), *The Social Contract* (1970),

## Sexualita a fašismus

„Freudomarxistické“ výzkumy se neousoustrědovaly pouze na výzkum individua, nýbrž i na sociálně-politickou sféru společnosti, jež zahrnovala analýzu autoritativních institucí, sociálně-ekonomických vztahů mezi lidmi a ideologických hnutí, včetně fašismu. V sedmdesátých letech bylo zejména v Itálii realizováno poměrně dost filmů, které se z neofreudistických pozic (vyjádřených zejména **Wilhelmem Reichem** a **Erichem Frommem**) zabývaly fašismem ve vztahu k sexuální neuspokojenosti. Fašismus zde nebyl vyložen v pojmech sociálních, ekonomických nebo národohospodářských (pojmech „materiálních“), ale v pojmech psychologických, či spíše psychopatologických (pojmech biologických), jako výrazu pro autoritářské dychtění po moci založené na sexuálních komplexech, sadismu, masochismu, nekrofilii, případně homosexualitě. Na základě této biologické premisy bylo postaveno rovnítko mezi sexuální perverzí a politickou perverzí. Třetí říše se svými odznaky moci (svastika, černé uniformy, čepice s lebkou a hnáty atd.) zde byla podána jako exotická mravní zkaženost doslova ilustrující tezi **Wilhelma Reicha**, že „fašismus je šílenství sexuálních mrzáků“. Např. ve **Visontioho Soumraku bohů** (*La caduta degli dei – Götterdämmerung*, 1969)<sup>87</sup> je androgynní Martin von Essenbeck (**Helmut Berger**) podán jako sexuálně narušený pedofil, který incestem se svou matkou a likvidací příbuzných kompenzuje komplex odstrkovaného dítěte angažovaností v řadách SS.

Reflexe fašismu vyložená v sexuální perspektivě se objevuje i v Makavejevově *W. R. Mysterium organismu*, kde je scéna, v níž Vladimír Iljič projeví zájem o fotografii **Hugo Jaegra**, který v roce 1939 zachytil **Hitlera** v bezmezně obdivném kruhu žen. Což je implicitní odkaz na **Reichovo** dílo *Masová psychologie fašismu* (*Massenpsychologie des Faschismus*, 1933), které se zabývalo iracionálními aspekty nacistické ideologie a psychologickou identifikací se s vůdcovskou autoritou.<sup>88</sup> Výklad fašismus v polaritě deviantní sexuality se dále projevil

---

*The Hunting Hypothesis* (1977). Ardreyho teorie měly vliv i na jiné filmaře, zejména na tvorbu **Sama Peckinpaha**. Viz **Hudec, Zdeněk**: *Sam Peckinpah*. Cinepur 2005, č. 40, s. 36–42. Předtím než Ardrey soustředil zájem do vědecké oblasti byl činným hollywoodským scénáristou. Podle jeho scénářů bylo natočeno přes deset filmů, např. *Madame Bovary*, *The Four Horsemen of Apocalypse* (**V. Minneli**, 1949, 1962), *Khartoum* (**B. Dearden** 1966).

<sup>86</sup> Film pojednává o kanoistickém výletu tří mladíků ze středních vrstev (Eda, Boba a Drewa) do Skalických hor. Dobrodružně-romantické výhledy však končí v okamžiku, kdy jsou okolnostmi donuceni zapojit do boje o přežití (s přírodou a jakýmsi degenerovanými individui, které Boba homosexuálně znásilní) zasuté zabijácké instinkty.

<sup>87</sup> Maria Kornatowska dává Visontioho film do souvislosti s nacistickou politickou teatralitou, orgiastickými rituály masových shromáždění a estetikou kultu těla, tak jak byly traktovány v *Triumfu vůle* (*Triumpf des Willens*, 1933) a *Olympii* (*Olympia*, 1936) **Leni Riefenstahlové**. Orgiastickou scénu „noci dlouhých nožů“ (kterou Visconti vedle politického hlediska interpretuje také „sexuálně“, jako potlačení homosexuality Röhmových SA ze strany heterosexuálních SS) autorka interpretuje v úzkém vztahu k *Triumfu vůle* v tom smyslu, že Visontioho sekvence krvavého, dionýského šílenství explicitně zobrazuje to, co dokumentární *Triumpf vůle* říká mezi řádky. **Kornatowska, Maria**: *Eros i film*. Lodž, Krajowa Agencja Wydawnicza 1986, s. 121–122.

<sup>88</sup> **Reichova Massenpsychologie des Faschismus** (1933) se vedle prací o iracionální dynamice mas (např. **Gustave Le Bon**, **Scipio Sighele**, **Orthegea y Gasset** aj.) opírá o východisko, že fašistická rasová teorie byla pokračování starých teorií o dědičnosti a degeneraci. Hitler podle Reicha využil hluboké touhy mas po svobodě a v těchto masách se iracionalistická potřeba po autoritě ukázala silnější než vůle k nezávislosti. Podobný názor rozvíjel také ve svých knihách o „autoritářské etice“ **Erich Fromm**. Základní tezí jeho díla *Escape from Freedom* (1944, česky: *Strach ze svobody*. Praha, Naše vojsko 1993) je, že moderní člověk nemůže v liberálních podmínkách tržního kapitalismu psychicky unést svou svobodu a utíká tak do „strnulé bezmyšlenkovitosti totalitních diktatur“, v kterých hledá útočiště. Koncept „útěku před svobodou“ Fromm dále posunul v knize *The Heart of Man* (1964, česky: *Lidské srdce. Jeho nadání k dobru a zlu*. Praha, Mladá fronta 1969) kde zahrnul fašismus do svého pojmu „nekrofilie“, chápaného nikoli v doslovném významu, ale jako obecný princip spočívající v nenávistném postoji vůči životu (opakem je postoj „biofilní“ vyjadřující naopak lásku k životu).



v **Pasoliniho** *Prasečinci* (Porcile, 1969) a *Salò, aneb 120 dnů Sodomy* (Salò e le 120 giorni di Sodoma, 1975), **Bertolucciho** *Konformistovi* (Il conformista, 1970) a *Dvacátém století* (Novecento, 1975), *Nočním vrátném* (Il portiere di notte – Night Porter, 1973) **Liliany Cavaniové**, *Pasqualino sedmikráskovi* (Pasqualino Settebellezze, 1975) **Liny Wertmüllerové**, *Lucienu Lacombovi Louise Malleho* (Lacombe Lucien, 1974), *Plechovém bubínku* (Die Blechtrommel, 1979) **Volkera Schlöndorffa**, *Mefistovi* (Mephisto, 1981) **Istvána Szabóa**, *Salonu Kitty* (Salon Kitty, 1975) **Tinto Brasse**, v sadistické soft-pornografii *Ilsa, esesácká vlčice* (Ilsa She Wolf of SS; **Don Edmonds** 1976) a jinde. Krajinými představiteli diskursu patologické sexuality ve vztahu k fašismu jsou filmy Cavaniové, Pasoliniho a Edmondse (z nichž první dva jsou řazeny do „umělecké“ kategorie, třetí je představitelem B-žánru). Cavaniová vylíčila příběh bývalého nacisty Maxe (**Dirk Bogarde**) a jeho někdejší vězeňkyně Lucie (**Charlotte Rampling**), kteří se po letech setkají a vypukne mezi nimi sadisticko-masochistické pouto, které morálně neutralizuje jejich dřívější statut zločince a oběti. Tato „morální relativizace“ fašistických zločinů byla dovedena do krajnosti Edmondsovým soft-pornografickým opusem o velitelkyni blíže nespécifikovaného koncentračního tábora, sadistické nymfomance Ilse<sup>89</sup> (**Dyanne Thorne**), kde je atmosféra nacistických koncentračních táborů<sup>90</sup> spolu s drastickými „lékařskými“ pokusy na živých obětech pouhým „fabulačním osvěžením pornografické filmové konfekce“<sup>91</sup> a „morálním“ alibismem pro komerčně motivovanou expanzi tohoto žánru.<sup>92</sup>

### Neproductivní ekonomie moci a politizování patologické sexuální: Salò aneb 120 dní Sodomy

Až do natočení *Salò aneb 120 dnů Sodomy* se Pasoliniho filmy snažili najít v náruživé „přirodní“ sexualitě účinnou obranu proti represivním technikám společenské kontroly a intervence. Tato kontestační funkce sexuálních projevů se však postupně (zvláště v *Trilogii života*) vlivem vlastní stereotypnosti a všeobecné kulturní komercializace erosu vyčerpala<sup>93</sup>,

<sup>89</sup> Postava Ilsy z Edmondsova filmu odkazuje na skutečnou historickou osobu, nacistickou dozorkyni **Ilsu Kochovou**, která působila v Buchenwaldu.

<sup>90</sup> K formalizaci stereotypních znaků nacismu výstižně píše **Jean-Pierre Geuens**: „*Plnost historických faktů se hroutí do nemnoha ikonických scén...: vycíděné holinky, lebka s hnáty na černé čepici, bezvadně padnoucí vojenská uniforma, kožené kabáty gestapáků, chladný blondatý důstojník SS, Heil Hitler, cvakající podpatky, hořící knihy, „sláva Třetí říše“ a klasická hudba, kterou dozorcí vítají deportované. V těchto problematických obrazech jsou nacisté prezentováni téměř vždy tak, jak mají být pokaždé viděni: chladní, dokonalí, výkonní, jako jakási podmaňující síla, operující ve světě, jehož historie je předurčena.*“ **Geuens, J. P.**: *Pornography and the Holocaust: The Last Transgression*. Film Criticism 20 /1–2/, Fall-Winter 1995–1996, s. 11

<sup>91</sup> **Ranković, Milan.**: *Seksualnost na filmu i politika*. Filmska kultura 1981, č. 129, s. 29. Autor je v dalším rozboru filmu poněkud dogmatický, neboť za Edmondsovým falešným „antifašistickým“ filmem shledává neofašistickou tendenci, kterou neoprávněně připisuje pornografii jako celku.

<sup>92</sup> Edmondsův film nosí masku antifašistického filmu vyjádřenou producentem **Hermanem Traegrem** v úvodních titulcích odsuzujících fašismus a varujících před výskytem podobných excesů v budoucnosti.

<sup>93</sup> Pasolini se o sexualitě vyjádřil jako o uspokojování společenských závazků, z kterých pocituje nepřekonatelný traumatismus: „*Sex je v Salò znázorněním nebo metaforou této situace, kterou v dnešní době prožíváme: sex jako závazek a ošklivost.*“ **Bracourt, Guy**: *Salò aneb 120 dnů Sodomy: Pier Paolo Pasolini o svém filmu*. Ecran 1975, č. 42. Jde o montáž rozhovorů, ve kterých Pasolini mluvil o myšlence a koncepci svého posledního filmu. Interpressfilm 1973, č. 6, s. 80.

což patrně motivovalo Pasolinioho příklon k Sadovi jako „věčnému inspirátorovi“<sup>94</sup>, jehož „negativní teologie“ (**Pierre Klossowski**) doznala v Salò metaforického spojení s fašistickou mentalitou a chováním<sup>95</sup>

Metaforická, nacisticko-fašistická konkretizací sadovského světa byla již v době uvedení filmu shledána anachronickou<sup>96</sup> a celkově byl snímek vedle nařčení z pornografie neústrojně dáván do spojitosti s autorovým soukromým homosexuálním životem a odsuzován za společenský protest, jenž se neubírá humanistickou cestou (např. u **Italo Calvina** nebo **Alberto Moravii**).<sup>97</sup> Pasolinioho kritika fašismu se skutečně neubírala vyšlapanými stezkami formálního humanismu, o čemž svědčí samotné filosofické převzetí Sadova chladného, „anarchistického modelu moci“<sup>98</sup>, v kterém sexualita nevystupuje jako univerzálně „osvobozující“ mohutnost, ale jeden z mocenských nástrojů ovládnutí člověka, který Pasolini poetizuje radikální metaforickou brutalizací, jež za hrůzným předváděním krutostí protestuje proti jejich vykonavatelům.

Pasolini prozradil, že prezentovaný metaforický obraz krutostí fašistické loutkové vlády v Salò je „poněkud snovým znázornění toho, co Marx nazýval zvěčněním člověka: omezením

<sup>94</sup> Markýz de Sade se stal „apoštolem“ sexuálního osvobození nejprve u surrealistů kde jeho díla tvořila literární doplněk k Freudově pudové teorii. Byla na nich zvláště oceňována zvrácenost vyzývající k instinktivní svobodě a odmítající princip reality jako důsledek sexuální represe. V poválečném období znovu vyvolal zájem o Sada **Maurice Blanchot** (Lautréamont et Sade, 1949) a spor z roku 1948 mezi surrealistou **Maurice Nadeauem** a existencialistou **Pierre Klossowským**, který v obsáhlém eseji *Sade, můj bližní* (Sade mon prochain 1947, česky Praha, Herrmann a synové 2004) shledal v Sadově perverzích a vnějškových projevech jeho obscénní beletrie „destruktivní teologii“ mající nezanedbatelný význam pro moderní myšlení. Sadeho „filosofie zločinu“ a pojetí světa jako trvalého zla má podle Klossowského přes svůj negativně utopický rozměr zásadní význam v překročení (transgresi) norem antropomorfního rozumu a jejich nahrazení rozumem perverzním, který přesahuje hranice komunikace a není schopen formulovat svůj postoj jinak než negativně – jako odstranění smyslovosti, respektive podřízení veškerého morálního vědomí pod primitivní projevy pudových sil, onu sadeovskou „slast z krutostí“, která je opakem spontánního orgasmu, Sadem připodobněným k extaticčnosti myšlení jako neužitečné, „nedisciplinované“ rozkoši. Odtud Klossowski nastiňuje Sadovu vizi „apatické perverze“, která je jakousi převrácenou verzí kajícího – usiluje páchat zlo tam, kde se ukáže ctnost, rozrušovat „soudržnost dobra“, souzáležitost s lidským druhem, celkově postulovat „smrt druhu v jednotlivci“. Pasolini na Klossowského a jiné sadovskými vykladače (**Roland Barthes**, **Maurice Blanchot**, **Simone de Beauvoir**, **Philippe Sollers**) odkazuje v úvodních titulcích sloužících jako „doporučená literatura“ k dalšímu studiu filmu.

<sup>95</sup> Spojení fašismu s patologickou formou sexuality Pasolini již dříve rozpracoval v divadelní hře *Orgie* (Orgia, 1968) inspirované **Artaudovou** „estetikou krutosti“ a filmu *Prasečinec* (Porcile, 1968), kde Julien (**Jean-Pierre Léaud**), mladík z rodiny německého průmyslníka, bývalého nacisty, miluje buržoazní vepře natolik, až je jimi nakonec sežrán. „*Kanibalismus je totální negací společnosti násilí a logickým vyvrcholením vzpoury, která započala zabitím otce, k čemuž se mladík stručně přiznává nahlas na konci němé epizody. Zoofilie je symbolem vybočení z cesty. Julia není schopna lásky k lidské Idě, nýbrž miluje prasata – buržoazii neokapitalistické společnosti, která ho nakonec pohltí, protože požírá lid (antropofagie)*“; píše Jan Bernard. **Bernard, Jan.:** *Pier Paolo Pasolini*. Praha, Čs. Filmový ústav 1987, s. 20.

<sup>96</sup> Proti sadovskému výkladu fašismu se ještě před natočením Pasolinioho filmu ohradil např. Roland Barthes. Srov. **Barthes, Roland.:** *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971.

<sup>97</sup> **Moravia, Alberto.:** *Sade za Pasolinija – kamen protiv družstvu*. Filmska kultura 1977, č. 197, s. 70 (text přeložen z Corriere della Sera 6. prosince 1975).

<sup>98</sup> Sade byl považován za ideologa individualismu, maniakálního obhájce absolutní svobody. Hlavním zdrojem sexuálního požitku není u něho pohlavní slast, nýbrž slast z mocenského podmanění, objektivní manipulace s druhým tělem. Orgie těl je tu, jak již bylo řečeno, místem svérázného filozofování o svobodě mimo konvenční společenský rámec. Např. v *Justině*, zvrhlá sexualita slouží k dokázání ušlechtilosti jejího srdce. Sadova výstřední sexuální zvrhlost je rozumová, chladná, komplikovaná, vzbuzuje spíše odpor než zájem, jak je tomu u tradiční pornografie. Jeho popisy mučených těl a prolévané krve jsou nadnesené, nepravděpodobné, zcela v duchu jeho vlastních slov, že nejmocnější silou je fantazie, v níž člověk není závislý na nikom a na ničem.

těla na stav věci prostřednictvím vykořisťování.<sup>99</sup> To znamená že metaforicky kritický obraz ze za pomoci marxistické argumentace rozrostl z „ahistorické“ paralely Sade = fašismus do ještě větší kontroverze fašismus = buržoazní kultura.<sup>100</sup> Pasolini si pro kritické záměry vybral Sada jako „velkého básníka anarchie moci“, která není vyvratitelná žádnou opoziční logikou. Mučitelé a vrazi ze Salò (soudce, vévoda, bankéř, biskup) se dosazují za bohy, kterým je vše dovoleno, včetně moci uplatňované na obětech. V této souvislosti je nutné se ptát, jak toto anarchistické pojetí moci jako vědomí vlastní všemohoucnosti, koresponduje s marxistickou teorií zvěčnění, jež se výhradně týká ekonomického procesu „buržoazní“ společnosti, která vše mění na zboží, zvěčňuje osoby a zosobňuje věci? Odpověď patrně leží ve volné, autorské paralele mezi ekonomickým a sexuálním vykořisťováním, kterou Pasolini chápe jako cyklický a *neproduktivní princip ekonomie*, inspirovaný vedle Marxe Dantovými infernálními kruhy. Kruh posedlostí, kruh výkalů a kruh krve můžeme s Jukkou Sihvonenem číst jako kruhy sexuality, konzumentství a násilí, jimž odpovídají tři zdroje tělesných produktů: sperma, exkrementy, krev. Spermatu je v narativní rovině díla dán nejmenší prostor (přirozená sexualita spojená s láskou je přísně trestána), protože jeho úlohou není zdůrazňovat univerzální, „plodivou“ povahu sexuality, ale spíše maskulinní hegemonii, na jejímž základě je Salò konstruováno jako celek.<sup>101</sup> Malý výskyt spermatu lze metaforicky vztáhnout i ke kulturní tradici, kde plýtvání semenem (při masturbaci nebo análním sexu) popírá logiku reproduktivní sexuality jako „zdroje“ života.

Pasoliniho stupňované infernální kruhy jimiž oběti rituálně prochází mají zprvu podněcovat sexualitu držitelů moci, ale potom končí ve vražedného šílenství, jež má představovat děsivost beze smyslu a lidských rozměrů. Tato absolutní ztráta smyslu odkazuje v Pasoliniho

<sup>99</sup> **Bracourt, Guy.**: *Salò aneb 120 dnů Sodomy: Pier Paolo Pasolini o svém filmu*. Interpressfilm 1973, č. 6, s. 80.

<sup>100</sup> Ve filmu jsou uplatňovány implicitní ironické paralely mezi fašismem a buržoazií Pasoliniho doby. Týká se to zejména výtvarného a hudebního intertextu. V hygienicko-aseptické vile orgií hlídané esesáky jsou rozmístěny artefakty tzv. „entartete kunst“, které nacisté popírali pro prosazování vlastní estetiky, a které bylo bohatou buržoazií vyhledáváno kvůli vysoké tržní ceně. Podobnou ironickou funkci má i závěrečné krveprolití za doprovodu úryvku z **Orffovy** hédonistické *Carminy Burany*, jež byla nacismem protěžována a dnes patří k vůbec nejz fetišizovanějším dílům „nové hudby“. Marxistický filmový kritik **Ugo Casiraghi** shledal spojitost mezi pasolinovskou kritickou distancí zobecněnou zvláště v závěrečné metaforické scéně maniackálního mučení a smrti, kdy vévoda obrátí dalekohled a tím „změní mučení na vzdálený libidinózní obraz“ (J. Bernard), jako stvrzení metaforické kritiky buržoazní kultury, která je přímo zodpovědná za „nespočetné krutosti páchané na samém těle společnosti“. Distanční změnu ohniskové vzdálenosti dalekohledu dále přirovnal k „lhostejné eleganci“ s níž představitelé moci zpovzdálí informují veřejnost o společenských neduzích, ať už se týkají nemocnic, věznic, ústavů choromyslných nebo „odlišných“ menšin. **Casiraghi, Ugo**: *Kritika filmu Salò aneb 120 dnů Sodomy*. L'Unita 23. 11. 1975. Panoráma zahraničního filmového tisku. 1976, č. 3, s. 82–83.

<sup>101</sup> **Sihvonen, Jukka.**: *Poetika a politika těla*. Film a doba 1992, č. 4, s. 216. Pasoliniho **Salò** odmítavě reflektuje i Jean Baudrillard, podle něhož tento film, kde je přísně zakázána jakákoliv citová účast, představuje konec svádění jako rituálu přirozené sexuality. Vše v tomto filmu je neodvolatelně mrtvé a mužské. Smrt je zde podobně jako u Sada vyjádřena „hegemonií sodomie“ a totálním zvěčněním v maskulinním řádu. Je to „studená mašinizace, zločinnost bez emocí“, slast je zde technologickým produktem, logistikou, která využívá rozkoše tak, že „jde přímo ke svému cíli a tam se setkává jen s mrtvým objektem“. **Baudrillard, Jean.**: *O svádění*. Olomouc, Votobia 1996, s. 26–27. Podobně Henri Chapier, který rovněž film hodnotil jako „chladné dílo, které zaujímá distanci k vlastnímu syžetu“. **Chapier, Henri.**: *L'Érotisme selon Pasolini. Cinema d'aujourd'hui*. 1975–1976, č. 4., s. 173.

<sup>102</sup> Pasolini přejal Sadovu filosofickou obhajobou absolutní anarchie moci a transponoval ji do fašistického a metaforicky i do buržoazní zřízení tak, aby svou zřetelností přesahovala logiku západního uvažování spočívajícího podle něho na dualismech, na věčných „kontra-postojích“, která se musí vždy k něčemu vymezovat nebo to popírat, aby byla obhájena svrchovanost tohoto typu uvažování. Můžeme to dokumentovat Pasoliniho vlastní explikací, v níž se vyslovil, že tématem filmu je „obžaloba anarchie moci a neexistence historie“ a zároveň podotknul, že

„teorému smrti“ pouze na sebe<sup>102</sup> (podobně jako Hegelovo sebereferenční „aufhebung“ ve vývoji ducha) a vzhledem k působnosti na vědomí a pocity diváka bylo označeno jako „produktivně prázdný prostor“<sup>103</sup> Pasolini toto „odsmyslněné“ pojetí moci ozřejmil tím, že tak jako Sadovi hrdinové přijímají mentální a lingvistickou metodu osvícenské filozofie a nikoli skutečnost, která tuto filozofii utvářela, tak katani ze Salò přejímají nacistickou ideologii „vně jakékoliv skutečnosti“, jako zvrhlost řídí se vlastními pravidly a jakousi „samogenerující“ logikou.<sup>104</sup> Tímto aspektem filmu Pasolini ve své době provedl nejradiálnějším útok na tradici západní rozumovosti operující v antinomickém mocenském poli nadřazenosti a podrživosti. Ať už myslí nad tělem, kultury nad přírodou nebo rozumem nad vášní.

### Závěrem

Využití freudomarxistických motivů v západoevropské kinematografii šedesátých a sedmdesátých let bylo pokusem vyložit těsný vztah osobnosti, sexuálních vztahů a politické zkušenosti ke společenskému kontextu. Ideologické konsekvence byly pesimistické v souladu s výchozí Freudovou tezí, že institucionální mechanismy kultury nejsou schopny zajistit ontogenetickou socializaci člověka, že kultura je výtvozem sublimace instinktů. Proto se hlavním kritickým tématem této politické kinematografie stal vztah neurotika (neurózy) ke společenskému prostředí, jež ho obklopuje, formuje a produkuje. Dalším z mnoha jiných důvodů proč se ideovými zdroji této kinematografie zabývat (nebo je odmítat) jsou archaické, nezáměrné zábavné redukcionismy. Závěrem si jednoho dopřejme z Reichových spisů: „*Sytý člověk nezačne krást. Sexuálně uspokojený člověk nepotřebuje ani morálku, ani náboženství. To je řešení všech problémů života*“<sup>105</sup>

Studie vznikla s podporou výzkumného záměru MŠMT „Pluralita kultury a demokracie“ MSM 6198959211

### Summary

#### **Sex and politics: Left Freudism in the westeuropean cinematography in seventies**

The study is concerned with politization of sexuality in west Europe cinema in sixties and seventies. Thematically it is focused on exploitation of freudian-marxistic theory of libido suppressed by bourgeois establishment (W. Reich, H. Marcuse, E. Fromm, etc.).

---

tento výrok je neupřímný, záminkovitý a pokrytecký, protože je založen na „tradiční logice“ na logice, která zaujímá právě onu „kontra-pozici“ jež říká, že moc vůbec není anarchistická a zaštiťuje se např. argumentací ze společenských nebo ekonomických souvislostí. **Bracourt, Guy:** *Pier Paolo Pasolini o svém posledním filmu Salò aneb 120 dnů Sodomy*. Intrapressfilm 1976, č. 3, s. 80.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid., s. 79.

<sup>105</sup> **Reich, Wilhelm:** *The Sexual Revolution. Toward a Self-Governing Character Structure*. New York, Noonday Press 1970, s. 269.

## Prehodologičnost filmového obrazu

Luboš Ptáček, Brigita Ptáčková

I.

Teoretické uvažování o filmu ovlivněné fenomenologií stálo vždy spíše na periférii zájmu filmových teoretiků, pozornost víc strhávala sémiotika, psychologie (zejména psychoanalýza), sociologie a ideologické koncepty. Fenomenologický aparát se nedal příliš zredukovat, a bránil se mechanické aplikaci. Navíc se většinou jednalo o okrajové studie, dodatky či dokonce poznámky pod čarou. Připomeňme pár krátkých komparativních poznámek u Ingardena, jenž chápe film jako mutaci heterogenního literárního díla uměleckého. Při popisu vrstvy vizuálních aspektů a její percepce přitom Ingarden rozebírá z fenomenologického pohledu jeden z kapitálních problémů teorie filmu – realističnost filmu – a přitom překonává dichotomii realismus-formalismus. Kapitulu samu pro sebe vytváří dílo odsunutého a nečteného J. Mitryho, kterého částečně rehabilitoval až Gilles Deleuze<sup>1</sup>.

Ozvěny fenomenologie můžeme zaznamenat i v díle Gillese Deleuze, který se ve svém slavném filosofování o filmu zabývá i taxonomií filmového střihu. Jedním z nejzajímavějších, a pro naše další zkoumání jedním z nejpodněnějších momentů je jeho rozlišování mezi střihem mechanickým a organickým. Za představitele mechanického střihu pokládá film francouzský, a potažmo pak evropský, organický střih reprezentuje film americký. Důležitým opěrným bodem tohoto rozlišení je zobrazené lidské tělo, jehož teoretické uchopení Deleuze odvozuje z klasické fenomenologické filosofie, ovšem zejména z její francouzské větve (Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne aj.).

„*Estetický objekt, aby se jevil, apeluje na člověka, na lidské tělo,*“ píše Dufrenne ve **Fenomenologii estetické zkušenosti**<sup>2</sup>. Zobrazované – předkládané lidské tělo je pro něj, stejně jako pro Merleau-Pontyho, momentem spolu-konstituování – a s tím i spoluprožívání a zároveň spolu-distancování (viz níže) – celé tzv. estetické komunity vytvářející pole tzv. *sociabilité esthétique*. Zobrazené lidské tělo se takto stává nejenom označujícím skutečného zobrazovaného lidského těla, ale i celého výše uvedeného aktu. Deleuze rozebírá filmy francouzského režiséra Garrela, jenž se takto „pokouší znovukonstituovat svět“<sup>3</sup>. Černo-šedo-bílé ploché postavy, jejichž svět tvoří nehmotné stíny protičečící „přirozené“ percepci, přirovnává k Ry-

<sup>1</sup> Zejména v americké filmové teorii vycházející z fenomenologie (V. Sobchack, A. Casebier) bývá častěji uváděno dílo Maurice Merleau-Pontyho, zejména jeho fenomenologie tělesnosti, než dílo J. Mitryho.

<sup>2</sup> **Dufrenne, M.:** *La phénoménologie de l'expérience esthétique*. Éditions du Seuil, Paris, 1963.

<sup>3</sup> **Deleuze, G.:** *Cinema 2*. Éditions de Minuit, Paris 1985.

tíři, smrti a ďáblu ze známé Husserlovy analýzy Dürerova obrazu<sup>4</sup>. Tato problematika je spíše estetická než filmologická, popřípadě filmově historická – jak by Deleuzovo taxonomické třídění napovídalo. Tam, kde Ingarden píše o konkretizaci a Dufrenne píše o uskutečňování, lze se v tomto případě odvolat na známou Husserlovu neutrální modifikaci vědomí z **Ide- en I**. a výše zmíněný rozbor percepce „malých šedých figurek“. V analýze této problematiky jde dále než Deleuze, jenž poté, co tento náhled upotřebil, se jím již nezabývá, francouzský filmový historik Jean-Louis Schefer. Podle něj film nemá za úkol rekonstituovat přítomnost těla, ale provádět jeho primordiální genesi do „počátků viditelného, které již není postavou, ale ještě není akcí“<sup>5</sup>. I u Schefera se však stává fenomenologická problematika kritériem třídění. Schefer tímto klade filmové tělo a akci do rozporu, akce jako determinující a tělo jako prehodologické a ve své knize pro to hledá příklady v historii filmu (Dreyer, Bresson, Kurosawa) a kontrast akce a prehodologičnost slouží pro charakterizování jednotlivých epoch a proudů v kinematografii: jako příklad uvedme slavné velké detaily z Dreyerova **Utrpení Panny Orleánské**, zabírající takřka celé plátno, či naopak velké celky téhož režiséra z filmu **Čarodějnictví v průběhu věků**, zahrnující velké množství jednotlivých zobrazovaných prvků, mezi nimiž se málo pohyblivé (často zcela statické či strnulé) postavy téměř ztrácejí. Filmový prostor, který mohou sdílet svou percepcí diváci v sále i filmové postavy, je zde tvořen skrze zobrazované lidské tělo<sup>6</sup>. Připomeňme rovněž zastavení se děje a soustředění se veškeré percepce do statických obrazů předcházejících akcí v Kurosawových filmech (např. **Sedm samurajů**) či dlouhé záběry tváří Bressonových hrdinů (např. **K smrti odsouzený uprchl**). Soustředění se percepce na tyto obrazy předpokládá „novou“ konstituci filmového prostoru bez vodítek akce, která rekonstruuje filmový prostor, a tím i filmový čas a svět.

Navíc Schefer dochází v podstatě ke stejným závěrům, k jakým došel i Deleuze v interpretaci Garrela – zatímco jeden však vyzdvihuje systematickou rekapitulaci, druhý se přiklání k intuitivnímu vhledu:

*„Problém není určitě v přítomnosti těla, ale ve víře ve schopnost dát nám zpět svět a tělo, odhlížeje od toho, co značí jejich nepřítomnost. Je třeba, aby kamera objevila pohyby nebo pozice, které korespondují s genézí těla a které jsou formálním řetězením jeho primordiálních postojů.“<sup>7</sup>*

Zrekapitulujme nyní krátce, co měli patrně Schefer i Deleuze na mysli, když se pokoušeli uplatnit poměrně složitý fenomenologický koncept odvozený z husserlovského *Lebensweltu* pro potřeby prosté filmové klasifikace. Je třeba říci, že tento rozpor se jeví typicky evropským, a dokonce lze říci, že je spíše charakteristický pro francouzský film (alespoň pro období, kdy byl patrně Deleuze naposledy v kině). V americkém filmu (a zvláště pak současném) takový rozpor neexistuje a ani existovat nemůže – jak lze doložit např. fenomenologickou prací

<sup>4</sup> V *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* Husserl rozebírá otázku, proč, když percipujeme Dürerův obraz Rytíř, smrt a ďábel, nevidíme malé ploché figurky, ale skutečné postavy.

**Husserl, E.:** *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologieschen Philosophie*. Halle, 1913. Husserliana III, Haag, 1950.

<sup>5</sup> **Schefer, J.-L.:** *L'homme ordinaire du cinéma* Éditions du Seuil, Paris, 1979.

<sup>6</sup> V angličtině vyšla Scheferova kniha věnovaná problematice tělesnosti v souvislosti s filmovou historií pod názvem *The Enigmatic Body*, viz **Schefer, J.-L.:** *The Enigmatic Body*. Cambridge UP 1995. Tato kniha má však spíše esejistický charakter a mnohem více připomíná meditace o jednotlivých filmových počinech (podobně jako Scheferovy knihy o výtvarném umění) než fenomenologický rozbor.

<sup>7</sup> **Deleuze**, s. 262.

filmové teoreticky Vivian Sobchack a zvláště pak jejím pojetím filmového těla<sup>8</sup>. Pojetí „filmového těla“ Sobchack odvozuje jednak z fenomenologických analýz, a jednak z tzv. teorie kinematografického aparátu. Oba koncepty se snaží smířit v tom, čemu říká „adresování oka“. Živé/živoucí tělo (Husserlovo *der Leib*, jež se odlišuje od *der Körper*, či *le corps vivant/le corps propre* Merleau-Pontyho) je lidskému oku zprostředkováno aparátem a jeho mechanismy. Nejenže kamera je jiný orgán než lidské oko, ale i sledování filmu se odehrává v jiném modu percepcce, než je modus „normální“. Intencionální vztahování se k filmu je jiné než k světu – postrádá svůj horizont, k němuž jsou vztaženy veškeré intencionální akty vědomí založené na konstitucích jednotlivých percepcí. Jde o tzv. neutrální modifikaci vědomí, která poté dovoluje zakoušet perceptivní akt jako „jiný–nový“ noematicko-noetický korelát<sup>9</sup>, ovšem odvozený od naší zkušenosti s *Lebensweltem*. Na rozdíl od výše uváděných kontinentálních pojednání Sobchack zdůrazňuje úlohu technologie, již ve své knize věnuje velký počet stran, chtíc se dobrat vyjádření filmového těla deskriptivní cestou – podrobně analyzuje úlohu mechanismů aparátu (a jednotlivých složek, které ho zahrnují – např. kamera a projektor) v předpokládaných noematicko-noetických strukturách. Samozřejmě, film je něco jiného než obraz na vodní hladině, intencionální vztahování se k němu probíhá složitější cestou než zápolení papouška se svým obrazem v zrcadle. Sobchack nemůže opominout fakt, že nefigurální filmový svět je neobyvatelný. Přes její zaujetí aparátem těžiště analýz tvoří zobrazení lidského těla, s nímž však nelze zaměnit její pojetí těla filmového – intencionálního objektu divákových percepcí. Toto své pojetí samozřejmě demonstuje na filmech z historie – je však třeba zdůraznit, že bere v potaz zejména americkou kinematografii, proto její analýza nutně musí postrádat jakoukoli univerzalitu a svědčí spíše o kulturní podmíněnosti tzv. fenomenologických konstitucí – zkusme se z tohoto hlediska zamyslet např. nad filmy indickými – či filmy, které jsou figurální „jinak“ – čili protirečící našemu obvyklému způsobu vnímání lidského těla nebo přesněji řečeno obvyklému způsobu vnímání obvyklého zobrazení filmovým aparátem.

Také v Deleuzově stříhové taxonomii lidské tělo slouží jako orientační/opěrný bod naší percepcce pro orientaci v díle při použití francouzského mechanického stříhu. V americkém filmu je lidské tělo – zároveň jakožto druhý<sup>10</sup> – prezentováno v determinující akci, která zároveň poskytuje divákovi vodítko „pro svět“ oné postavy. Organickým stříhem je zároveň zabráněno tomu, aby obraz sloužil jako modální bod různých čtení<sup>11</sup> a neustále otevřený horizont možných pochopení/uchopení, v nichž „zde“ by tvořilo „já“ a „tam“ tvořilo „ty“ a toto „ty“ by otvíralo pro „já“ široké pole možností lineární narativity a více rozměrnému emocionálnímu prožívání. Ne nadarmo hovoří německý režisér Wim Wenders o těchto filmech jako o výsledcích „před-snívání“. Obraz-akce/film-akce je opakem prehodologických obrazů, k nimž lze vztáhnout Deleuzův citát. Obrazů, jejichž intencionalita je zprostředkována (a stejně jako v Husserlových m(M)editacích vychází ze spodní vrstvy primordiálního světa jakožto spoluexistující jsoucno, spoluzpřítomnění, aprezentace i konec konců bytí), a to zejména naší

<sup>8</sup> Sobchack, V.: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press 1992, zvláště kapitola *Film's Body*, s. 164–260.

<sup>9</sup> Jako terciární modus percepcce postulují vnímání umění, jak někteří historici umění (zejména E. H. Gombrich), tak psychologové percepcce, zejména tzv. ekologičtí psychologové (J. J. Gibson, I. Rock).

<sup>10</sup> Ve smyslu druhého, jakožto výsledku párování v analogické aprezentaci popsané v Husserlovo Karteziánských meditacích, zejména § 51–55.

Husserl, E.: *Karteziánské meditace*. Nakladatelství Svoboda-Libertas, Praha, 1993.

<sup>11</sup> Zde se samozřejmě nabízí srovnání s Bazinovým pojetím analytické montáže.

zkušeností se světem – a samozřejmě i s filmem. Husserl definuje aprezentaci (analogickou apercepci) jako: „...vyskytuje (se) už ve vnější zkušenosti, ježto fakticky viděná přední strana nějaké věci vždycky, a to s nutností aprezentuje zadní stranu a předznačuje její více či méně určitý obsah. Z druhé strany to nemůže být právě tento druh aprezentace, spolukonstituující už primordiální přírodu, protože k takovéto aprezentaci patří možnost ověření v odpovídající vyplňující prezentaci (zadní strana se stává přední), kdežto pro takovou aprezentace, jež má vyústit v jiné originální sféře, to musí být apriorně vyloučeno.“<sup>12</sup>

Srovnejme si ještě jednou tento stručně podaný náhled s konceptem filmového těla, jak jej podala Vivian Sobchack. Filmový obraz je zde podán jako nexus komunikace mezi filmařem, filmem a divákem, problematika filmu je problematika intersubjektivní. Filmové tělo, těžiště práce Sobchackové, je výsledek intersubjektivního aktu (s přesahem já nikoli ke konkrétní osobě, ale k výsledku práce aparátu) – nejedná se tedy o jednotlivé aprezentace, jednotlivé akty párování, z nichž se posléze uskutečňuje či konkretizuje dílo jakožto estetický objekt, filmové tělo je uskutečněním, konkretizací, pravým, vlastním a jediným estetickým objektem, organismus, jenž nelze jen tak mechanicky porcovat. Lze tedy mluvit o nějaké potencialitě filmových obrazů – o jejich vlastní potencialitě? O prehodologičnosti? Jejich vztaženosti k vlastnímu horizontu, závislému i nezávislému na naší předešlé zkušenosti se světem? Samozřejmě, prehodologické obrazy zůstávají intersubjektivním fenoménem. Lze o nich rovněž hovořit jako o zmíněném nexu. Na druhou stranu z hlediska oné organičnosti – lze o nich hovořit i jako o výsledku režisérova neumětelství, v případě, že vezmeme za vodítko Deleuzův organický stříh. Z hlediska Scheferova či Deleuzova třídění jsou pak takovéto obrazy důsledkem určité periody či určitého režisérova stylu (většinu z nich můžeme směle situovat do moderny). Z hlediska Sobchackové jde o „*moments of rupture*“, které jsou „*different in their similarity*“<sup>13</sup>. Nutno ovšem dodat, že většinou Sobchack nečlení historicky – jde jí o aplikaci fenomenologického myšlení na film a těžko si lze představit jiné řešení aplikování výše zmíněných Husserlových myšlenek aprezentace a analogického párování na film než to, jehož je autorkou, zvláště pokud vezmeme v úvahu v anglosaských zemích hojně probíraný koncept estetické distance (chápeme-li jej jako intersubjektivní fenomén), kde adekvátní recepce zapovídá nechávat se unést dílčí zápletkou či ztotožnit se s jednotlivou postavou. Zakazuje pak i prodlévat u jednotlivých obrazů, pokud nejsou ústrojně vtaženy do celkového filmového „organismu“, protože: Vůči čemu by pak byl vlastně divák v distanci? Správná odpověď by zněla: vůči celému filmu – odpověď je to však poněkud abstraktní a těžko představitelná, není-li podepřená konkrétním vyčleněním všech složek, které „celý film a s ním i divákovo sledování“ zahrnuje. Užitečný koncept estetické distance tak poskytuje filmařům důvod, proč nenechat divákovu pozornost ani na okamžik umdlít<sup>14</sup>. Filmové tělo, organismus, je determinován filmovou akcí a jeho response v oné dufrennovské *sociabilité esthétique* je jednotná, limitovaná estetickým hodnocením „líbí – nelíbí“ rozvedeným pouze řemeslnými obraty zkušených filmových kritiků.

<sup>12</sup> Husserl, *Karteziánské meditace*, s. 105.

<sup>13</sup> Sobchack, V.: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton UP 1992, s. 286.

<sup>14</sup> Stařícké fenomenologické koncepty dodávají odpovídající teoretické zázemí, jež dovolí tento jev příhodně „vědecky“ popsat, dlouholeté debaty o chápání estetické distance buď jako prostého zaměření pozornosti (Dickie, částečně i fenomenolog Casebier a další američtí estetiци, kteří mají silné zázemí v analytické filosofii), či jisté obdoby mystické extáze (estetická kontemplace, deriváty teorie vžití korespondující s německou klasickou estetikou a filosofií) důležitost a nosnost teorie potvrzují.



Pro nalézání obrazů – průsečíků možných čtení či obrazů – předznačených potencialit, zároveň neurčitých a bránících se rozlišenosti a dourčenosti, proto musíme většinou sáhnout do filmové historie nebo k filmovým experimentátorům<sup>15</sup>. Zároveň je třeba mít na paměti, že tyto jednotlivé obrazy nelze zaměňovat s obrazy výtvarného umění. Filmové obrazy se řadí v širším proudu filmového času a povětšinou se organizují na základě narativní logiky (chrono-logiky). Prehodologičnost konkrétního obrazu však ovlivňuje výslednou podobu filmového narativu, obdobně jako bachtinovský chronotop determinuje narativ, popřípadě na vyšší úrovni celý žánr. Konstituce těla monstra v žánru hororu se může stát v některých filmech nedílnou součástí jeho chronotopu. Většinou se jedná o filmy, kde dochází k přeměně lidského těla (**Invaze zlodějů těl, Věc, Moucha, Noc ožvlých mrtvol**, „upířské“ filmy). V těchto filmech nepůsobí hrůzostrašně tolik výsledná podoba jako ztráta lidského těla. Analogická aprezentace lidského těla, často ještě podpořená mechanismem identifikace s hrdinou (umocňující ztrátu estetické distance, důležitou složku recepce hororu), je narušena, tělo se stává jiným – nelidským; důležitá není konečná vizuální odlišnost, ale proces samotné přeměny (monstra přeměněná z původního lidského těla působí znepokojivěji než monstra původní), který může být rozfázován na podstatnou část filmu (**Moucha**). Úspěšné nízko-ropočtové horory, které nemohou spoléhat na drahé vizuální triky, maximálně zpochybňují zmiňovanou víru ve schopnost dát nám zpět svět a tělo, proto kamera volí takové pohyby nebo pozice, které potlačují klasickou prezentaci lidského těla, a tak zdůrazňují nelidskost monstra. Proto efektní scénu z filmu **Noc ožvlých mrtvol**, kdy se přeměněná zombie holčička vrhá se po své lidské matce (a navíc narušuje obraz nevinného dítěte a mateřského pouta), přebije závěrečná sekvence, v níž je tělo zastřeleného lidského hrdiny, jediného, který přežil, vrženo „zachránci“ na hromadu zlikvidovaných zombií, aniž by kdo (kromě diváka) odlišil lidské tělo od nelidského. Ztrátu schopnosti odlišit lidské tělo od nelidského (tentokrát pro diváka) využívá i R. Scott ve filmu **Vetřelec**. Android Bishop je po odhalení zdemolován, pod lidskou vizáží se objevuje bio-mechanická kostra, android je schopný po příslušné „resuscitaci“ komunikovat i v pokročilé fázi rozkladu, kdy by lidské tělo již dávno pozbylo jakoukoliv svoji funkci. Ve čtvrtém díle tělo hrdinky díky experimentům s klonováním získá „nelidské“ vlastnosti nadčlověka, přesto je toto monstrum s „jiným vnitřním tělem“ prezentováno jako nositel lidství, protože si zachovává podobu lidského těla (to potvrzuje i scéna, kdy hrdinka objevuje zakonzervované „nepovedené“ mutace předchozích pokusů, které v afektu (jediném v celém filmu) ničí). Další variací je nová generace zmutovaného vetřelce, kde lidské prvky v nelidském těle umocňují jeho odpudivost.

## II.

Václava Kršku nelze rozhodně zařadit do klasické filmové moderny. Jedná se o režiséra, který svá vrcholná díla vytvořil v padesátých letech a je vyzdvihován zejména díky filmovým adaptacím Fráni Šrámka. Z pohledu filmového řemesla tvořil na první pohled pouze intuitivně, jako by se dopouštěl naivních filmařských chyb. Jeho styl lze vzdáleně přirovnat ke stylu filmu **Noc lovce** C. Laughtona. Používal zastaralých filmařských prostředků (nadměrné používání dvojexpozice, literárního vypravěče, explicitní filmové symboliky, vnitřní hlas, herce nutí do vypjatých výkonů, které v některých okamžicích přecházejí až do „pantomimicko-baletní stylizace“). Jeho styl balancuje mezi řemeslným neumětelstvím (přínejmen-

<sup>15</sup> Pěkný příklad skýtají například filmy Margueritte Duras, jež jsou však z hlediska většiny současných diváků velice nudné.

ším kostrbatostí) a zvláštním druhem experimentu, který Krškovi mj. umožňuje zdvojení klasického narativu a vytvoření implicitního gay-hlediska. Z tohoto pohledu Krška vytváří specifické filmové figury, které spolu se zdánlivě rozpadající se explicitní strukturou narativu vytvářejí filmařský styl, jenž sice není řemeslně kompaktní, lze jej však označit za originální. Vzniklé trhliny v klasické struktuře filmového díla nám zároveň umožňují lépe identifikovat a popsat mechanismy prehodologických obrazů.

Naopak jejich analýza nám umožní komplexněji porozumět samotnému filmu. Tato metoda má přitom jasně vymezené pole zájmu: odhalení konstituce filmového těla a z ní odvozenou strukturu obrazu (a pochopitelně narativu). (V případě možné interpretace prehodologických obrazů bychom opakovali stejné chyby, jakých se dopouští psychoanalytický výklad snů – jednostranné a mnohdy nepřesné redukce snového symbolu.)

Jako předstupeň samotné analýzy prehodologického obrazu musí být popsán intersubjektivní vztah k tělu jiného pohlaví, který stál mimo Husserlovu pozornost (Husserl prohlásil svou fenomenologii za apsychoickou, a touto logikou bylo vše, co se dotýká antropologických fenoménů, např. vztahování se k tělu opačného pohlaví, *de facto* psychologické, což ovšem na druhé straně lze vysvětlit úrovní psychologie Husserlové doby<sup>16</sup>). Fenomenologii je často vytýkáno z pozic feminismu, že vychází z patriarchálních pozic (první byla ostatně Simone de Beauvoir svou knihou **Druhé pohlaví**, Merleau-Pontyho *Fenomenologii percepcce* vyvrací feministka Judith Butler svou teorií „sexuálního kartezianismu“<sup>17</sup>).<sup>18</sup> Ryze abstraktní operace analogické prezentace sice ve své abstraktivitě nepřipouští rozdíly pohlaví, tudíž nebere v úvahu, že tato abstraktní konstituce je aplikována na konkrétní svět a konečná vrstva fenomenologických konstitucí je „námi obývaný svět“.<sup>19</sup> Tělo, jež má pro nás konstituovat filmový prostor a čas ve své prehodologičnosti, však nikdy sexuálně inertní není – pokud by bylo, lze tuto konstituci považovat buď za defektní, nebo nezvyklou, zvláštní, experimentálně inovovanou, jak dále ukážeme na filmech Václava Kršky.

Husserlova neutralita vůči druhému pohlaví poskytuje i prostor pro fenomenologické vymezení limit filmově-teoretického feminismu vycházejícího z pozic psychoanalýzy, který popsala L. Mulvey<sup>20</sup>. Psychoanalytický výklad přijímá kulturně podmíněný model světa, tzn. i mužských a ženských rolí. Analýza prehodologických obrazů vycházející z fenomenologických pozic musí při analýze těla druhého pohlaví vyloučit jakýkoliv předem ustanovený pohled, názor, domněnku, jen tak se může dobrat rekonstrukce jako „jiných – nových“ noematicko-noetických korelátů tak, jak nám je předkládají jednotliví filmoví tvůrci. Vždy, je-li

<sup>16</sup> V dnešní době poskytuje mnohdy fenomenologická filosofie zázemí pro kognitivní psychologii (často i neuro-psychologii, či dokonce neurologii, neurobiologii a jiné exaktní vědy, jak o tom svědčí např. lyonské symposium na téma Pohyb, akce a vědomí (27.–28. 9. 2002), kde několik příspěvků přímo operovalo s fenomenologickými pojmy a tématy (např. příspěvek J. C. Marshalla *Visuo-spatial neglect: Art and insight* či příspěvek J. Decety *Shared neural representations between self and other: To what extent are they really common?*).

<sup>17</sup> **Butler, J.:** *Sexual Ideology and Phenomenological Description*. In: Allen, J. – Young, M.: *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, s. 98.

<sup>18</sup> Tato kritika je zcela oprávněná v případě fenomenologických mutací v díle Maxe Schellera (**Scheller, M.:** *O studiu*. Mladá fronta, Praha, 1993) a katolíka Eugena Finka, které se ale nemohou vztahovat na původní myšlenky E. Husserla.

<sup>19</sup> Dokonce i ve své analýze „malých šedých figurek“ volí Husserl postavy sexuálně inertní – rytíř, smrt a ďábel – jedince stejného pohlaví a dvě nadpřirozené bytosti, na jejichž pohlaví příliš nezáleží (pokud ano, spadala by problematika spíše do oblasti psychoanalýzy nebo do oblasti náboženství).

<sup>20</sup> **Mulvey, L.:** *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, L.: *Dívčí válka s ideologií*. OWP, Praha 1999.

úkolem umění ozvláštnění, ukázání nového pohledu na svět, pak právě lidské tělo filmaře průkopníky přímo vybízí k tomu, aby ho ukázali v novém pohledu, než jak ho představuje hlavní proud kinematografie, který pouze utvrzuje zaběhnuté vzorce.

Cílem této studie není vytvoření nového „alternativního“ systému klasifikace filmů, byt analýza prehodologického obrazu tuto možnost nabízí, ale výklad filmu, kde klasické analýzy selhávají. Analýza může zachytit rozdíl v zobrazování těla (popřípadě „jiného“ těla), aniž by si vypomáhala „spekulativním“ psychoanalytickým výkladem.

Krškův stříh můžeme pracovně označit za neorganický – z příběhu vystupují jednotlivé obrazy – jejich kompozice odkazuje vnějškově k dekorativnosti, ornamentalismu (což filmu vytykala dobová kritika), režisérovi však slouží k zasazení „jiného“ těla. V **Legendě o lásce** navíc filmový obraz ovlivňuje orientální prostředí příběhu podpořené klasickou interiérovou kamerou Ferdinanda Pečenky.

Mušské tělo je zde vnímáno skrze zdvojený pohled gay-hlediska. Gay-hledisko spočívající v zobrazení mužského těla jako erotického objektu se objevuje např. ve filmech P. P. Pasoliniho a D. Jarmana, zde je však organicky vsazeno do rámce celého filmu – který je proklamativně (a místy i provokativně) točen z ryze homosexuálního hlediska a pro takto vyhraněné publikum<sup>21</sup>.

Vnitřní vyjádření homosexuality se v **Legendě** překrývá se složitou stavbou fabule určenou pro majoritního heterosexuálního diváka, kterou spoluvytváří a významově posouvá vystupující prehodologičnost filmového obrazu. Základem příběhu v **Legendě** je milostný trojúhelník Mechemene Banu – Ferchad – Širín, do kterého se prolíná osud města Arsenu spjatý s nedostatkem vody. Další motivy jsou spojeny s vedlejšími postavami. Láska Vezíra k císařovně, chůva jako obětující se matka, její syn Ešref zase touží odhalit tajemství barev (umění). Samotný název filmu zobecňuje, nejedná se pouze o příběh lásky Ferchada a Širín. Název zaznamenává i žánrový posun, není to pohádka (jako ve stejných kulisách točený Labakan), legenda má složitý syžet a zároveň psychologizuje. Označením legenda se Krška distancuje i od mytologie jako od závazných archetypálních situací (právě tím, že dává postavám psychologický rozměr – obětovala se Mechemene Banu z lásky, či z pýchy? A stejně tak Ferchad, který pokračuje v kopání, ač mu trest byl prominut).

Zanalyzujeme nyní, jak vizuální ztvárnění jednotlivých postav spoluvytváří jejich charakteristiku i postavení v narativu. Postava císařovny v podání Vlasty Fialové má většinu času zahalenou tvář (součást fabule), herecký projev se tak logicky soustřeďuje na gestiku a především výrazný pohyb prostorem. K vizuálnímu zrovnoprávnění přispívá i vnitřní hlas hrdinky. Rouška na tváři má skrýt znetvoření tváře, které Mechemene Banu dobrovolně podstoupila, aby uzdravila svoji sestru Širín. V některých záběrech (zejména v tom, kde Mechemene Banu poprvé spatří Ferchada) je režisér „nedůsledný“, přes roušku jasně identifikujeme původní neznetvořený obličej Mechemene Banu. V rámci organického stříhu se jedná o školácký prohrěšek, v rámci prehodologičnosti obrazu je divákovi předkládáno zpochybnění předkládané fabule oběti Mechemene Banu, které se později potvrdí. Stejným prohrěškem jsou i dva výrazné stíny Ferchada v záběru, kdy tajnou chodbou vstupuje do Širininých komnat.

<sup>21</sup> Z vlastní divácké zkušenosti a po konzultacích s mnoha ostatními divačkami mohu napsat, že takto točené filmy (jenom Jarmanovy, pochopitelně ne Pasoliniho) působí na ženskou část publika fyzicky nepříjemně – což asi nemá s estetickou hodnotou díla nic společného (BP).

Trojrozměrný působ snímání vtiskuje Mechmene Banu pro obraz ženy nezvyklé postavení svébytného subjektu, který ještě zdůrazňuje postavení císařovny. Již její pouhá přítomnost ovlivňuje postavení a pohyb ostatních postav, které se k Mechmene Banu vztahují v rámci etikety sultánského dvora. Její hlas mění kompozici mizanscény, když příkazem zabraňuje poddaným pohledět jí do tváře a nutí je padat před ní na kolena. (Ve scénách pochodu svity Mechmene Banu po Arsenu umocňuje tento pohyb ještě rytmus udaný sultánskými bubeníky.) V obdobné roli, vyplývající z pozice zachránce města, se ocitne na okamžik v posledních záběrech ještě Ferchad, když se před ním roztoupí shromážděný dav lidí.

Ferchadovo do půli obnažené tělo (popřípadě zahalené) je v první části téměř až „lačně“ hltáno „klasickým“ pohledem kamery vyhrazeným záběrům na ženu jakožto objekt erotických tužeb. V druhé části filmu ztrácí Ferchadovo tělo podstatnou část svého erotického náboje, což se neděje změnou postavení a pohledu kamery, ale přechodem k akci, jeho tělo se stává se nástrojem přivedení vody do Arsenu. Působí zde ono „zprostornění“, opak erotické „ikony“, jak jej popisuje ve zmiňované eseji L. Mulvey.

Širín je v celém filmu prezentována jako pasivní objekt, podřizuje se osudu, stejně jako předtím své touze. Její plošné snímání ostře kontrastuje se záběry sestry, její jedinou „akcí“ je hozené jablko, které mělo upoutat, a také upoutalo, pozornost Ferchada. (V druhé části filmu toto gesto ještě jednou, tentokrát neúspěšně, zopakuje.) Kamera se k ní chová ambivalentně, na jedné straně ji prezentuje jako nedostupnou ikonu – dokonalou krásku, a přitom ji ukazuje téměř lhosejně, jakoby by na okraji zájmu, z pouhé nutnosti příběhu. I příběh se k ní zachová macešsky, jako jediná zestárne. (Sestře je nakonec navrácena краса, Ferchad po dvacetiletém kutání v hoře dokonce zkrásní, nebo alespoň tak se jeví Mechmene Banu). Trpělivost a pokora Širín sice nakonec odmění vytouženou láskou, její mdloba, „naložení“ na oslíka a odvoz v závěrečné sekvenci, ji však definitivně odsoudí do ještě pasivnější pozice.

Mechmene Banu s návratem krásy, která jí při Ferchadově konečné volbě stejně není k ničemu, definitivně „ztrácí“ objekt svého zájmu. Pouze Ferchad svým činem zkrásněl na těle i duchu, dosáhl nejen své lásky, rehabilitace za nezdařený únos, ale i úcty jako hrdina zachránce.

Pokusme z pohledu analýzy prehodologického obrazu a za pomoci oslího můstku v předchozí části odmítané interpretace, ujasnit identifikační mechanismus režisérova pohledu. Jestliže přistoupíme na v úvodu citovanou tezi Merleau-Pontyho, že *„zobrazované lidské tělo se takto stává nejenom označujícím skutečného zobrazovaného lidského těla, ale i celého výše uvedeného aktu,*“ pak Krškova režie prostřednictvím Mechmene Banu prodlužuje a zviditelňuje režijní práci, včetně zdůrazňování aktu zobrazování lidského těla. Příkazy režiséra mají na „území filmu“ stejnou váhu jako slova Mechmene Banu v jejím sultanátu. Tuto výchozí interpretační spekulaci potvrzují změny mizanscény hromadných scén. Krška pečlivě komponuje pohyb jednotlivých postav takovým způsobem, aby byl viditelný, postavy opouštějí scénu nikoliv nejkratším možným způsobem, ale ve složitých zákrutách, aby upozornily na svůj odchod. Přitom režisér pečlivě narušuje „baletní“ jednotu (některá z postav se zpozdí, udělá zmatený protisměrný pohyb, vstoupí do horizontu). Nepřirozený pohyb lidských postav zdůrazňuje prehodologičnost obrazu, ona nepřirozenost zviditelňuje akt zobrazování lidského těla. Analogickým způsobem pracuje s aktem zobrazování lidského těla žánr tanečních filmů a muzikálu. Tanec jako nepřirozený, ale rytmicky harmonizovaný pohyb, zviditelňuje lidské tělo a samotný akt jeho zobrazování podobným způsobem jako jeho znetvoření. Ke kakofonii

stylizovaného pohybu se dopracoval modernistický balet a tanec zcela zákonitě jako modernistická hudba k narušené harmonii. Modernistické malířství podobným způsobem narušuje realističnost obrazu. Obdobné trendy lze zaznamenat ve filmových muzikálech ze 60. a 70. let. Krškovo záměrné narušování baletní stylizace v případě hromadných scén, nebo naopak její zdůraznění ve scénách setkání Ferchada a Širín, je stejně návodné jako prosvítající tvář Vlasty Fialové skrze roušku, která má skrýt hrůzně znetvořenou tvář císařovny.

Podobným způsobem z filmu vyčnívá i implicitní gay-hledisko uplatňované v **Legendě o lásce** (a některých dalších režisérovy filmech) a je přitom složitější než lesbické vnímání slavného polibku dvou žen ve Sternbergově **Maroku**. Zde je scéna vytržena z přirozeného narativního toku a přeinterpretována v aberantním mikroanarativu lesbického hlediska<sup>22</sup>. Krška sice v některých scénách ikonizuje mužské tělo (Ferchad při práci nebo koupající se hoši ve **Stříbrném větru**), ale implicitní gay hledisko ovlivňuje i celkový narativ – chladný vztah k Širín, přátelství Ratkina a Zacha ve **Stříbrném větru** vrcholící nádražní scénou loučení při Zachově odjezdu.

Krškovo implicitní gay hledisko není jeho uměleckým cílem, ale pouze jedním prostředků při pokusu o vytvoření specifického stylu.

Naznačenou analýzou prehodologických obrazů filmu **Legenda o lásce** jsme v žádném případě nechtěli retušovat nebo omalovat řemeslné nedostatky Krškova stylu, pouze jsme chtěli poukázat na to, že dílo vymykající se klasickým klasifikacím není nutně dílem defektním, ale z určitého pohledu se může jevit jako svérázný filmový experiment. Krška pracuje jako poučený naivista (plně nezvládl filmové řemeslo, ale již místy záměrně porušuje jeho pravidla, protože cítí dosud nevyužívaný potenciál média). Porovnejme jeho styl s čistým naivismem filmů Eda Wooda nebo naopak s chladnou kalkulací provokujících filmů A. Warhola, který filmovou řemeslnost záměrně odmítá. Stejně spekulativně kalkuluje se syrovým naivismem „amatérský“ horor **Záhada Blair Witch**. Z jiné strany se k prehodologickým obrazům dopracovává i rozpohybovaná kamera tvůrců Dogmatu. Ti všichni z různých důvodů a na různé úrovni narušují způsob zobrazování lidského těla a přitom tak zviditelňují akt samotného zobrazování, podobně jako například A. Hitchcock dokázal v rámci svého „neviditelného“ mistrovství využít voyerismu a fetišismu.

Studie vznikla s podporou výzkumného záměru MŠMT „Pluralita kultury a demokracie“ MSM 6198959211

<sup>22</sup> Aberantní čtení je čtení proti jádru zavedeného diskursu. Jako metodu ho hlásají filmaři tzv. Třetího světa (např. Gettino-Solanas).

## Summary

### **Prehodology of film picture**

Prehodological picture is a picture which is full of various meanings (hodos is a point in ancient Greek). This picture is meant as a starting point of potential action (narrative, iconic, emotional, etc.). This concept is derived from the phenomenological philosophy, especially from the works of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty and examined by means of contemporary phenomenological concepts in film theory (e.g. that of Vivian Sobchack). The final part of this article deals with the film *Legend* by Vaclav Krska which is full of above mentioned pictures and it is a question if this fact is an intention or director's mistake.

## Reklama jako předmět televizního kriticismu

Jakub Korda

Cílem textu je nabídnout přehled reprezentativních studií, které v průběhu druhé poloviny 20. století formovaly kritické myšlení o televizní reklamě. Do výběru se nedostaly všechny texty, které lze považovat za relevantní – ať už kvůli rozsahu tohoto článku, špatné dostupnosti některých studií či velkému nárůstu badatelského zájmu na poli televizní reklamy, který zaznamenáváme od 90. let.

### Raná éra kritiky

Reklama distribuovaná televizními kanály se dostala do hledáčku kulturní a mediální kritiky prakticky od počátku masového rozšíření televize a tento zájem sílil se vzrůstajícím vlivem televize jako dominantního masmédia. Na jedné straně byly pro kritiku televizní reklamy východiskem obecné kulturní teorie zabývající se reklamou jako kulturní praxí. Například Leavis, Thomson<sup>1</sup> ve 30. letech letech varovali před reklamou, která narušuje cítění, jazyk, zneužívá emocionální potřeby, povzbuzuje chamtivost, sociální konformitu apod. Významným ideovým zdrojem televizního kriticismu se staly také názory formulované autory Frankfurtské školy (Adorno, Marcuse), zejména koncept komodifikace kultury. Na straně druhé se v průběhu 50. let (do nichž lze situovat prapočátky teoretického oboru televizních studií) teze o negativním vlivu a exploatačním charakteru vztahovaly nejen k reklamním sdělením, ale k mladému, neprozkoumanému a tím potenciálně nebezpečnému televiznímu médiu obecně. Jak píše Hartley, snahou kritického psaní v tomto období bylo „zkrotit divoce se vyvíjející médium rétorikou kontroly, zákazů a negativního labellingu“<sup>2</sup>. Z rané éry televize lze za nejreprezentativnější studii zaměřující se na tvorbu, distribuci a účinky reklamy považovat Packardovu knihu **The Hidden Persuaders**<sup>3</sup>. Dodnes můžeme toto dílo považovat za prototyp nepřiliš argumentačně podložený, o to však zanícenější negativní kritiky reklamy. Televize byla v době vzniku studie vnímána především jako ideologický diskurz určený k produkci preferovaného čtení a televizní reklama byla v rámci ustanovujících se televizních typů (žánrů) stavěna do předních pozic. Packardova kritika se zaměřila zejména na „selhání“ vědy aktivně se podílející na manipulaci diváka zadavateli reklamy a reklamními agenturami. Centrem jeho kritického zájmu bylo využití psychiatrie, sociálních věd a motivačních výzkumů pro zefektivnění přesvědčovacích technik tvůrců reklamy, které kladl do soupeřících

<sup>1</sup> Leavis, F. R., Thomson, D.: *Culture and Environment*. Chatto & Windus, London 1933.

<sup>2</sup> Fiske, J., Hartley, J.: *Reading Television*. Routledge, London 2003 (poprvé vydáno 1978), str. xi.

<sup>3</sup> Packard, V.: *The Hidden Persuaders*. Penguin, Harmondsworth 1957.

pozic s příjemci („námi“). V reklamě nacházel silné „antihumanistické implikace, které pro člověka a jeho dlouhý boj za přerod v racionální a sebeurčující bytost nejsou krokem vpřed, ale spíše krokem vzad“<sup>4</sup>. Packard se ale stavěl spíše proti, v té době oblíbenému, konceptu sociálního inženýrství a jeho předpokládanému dopadu na publikum, než proti výsledkům analýzy skutečného dopadu a divácké recepce<sup>5</sup>. Jednou z jeho stěžejních metod byly rozhovory s pracovníky v oblasti motivačních výzkumů, dalším zdrojem pak odborné časopisy zabývající se public relations. Na tendenci těchto zdrojů nadhodnocovat jak dopad reklamy na příjemce, tak přesnost jejího zacílení, však později upozornili například Schudson v **Advertising: The Uneasy Persuasion**<sup>6</sup> či Meehan ve studii **Ratings and the Institutional Approach: A Third Answer to the Commodity Question**<sup>7</sup>. Meehan předložila tezi, že průzkumy sledovanosti jsou komoditou, která je vedena více tržními mechanismy, než objektivními vědeckými procedurami. Packardovy argumenty postavené na citátech PR pracovníků a tvůrčích zaměstnanců reklamních agentur také opomíjely fakt, že z použití „drsného“ odborného žargonu nelze vyvozovat morální závěry o reklamě jako komunikačním procesu. Přesto se k podobné argumentaci později uchýlila řada autorů<sup>8</sup>. Za problematický bod lze považovat Packardovo velmi mechanické chápání přenosu významů mezi reklamním textem a příjemcem<sup>9</sup>. Packard dále upozornil na nebezpečí v oslabování racionality a vědomí jako prostředků demokracie. Využívání emotivního apelu a podvědomých procesů, ke kterému se uchyluje reklama, shledával jednoznačně negativním. Jak již bylo řečeno, řada z Packardových tezí o funkci a vlivu reklamy se dodnes běžně objevuje, zejména v běžném žurnalistickém diskurzu.

### Obrana reklamy jako umění a nositele informace

Hlasy, které se ozývaly na obranu reklamy a snažily se zbavit ji aury nositele skryté ideologie a manipulace divákem, byly zpravidla chápány jako příliš pevně napojené na složky společnosti profitující z daného stavu. Z tohoto důvodu nebyly nikdy přijaty odpůrci reklamy pro svou předpojatost. Levitt<sup>10</sup> se stal jedním z prvních autorů, kteří se snažili zformulovat analogii mezi reklamou a uměním. Umění definoval jako „narušení“ či interpretaci reality snažící se ovlivnit publikum, aby myslelo jinak a přesunulo se od funkcionality a praktičnosti k abstrakci. A reklama měla podle Levitta stejné cíle. Snaha o definování reklamy jako nové umělecké formy se ale více rozvinula až o několik desetiletí později. Mnohem významnějším argumentem obránců reklamy tak od počátku bylo zdůraznění její funkce *zprostředkovatele*

<sup>4</sup> Packard, V.: *The Hidden Persuaders*. Penguin, Harmondsworth 1957, str. 13.

<sup>5</sup> Skutečně průkazná studie o krátkodobých a dlouhodobých účincích reklamy prakticky dodnes neexistuje. I díky tomu prochází od 90. let kritický přístup k této oblasti rozsáhlou revizí.

<sup>6</sup> Schudson, M.: *Advertising: The Uneasy Persuasion*. Routledge, London 1993.

<sup>7</sup> Meehan, E.: *Ratings and the Institutional Approach: A Third Answer to the Commodity Question*. In: *Critical Studies in Mass Communication*, 1(2), 1984.

<sup>8</sup> Např. Dyer, G.: *Advertising As Communication*. Routledge, London a New York 1992.

<sup>9</sup> Packard například předpokládal, že pokud se v reklamě objevuje parfém přinášející nositelce milostný úspěch, očekává kupující automaticky stejný úspěch u sebe a je posléze frustrovaná, pokud se podle „slibu“ nedostaví.

<sup>10</sup> Levitt, T.: *The Morality (?) of Advertising*. In: *Harvard Business Review*, 48, 1970.



*informace*, tedy konzumentova klíčového pomocníka v orientování se na trhu<sup>11</sup>. Tento typ argumentace naopak v současnosti ztrácí na své síle, jelikož můžeme registrovat přesun reklamní rétoriky od „tvrdého“ informačního k podstatně subtilnějšímu a asociativnějšímu stylu. Na druhou stranu někteří autoři chápou požadavek informativní hodnoty za neopodstatněný, protože uživatelé mají dostatek zkušeností s produkty a jejich užíváním. Od reklamy pak příjemci očekávají určitou formu přesvědčování a jako takovou ji čtou<sup>12</sup>. Příklon k obraně reklamy jako žánru hodnotného svou inovací televizní estetiky je logickým vyústěním povahy diskurzu reklamy. Jak tvrdí Cook, reklama se pevně drží principu neustálé proměny. Výsledkem je rychlá inovace mnohých prvků v momentě, kdy se vžily.<sup>13</sup>

### Sémiotika a strukturalismus

V jádru televizních studií ale nadále přetrvával názor o nebezpečném ideologickém a komerčním rozpětí a moci televize. Metodologickým východiskem pro zkoumání reklamy z ideologického hlediska se v 60. a 70. letech staly *sémiotika* a *strukturalismus*<sup>14</sup>. Za dodnes nejrespektovanější studii z této oblasti je považována kniha **Decoding Advertisements**<sup>15</sup>. Přestože se kvůli větší analytické složitosti televizní reklamy nakonec autorka přiklonila ke zkoumání zejména tištěné reklamy, své závěry formulovala se snahou vztáhnout je na celý diskurz reklamy, včetně televizní. Williamson využila sémiotickou analýzu k demonstraci způsobů, jakými jsou do jednotlivých reklam vnášeny ideologické významy. Pro její přístup byl klíčový vliv Althusera (teorie ideologie a subjektu) a Barthesovo pojetí mýtu jako sekundárního sémiologického systému<sup>16</sup>. Williamson věnovala pozornost přechodu významů mezi vrstvou referenčních systémů (které definuje jako již existující externí systémy tvořené vztahy a rozdíly mezi jednotlivými částmi) a vrstvou mýtu v podobě reklamy (tedy formou sekundárního sémiologického systému). Jedním z výsledků tohoto procesu je podle Williamson ponechání původních systémů (historie, přírody, sexuality) zbavených svého původního obsahu. Podobně jako Barthes se autorka dopustila určitého diskriminačního postoje k „nepoučecnému“ čtení textu běžným příjemcem. Podle Williamson se teprve člověk schopný rozkrývat mýtus a odhalovat deformaci mezi původním systémem a novým konceptem (mytolog) může úspěšně bránit ideologickému vlivu maskovanému ve sdělení. Přetrvalo u ní tedy i nadále

<sup>11</sup> Za všechny jmenujme: **Nelson, P.**: Advertising as Information. In: *Journal of Political Economy*, 82, 1974; **Stigler, G.**: The Economics of Information. In: *Journal of Political Economy*, 69, 1961; **Howard, J. A., Hulbert, J.**: Advertising and the Public Interest. In: *Journal of Advertising Research*, 14(6), 1974.

<sup>12</sup> Viz **Francis, D.**: Advertising and Structuralism: The Myth of Formality. In: *International Journal of Advertising*, 5, 1986.

<sup>13</sup> **Cook, G.**: The Discourse of Advertising. Routledge, London 1994, str. 216.

<sup>14</sup> Sémiotika studuje tři základní oblasti: 1. znak, který je rozkládán na označovaného a označujícího; 2. kódy a systémy, do nichž jsou znaky uspořádány – kód zahrnuje výběr (paradigmatická osa) a řetězení (syntagmatická osa); 3. kulturu, v níž jsou tyto znaky a kódy používány – jejich význam je závislý na sdílených strukturách vědění (viz **Fiske, J.**: *Introduction to Communication Studies*. Routledge, London 1990.)

<sup>15</sup> **Williamson, J.**: *Decoding advertisements*. Marion Boyars, Boston 1978.

<sup>16</sup> Sekundární sémiologický systém je budován na základech původního sémiologického řetězce existujícího již před ním. Původní sémiologický systém, jehož „smysl je již kompletní, postuluje jisté vědění, jistou minulost, paměť, komparativní řád faktů, idejí, rozhodnutí“, je mýtem vyprázdněn a tato prázdná „forma“ je pak doplněna o nový „koncept“. Tento koncept zaujímá k původnímu smyslu vztah *deformace* (**Barthes, R.**: *Mytologie*. Dokořán, Praha 2004, str. 115–116).

vnímání masové komunikace jako ryze ideologického diskurzu. Strukturalistickou analýzu rozsáhlého souboru televizních reklam realizovala Langholz Leymore v knize **Hidden Myth: Structure & Symbolism in Advertising**<sup>17</sup>. S větším důrazem na antropologické pojetí funkce reklamy jako novodobého mýtu však došla k podstatně méně kritickému pohledu na reklamní praxi. Langholz Leymore nevycházela z analýzy jednotlivých textů<sup>18</sup>, protože z hlediska jí použité metodologie je sdělení přijímané divákem založeno na *systému* jako takovém, nikoli v jednotlivém prvku-reklamě. Toto sdělení si samozřejmě divák vůbec nemusí uvědomovat. Nalezení významů uložených hluboko ve struktuře (nikoli na povrchu textu) je tak cílem strukturální analýzy. Principem je odhalení existujících binárních opozic ve vztazích mezi jednotlivými prvky systému a následná formulace jejich *společného jmenovatele*<sup>19</sup>. V ukázkových analýzách Langholz Leymore odhalila v reklamních kampaních několik společných jmenovatelů – tedy významů strukturujících danou kulturu. Jedním z autorčiných závěrů tak bylo, že reklama je moderní (i když chudší a skrytou) verzí klasických mýtů. Klasický mýtus i reklama podle ní vykazují společné prvky: opakování téhož (mýtus i reklama mají mnoho variant), stejnou funkci (vyřešení kontradikcí), konzervativnost (souznění se společenskou normou). Podobně také slouží jako mechanismus redukující napětí díky reformulaci esenciálních dilemat a poskytnutí jejich řešení. Jednotlivý text-reklamu lze podle Langholz Leymore zkoumat na dvou úrovních. Z hlediska povrchového významu, který se ale může dramaticky měnit, když se prvky, z nichž je složen, vřazují do kontextu k ostatním prvkům-reklamám obsaženým v celkovém systému. Sporným momentem celé studie bylo definování systému, tedy skutečného nositele významu. V každé z analýz autorka použila různým způsobem vymezený systém reklam (dva typy produktů, dvě soupeřící značky, jedna značka), což do velké míry zpochybňuje hypotézu o univerzálním charakteru společného jmenovatele. Předmětem kritiky může být i strukturalistická metodologie samotná. Francis si v článku **Advertising and Structuralism – The Myth of Formality** kladl za cíl dokázat, že strukturalistický přístup spočívá na neprozkoumaných předpokladech, které v důsledku opomíjí každodenní kulturní realitu reklamy. Argumentuje, že strukturalistická analýza v podání Langholz Leymore směřovala některé metodologické a empirické předpoklady (např. vymezení másla a margarínu jako soupeřících produktů, z jejichž vztahu lze odvodit univerzální kulturní vzorec). Strukturalistická analýza podle Francise umožňuje donekonečna odhalovat hlubší významy a limitem analýzy je tak nakonec jenom výzkumníkova představivost. V neposlední řadě se strukturalismus podle něj nepřípustně vypořádává s prvkem subjektivity vnímání reklamy jejím účelovým „odefinováním“, což s něj činí atraktivní metodu pro ty, kdo chápou subjektivitu jako potenciální zdroj ruchu. Z toho Francis ve svém článku obviňuje nejen Langholz Leymore, ale i Williamson.

<sup>17</sup> Langholz Leymore, V.: *Hidden Myth: Structure and Symbolism in Advertising*. Basic Books, New York 1975.

<sup>18</sup> Podobně postupovali i autoři dalších studií: Williamson, J.: *Decoding advertisements*. Marion Boyars, Boston 1978; Goffman, E.: *Gender advertisements*. Harper and Row, New York 1976.

<sup>19</sup> Z reklamních kampaní pro „máslomargarín“ například abstrahuje společného jmenovatele „mír:válka“, z kampaně „prací prášek A:prací prášek B“ abstrahuje „dobro:zlo“ apod. Langholz Leymore pak předkládá hypotézu, podle níž právě tento společný jmenovatel ovlivňuje chování konzumentů. Efektivita jakékoli individuální reklamní kampaně závisí na tom, do jaké míry se přiblíží strukturálnímu řešení témat v tomto nadřazeném systému, které je na nevědomé úrovni známé všem příslušníkům dané společnosti. Takový recept na úspěch reklamy by byl snem všech tvůrců.

## Reklama a politická ekonomie

Snaha o makrosociální pojetí výzkumu reklamy (jak se o něj pokoušela již Langholz Leymore) vyústila v 80. letech takovými studii jako **Social Communication in Advertising**<sup>20</sup> a **The Codes of Advertising: Fetishism and the Political Economy of Meaning In the Consumer Society**<sup>21</sup>. Obě studie vycházely z poznatků mediální analýzy a politické ekonomie a jejich cílem bylo dokázat mocné postavení reklamy ve společenských procesech odehrávajících se v moderní kapitalistické společnosti. Obě studie lze chápat jako rozvinutí antropologického chápání reklamy coby komunikačního procesu obdařujícího významem materiální produkty, které návazně sehrávají důležitou společenskou roli. Jhally ve druhé jmenované knize považoval za klíčový koncept *fetišismu komodit*. Jhally vycházel z marxistické definice fetiše jako předmětu obdařeného určitou mocí. Přestože tato moc v něm objektivně není, člověk věří, že je přítomna přímo v tomto produktu a není výsledkem lidské činnosti. Pojetí fetišismu je podle Jhallyho nevhodnější konceptualizací vztahu užitné a směnné hodnoty. Pomocí tohoto konceptu demonstroval, jak je užitná hodnota podřízena směnné a jak tuto směnnou hodnotu (význam, esenciální kvality) předměty získávají prostřednictvím reprezentace v reklamě. Pomocí obsahové analýzy vzorku 1000 amerických televizních reklam se snažil dokázat, jak jsou konkrétní obsahy reklam strukturovány podle určitých *diváckých kódů* (vztah typ kódu/typ diváka). Pro dělení publika použil dvě časové vysílací sekce: „prime-time“ a „sport-time“. „Prime-time“ a jeho kódy spojuje zejména s ženským publikem a „sport-time“ kódy spojuje s publikem mužským<sup>22</sup>. Ke každému z těchto dvou typů kódu pak přiřazuje jinou podobu převládajícího prezentovaného fetišistického vztahu mezi člověkem a předmětem. Všechny reklamou formulované vztahy člověk-předmět Jhally operacionalizuje do osmi kategorií – některé nevykazují prvky fetišismu, některé lze definovat skrze psychoanalytické či skrze antropologické pojetí konceptu fetiše<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Leiss, W., Kline, S., Jhally, S.: *Social Communication In Advertising: Persons, Products & Images of Well-being*. Methuen, New York 1986.

<sup>21</sup> Jhally, S.: *The codes of advertising: Fetishism and the political economy of meaning in the consumer society*. St. Martin's, New York 1987.

<sup>22</sup> Prime-time reklama odkazuje více na obyčejnou osobu jako prototyp konzumenta s důrazem na rodinné a rodiovské vztahy, dále na romantickou lásku a dojetí. Dominantní skupinou jsou zde mladí dospělí lidé zabývající se „zábavnými“ aktivitami a orientovanými na středostavovský životní styl. Hlavními hodnotami je fyzická krása, rodina a romantická láska. V rétorické formě převládá argument ekonomičnosti produktů, schopnosti ulehčit námahu a poskytnout smyslovou potěchu. Stylově je klíčový fikční narativ a smyslné či sexuálně provokativní zobrazení. Sport-time reklamy se opírají o přítomnost známých osob, tématem kolektivnosti a přátelství, klíčové jsou skupinové aktivity. Oproti předešlé skupině převládají vztahy soupeření a důraz na sportovní a zdravé aktivity. Tyto reklamy orientované na mužské publikum se vykazují více idealizace a směřování k tradičnímu/venkovskému životnímu stylu. Důležitými hodnotami je odolnost a pospolitost. Produkty jsou více prezentovány jako součást životního stylu. (Tamtéž, str. 170–171)

<sup>23</sup> Pro operacionalizaci konceptu fetišismu vytváří Jhally osm kategorií popisujících všechny možné vztahy mezi lidmi a věcmi, které jsou prezentovány v reklamě: 1. Personifikace produktu: lidské vlastnosti jsou přisouzené objektu (marxismus, antropologie); 2. Popis dobře odvedené práce: objekt zvládá úkol bez efektu na lidské emoce či vztahy (žádný fetišismus); 3. Emocionální response založená *přímo* na objektu: emocionální reakce je výsledkem pouhého vlastnictví objektu bez ohledu na jeho použití (antropologie, psychanalýza); 4. Emocionální response odvislá od *použití* objektu (antropologie); 5. Sebe-transformace: produkt mění fyzickou konstituci člověka (atropologie); 6. Černá magie I.: následky nepoužití/následky použití – změny ve vztazích: použití produktu mění společenské vztahy, které byly před použitím neúplné (antropologie, psychoanalýza); 7. Splnění úkolu: následky neužití/užití – rozdíl mezi produkty: produkt funguje lépe než ostatní, aniž to má vliv na společenské vztahy (žádný fetišismus); 8. Černá magie II.: *užití* produktu zprostředkovává vztahy – pouze použití produktu

## Reklama, gender, stereotypy

Pevnou součástí mediálních výzkumů se od 70. let stal také vztah reklamy a *genderu* a zájem o toto téma neochabuje dodnes. Friedan již v roce 1963 napadla ve své stěžejní feministické studii *The Feminine Mystique*<sup>24</sup> zneužívání žen v americké reklamě. Činila ji zodpovědnou za to, že velké množství žen si zvnitřňuje model hospodyňky bez ambicí. V následujících desetiletích jí následovala řada dalších autorů a autorek. V jedné z nejcitovanějších prací tohoto proudu – Goffmanově studii *Gender Advertisements*<sup>25</sup> – byla reklama vztahována ke konceptu genderu jako společensky konstruovanému vztahu mezi pohlavími. Podle Goffmana se v každodenním životě při vzájemné interakci skrze ritualizované genderové chování (například oblékání, určitá gesta, „slavnostní úkony“ typu otvírání dveří apod.) aktualizují sdílené ideje o tom, co znamená být muž a žena. Každá kultura musí tyto „ne-přirozené“ konstruované vztahy potvrzovat (popřípadě modifikovat) a seznamovat s nimi své členy. Reklama využívá právě těchto konvenčních projevů, které spoluvytváří smysl v každodenní interakci. A jelikož je tento proces druhotnou konstrukcí, nazval Goffman tyto reprezentace *hyper-ritualizací*. Reklama je v Goffmanově pojetí dostředivá (čerpá z existujících konvencí) i odstředivá (zpětně potvrzuje tyto konvence) a podílí se na socializačních procesech nezbytných pro adaptování se jedince v dané společnosti. Reklama nereflktuje genderové vztahy, ale je jejich součástí (nemůže je reflektovat špatně nebo dobře). Lze souhlasit s názorem, že reklamní žánr je doslova posedlý tématem genderu<sup>26</sup> a z tohoto hlediska je jedním z klíčových kulturních prvků podílejících se na jeho konstrukci. V tomto světle se jako velice originální a bystré jeví některé Goffmanovy závěry, například teze o podobnosti hyper-ritualizace žen a dětí, se všemi implikacemi o společenském postavení. (Samozřejmě můžeme dnes tyto závěry podrobit určité revizi, i když novodobé výzkumy potvrdily existenci některých hyper-ritualizací prakticky v nezměněné podobě<sup>27</sup>.) V následujících desetiletích se na reprezentace *genderových stereotypů* v televizní reklamě zaměřila řada dalších badatelů<sup>28</sup>. Metodologickým východiskem jim zpravidla byla obsahová analýza (tento typ analýzy televizní reklamy se ale

---

umožňuje existenci daných vztahů, bez použití produktu by reprezentované vztahy neexistovaly nebo by nebyly úplné (antropologie/psychoanalýza); 9. Produkt *zprostředkovává* vztahy s ostatními: produkt nic *nedělá* – scénu jako takovou definuje jeho pouhá přítomnost, bez něj by situace stále byla uskutečnitelná, ale byla by méně uspokojivá, neúplná (psychoanalýza); 10. Bílá magie: Produkt na sebe váže přírodní síly (antropologie).

<sup>24</sup> Friedan, B.: *The feminine mystique*. Dell, New York 1963.

<sup>25</sup> Goffman, E.: *Gender advertisements*. Harper and Row, New York, 1976. Goffman se ve své studii věnuje tištěné reklamě, ale stal se vzorem pro řadu následovníků na poli televizních a kulturních studií. Jeho metodu více rozvádí například Judith Williamson či Gillian Dyer.

<sup>26</sup> Viz Jhally, S.: *The codes of advertising: Fetishism and the political economy of meaning in the consumer society*. St. Martin's, New York 1987.

<sup>27</sup> Např. Kang, M.: *The Portrayal of Women's Images in Magazine Advertisements: Goffman's Gender Analysis Revisited*. In: *Sex Roles*, 37(11/12), 1997. V tomto případě si ale musíme klást otázku, nakolik je výsledek analýzy ovlivněn doslovným převzetím analytických kategorií.

<sup>28</sup> Courtney, A., Whiple, T.: *Sex stereotyping in advertising*. Lexington, 1983; Bretl, D. J., Cantor, J.: *The portrayal of men and women in U.S. television commercials: A recent content analysis and trends over 15 years.* In: *Sex roles*, 18(9/10), 1988; Ferrante, C., Haynes A., Kingsley, S.: *Image of women in television advertising*, *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 32(2), 1988; Lovdal, L. T.: *Sex role messages in television commercials: An update*. In: *Sex Roles*, 21(11/12), 1989; Bartsch, R. A., Burnett, T., Diller, T. R., Rankin-Williams, E.: *Gender Representation in Television Commercials: Updating an Update*. In: *Sex Roles*, 43 (9/10), 2000; Ganahl, D. J., Prinsen T. J., Netzley, S. B.: *A Context Analysis of Prime Time Commercials: A Contextual Framework of Gender Representation*. In: *Sex Roles*, 49(9–10), 2003 a další.

již díky svému důrazu na výzkumné metody etablované na poli sociálních věd vzdaluje tradici televizního kriticismu<sup>29</sup>). Většina ze studií zkoumajících genderové stereotypy ale ve svých závěrech o stereotypních reprezentacích a požadavcích na budoucí vývoj ignorovala to, co vyplývá například ze zmiňované Jhallyho studie – že televize je médium silně determinované svým institucionálním a ekonomickým charakterem. Reklama, která je z hlediska svých zadavatelů vedená ekonomickými zájmy, si musí hledat své cílové publikum. A publikum je jak zadavateli reklamy, tak tvůrci programu či badateli definováno také skrze kategorii genderu. Jak ukázal Fiske v **Television Culture**<sup>30</sup>, mají určité prvky programu genderový charakter (např. odpolední soap-opery či víkendové sportovní přenosy). Tvůrci programu tak podle Fiskeho vychází vstříc zadavatelům reklamy a umožňují jim lépe uzpůsobit genderové reprezentace pro genderem definované publikum. Nelze tak hovořit o jednom typu „maskulinity“ či „feminity“ (kulturním konstrukt), ale různých druhů těchto konstruktů používaných v různém programovém kontextu – jak dokazuje například Craig v článku **Men's Men and Women's Women: How TV Commercials Portray Gender to Different Audiences**<sup>31</sup>. Televize je konzervativní médium a snaží se „stáhnout“ jedince stojící na okraji „zpět do společenského středu“<sup>32</sup> a reklamní žánr obzvláště se musí snažit vzbudit u příjemce potěšení spojené z prezentací produktu<sup>33</sup>. Stěží tak lze požadovat po televizní reklamě radikálně „proti-stereotypní“ reprezentace. Je třeba dále důsledněji rozdělovat, jakému publiku je jaký typ stereotypního zobrazení určen. V nedávné minulosti bylo navíc zformulováno několik „neideologických“ teorií stereotypu, které jej nechápou jako prostředek udržování statu quo využívaný skupinami majícími moc je produkovat a distribuovat, ale jako sebeorganizující se systém fungující na principu ne nepodobném evoluci živých organismů<sup>34</sup>.

### Reklama jako součást populární kultury

Svou roli pro studium televizní reklamy sehrál koncept *populární kultury*, respektive jeho radikální podoba, jak ji formuloval například Fiske<sup>35</sup>. Populární kultura je koncept soustřeďující se spíše na praktiky příjemců a jejich užití kulturních produktů, nikoli na kulturní produkty (texty) samotné. Abychom mohli text považovat za populární, musí v sobě zahrnovat jak dominantní významy (stopy dominantní ideologie), tak možnosti rezistence vůči dominantním významům, vyjednávání vlastních významů, možnosti subverzního čtení. Populární text je pak zdrojem možných populárních požitků. Podle Fiskeho v důsledku existuje

<sup>29</sup> Metodologické rozdíly mezi televizním kriticismem a výzkumem definuje **Corner, J.**: *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford University Press, Oxford 1999.

<sup>30</sup> **Fiske, J.**: *Television culture*. Methuen, New York 1987.

<sup>31</sup> **Craig, S.**: Men's Men and Women's Women: How TV Commercials Portray Gender to Different Audiences. In: Kemper, R. (ed.): *Issues and Effects of Mass Communication: Other Voices*. San Diego 1992.

<sup>32</sup> Viz **Fiske, J., Hartley, J.**: *Reading Television*. Routledge, London 2003 (poprvé vydáno 1978).

<sup>33</sup> Guy Cook uvádí jako jeden z prototypických prvků diskurzu reklamy snahu o vzbuzení *požitku*. Viz **Cook, G.**: *The Discourse of Advertising*. Routledge, London 1994.

<sup>34</sup> **Schaller, M., Latané, B.**: Dynamic Social Impact and the Evolution of Social Representations: A Natural History of Stereotypes. In: *Journal of Communication*, 46(4), 1996.

<sup>35</sup> **Fiske, J.**: *Understanding Popular Culture*. Unwin Hyman, London 1989; **Fiske, J.**: *Reading Popular Culture*. Unwin Hyman, London 1989.

takové množství reklamy proto, že nikdy nemůže zcela dosáhnout svého cíle, tedy kontrolovat nejen to, co lidé kupují, ale také jakou produktům přisoudí kulturní funkci. Fiske také dokládal, jak jsou příjemci reklamy schopni učinit z ní populární text. Ani reklama tedy není imunní vůči vyjednávání významů a subverznímu čtení. Fiskeho zpochybnění taxonomie požitků a relativní svoboda diváka zacházet s textem dle vlastních požadavků stály v ostrém rozporu s pohledem jiných kritiků – například (a nikoli náhodou) z tábora literárních studií. Booth ve studii **The Company We Keep**<sup>36</sup> hovořil o pornografické struktuře reklamy – ne ve smyslu explicitního zobrazování sexuality, ale ve smyslu povahy vzbuzované touhy, jež nemůže být (stejně jako v pornografii) uspokojena v rámci dané narativní struktury. Na rozdíl od narativní struktury „umění“, musí divák/čtenář uspokojení hledat posléze mimo text samý. Konkrétní Boothovy argumenty ale odhalují, že napadal spíše základní komunikační principy televizního média vzdalující se literární formě vědění, která se navzdory rostoucí popularitě televize těšila (a stále těší) větší kulturní prestiži. Televizní reklamu Booth chápal jako negativní esenci komunikačních principů média, včetně takových jako je absence autora či nemožnost reflexe pomíjejícího obrazu. Hlavní rozpor Boothova pohledu oproti konceptu populární kultury je ale v tom, že jeho argumentace o principech reklamy<sup>37</sup> se odvíjela od logických *záměrů* zadavatelů a producentů reklamy, ale překlápěla se posléze ke skutečně dosaženému *vlivu* na diváka, čímž ho opět stavěla do pasivní role. Koncept pasivního diváka a univerzálního přenosu hodnot mezi reklamním textem a příjemcem je dnes ovšem velmi těžko udržitelný.

### Reklama a instituce televize

Jinou diskutovanou otázkou týkající se problematiky televizní reklamy se stal její vztah k institucionálnímu uspořádání televize (tedy vztah formy financování, produkce, požadavků veřejné služby, globalizace televizních a reklamních trhů, regulace reklamy či technologie). K tomuto tématu se po celou dobu existence oboru televizních studií vyjadřovala byť i okrajově celá řada autorů. Například Williams se v závěru knihy **Television – Technology And Cultural Form**<sup>38</sup> pokusil o nástin možných alternativních forem různě technologicky a ekonomicky uspořádaného televizního vysílání. Po třech desetiletích lze jeho prognózy nahlížet s kritickým odstupem, jeho vize alternativního použití nových technologií je však stále inspirativní, zejména v době nástupu inovací, jakými jsou například digitální vysílání, příjem v mobilních telefonech<sup>39</sup> apod. Rozsáhlou diskusi o institucionálním aspektu televizní reklamy či problematice komodifikace diváka samozřejmě můžeme nalézt v mnoha dalších

<sup>36</sup> Booth, W. C.: *The Company We Keep*, *Daedalus*, III.4., 1982. Detailnější komentář studie nabízí: Corner, J.: *Television Form And Public Adress*. Edward Arnold, London 1995; Corner, J.: *Adworlds*. In: Allen, R. C., Hill, A. (eds.): *Television Studies Reader*. Routledge, London 2004.

<sup>37</sup> Podle Boothe využívá vizuální intenzita reklamy v negativním smyslu „anti-literární“ prostředky, nabádá k pasivitě skrze opakování, nepřipouští víceznačnost, neumožňuje reflexi rychle se měnících podnětů, musí zapojovat stereotypní a „syrové“ reprezentace, spojuje nejhlubší lidské emoce s materiálním ziskem, zobrazuje vítězství jako jediný životní cíl a nenechává prostor poraženým či obětem, potlačuje autora, který by se mohl stát součástí komunikace.

<sup>38</sup> Williams, R.: *Television – Technology And Cultural Form*. Fontana, London 1974.

<sup>39</sup> Nástup alternativních přijímačů vysílání jistě zproblematizuje například tuzemský systém veřejnoprávní televize postavený na poplatcích za televizní přijímač.

studiích<sup>40</sup>. V průběhu 90. let se velmi živým tématem stala transformace televizních systémů ve střední a východní Evropě<sup>41</sup>. U řady autorů lze nakonec vystopovat shodný názor, že praktické kroky k omezení silného postavení reklamy v současném systému televizního vysílání mohou vést jedině směrem k zajištění alternativních zdrojů financování televizní instituce obecně<sup>42</sup>. V duálním systému vysílání<sup>43</sup> je to představitelné v případě veřejnoprávní televize (přestože koncept „veřejnoprávnosti“ je také předmětem nekončících diskusí), v případě komerční televize jsou tyto požadavky stále velmi hypotetické. Postihnutí diskuse o vztahu reklamy a institucionálního uspořádání národních i mezinárodních televizí bohužel v rámci tohoto textu není možné, přesto lze právě institucionální aspekt považovat za jedno z nejdynamičtějších témat současných televizních studií.

### Revize debaty a nové přístupy

90. léta byla ve znamení přehodnocování a revize dosavadních přístupů k televizní reklamě, vykazujících zpravidla velmi negativní pohled. Reklama pro mnohé teoretiky oboru televizních studií ztratila status manipulativní praxe a došlo k její „asimilaci do každodenního života jako součásti pozdní modernity“<sup>44</sup>. Stala se běžnou součástí divácké praxe, ať už ve smyslu minimalizace faktické pozornosti, kterou jí divák věnuje<sup>45</sup>, vítané přestávky při sledování programu či jako předmětu žánrového čtení televizních textů a navazujících aktivit žánrových diváků<sup>46</sup>, jakými jsou fankluby, natáčení a alternativní distribuce remaků a parodií<sup>47</sup>, tvorba webových stránek apod. Pohled na reklamu se změnil v tom smyslu, že začala být

<sup>40</sup> **Williams, R.:** Advertising – The Magic System. In: *New Left Review*, 4, 1960; **Williams, R.:** *Problems in Materialism and Culture*. Verso, London 1980; **Smythe, D.:** Communications – Blindspot of Western Marxism. In: *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 1(3), 1977; **Dyer, G.:** *Advertising As Communication*. Routledge, London a New York 1992; **Keane, J.:** *The Media and Democracy*. Polity, London 1991; **Jhally, S.:** *The codes of advertising: Fetishism and the political economy of meaning in the consumer society*. St.Martin's, New York 1987; **Corner, J.:** *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford University Press, Oxford 1999.

<sup>41</sup> **Sparks, C.:** *Television and Democracy in Eastern Europe*. Sage, London 1998; **Downing, J.:** *Internationalizing Media Theory*. Sage, London 1996.

<sup>42</sup> Je samozřejmě třeba brát v potaz zcela jinou podobu institucionalizace televize na evropském kontinentu a ve Spojených státech. Ve vysílání tří největších amerických televizních kanálů činí poměr reklamy až 25 %.

<sup>43</sup> V duálním systému vedle sebe fungují z garantovaných (zpravidla státních) zdrojů financované veřejnoprávní kanály a komerční kanály financované z příjmů z reklamy.

<sup>44</sup> **Corner, J.:** *Television Form And Public Adress*. Edward Arnold, London 1995, str. 105.

<sup>45</sup> Tomu je nakloněna řada z masově rozšířených technologických a institucionálních inovací, které zásadním způsobem změnilly diváckou praxi – dálkový ovladač, videorekordér umožňující posun či dokonce nezaznamenání reklamního bloku, placené kabelové kanály bez reklam atd.

<sup>46</sup> Žánrové diváky, jejich aktivity a preference rozebírá například: **Altman, R.:** Cinema and Genre. In: Nowell-Smith, G. (ed.): *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, Oxford 1996; **Roberts, R.:** *Sexual Generations: „Star Trek, The Next Generation“ and Gender*. Illinois University Press, Urbana, Chicago 1999; **Jenkins, H.:** Out of the Closet and into the Universe – Queers and Star Trek. In: Brooker, W., Jermyn, D. (eds): *The Audience Studies Reader*. Routledge, London 2003; **Gwenllian-Jones, S.:** Histories, Fictions and Xena – Warrior Princess. In: Brooker, W., Jermyn, D. (eds): *The Audience Studies Reader*. Routledge, London 2003.

<sup>47</sup> V současné době je například na internetových sdílečích serverech tato tvorba k dispozici ve velkém množství. Od obhroublých „pornografických“ parodií po alternativní reklamy, které se stylově prakticky neliší od vizuálního stylu oficiální televizní reklamy.

vnímána jako kulturně a ekonomicky běžná součást mediální sféry. Oblast zájmu se přesunula na dosud spíše opomíjené otázky vztahu reklamy k estetice televizního média a obecnému komunikačnímu profilu televize či ke konceptu vědění a požitků jako prvkům „kulturní hry“ hrané diváky a zadavateli reklamy<sup>48</sup>. Televizní reklamě začal být přisuzován status „televizní esence“ díky jejímu „využití obecného druhového systému širší televizní kultury, s jejími ustálenými konvencemi řeči a zobrazování, které přepracovává do řady mikro-formátů“<sup>49</sup>. Pro jiné autory se stal reklamní spot, se svou potřebou zaujmout, průkopníkem nové televizní vizuality. Například Caldwell ve studii **Televisuality: Style, Crisis, And Authority In American Television**<sup>50</sup> zkoumal vizuální komponenty reklamy a ocenil schopnost vytváření emotivního účinku hyperaktivního a excesivního vizuálního stylu založeného na nových technologiích či průnik dokumentaristických metod i využití „syrových“ formátů typu Super-8 v reklamním spotu coby mainstreamové televizní tvorby. Caldwell tvrdil, že „pokud americká televize měla v 80. letech avantgardu, pak to jistě byla prime-timeová reklamní tvorba“<sup>51</sup>. Podobnou argumentaci používají Navoni v článku **Discriminating or Duped? Young People as Consumers of Advertising/Art**<sup>52</sup>. Televizní reklamě je zde přisouzen díky míře estetické inovace status legitimní formy současného umění. Další provokativní teze článku se týká oddělení se televizní reklamy od své funkce „prodávát“. Diváci (zejména mladí) jsou podle autorů stále sofistikovanější, vědomí si používaných přesvědčovacích technik, které na ně mají mít zadavatelem předpokládaný vliv. To ve výsledku oslabuje nejen „moc prodávát“, ale i samotnou „kulturní moc“ reklamy<sup>53</sup>. Také Schudson v **Advertising: The Uneasy Persuasion**<sup>54</sup> zmínil vzájemně se obohacující vztah tištěné a televizní reklamy k ostatním vizuálním uměním. Reklama podle něj má zásadní vliv na formování estetického vkusu a schopnost „vzdělat oko“ – a to i přesto, že většina reklamní tvorby je podprůměrná<sup>55</sup>. Všiml si také velkého vlivu estetiky televizní reklamy na kinematografii. Reklama může podle Schudsona naplňovat *estetické* potřeby pozdní modernity, je uměním a často je také více úspěšná esteticky, než komerčně. Televizní reklama našla své pevné místo i na poli žánrových studií zkoumajících historické proměny žánru, vztahy k ostatním televizním žánrům či základní typologii reklamního spotu<sup>56</sup>. Řada autorů se dotkla televizní reklamy v širším žánrovém kontextu jako jednoho z významných členů takzvaných „body-genres“ (reklama, pornografie, melodrama, horor...) definovaných

<sup>48</sup> **Thompson, J. O.**: Advertising's Rationality. In: Alvarado, M., Thompson, J. (eds.): *The Media Reader*. British Film Institute, London 1990.

<sup>49</sup> **Corner, J.**: *Television Form And Public Adress*. Edward Arnold, London 1995, str. 106.

<sup>50</sup> **Caldwell, J. T.**: *Televisuality: Style, Crisis, and Authority In American Television*. Rutgers University Press, New Jersey 1995.

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 93

<sup>52</sup> **Nava, M., Nava, O.**: Discriminating or Duped? Young People as Consumers of Advertising/Art. In: *Magazine of Cultural Studies*, 1, 1990.

<sup>53</sup> Tuto studii podrobuje kritice **Corner, J.**: *Television Form And Public Adress*. Edward Arnold, London 1995.

<sup>54</sup> **Schudson, M.**: *Advertising: The Uneasy Persuasion*. Routledge, London 1993.

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 222.

<sup>56</sup> **Creber, G.** (ed.): *The Television Genre Book*. British Film Institute, London 2001; **Rose, B.**: *TV Genres – A Handbook and Reference Guide*. Greenwood Press, London 1985; **Corner, J.**: *Television Form And Public Adress*. Edward Arnold, London 1995; **Diamond, E., Bates, S.**: *The Spot*. The MIT Press, Cambridge, London 1992.



psychosomatickými okolnostmi divácké recepce<sup>57</sup>. Pozice kritiků se v době revizí oslabil i v takových tradičních hájemstvích „morální paniky“ a protektivní politiky, jakými je vysílání pro děti. I dítě začalo být vnímáno jako autonomní divák schopný rozlišování, aktivního a kritického přístupu k programovému obsahu, jako divák vědomý si toho, *jak* se dívá – zda pouze vyplňuje čas, zahání nudu, hledá inspiraci, čerpá kulturní kapitál nebo hledá určitý typ požitku<sup>58</sup>. Novým živným tématem morální paniky se tak v průběhu posledního desetiletí stal vztah reklamy k ideálu těla a poruchám příjmu potravy<sup>59</sup>. Tento proud analýzy televizní reklamy a jejího dopadu ale stojí mimo pole televizního kriticismu.

Vývojové tendence kritiky televizní reklamy nakonec do určité míry odhalují některé obecné rysy televizního kriticismu. Populární žurnalismus, bijící v 50. letech na poplach před expanzí konzumní kultury, přešel v 60. a 70. letech v hledání ideologického pozadí masové komunikace. V průběhu 80. let dominoval výzkum divácké recepce, která byla rehabilitována jako klíčová součást komunikačního procesu. Od 90. let jsme svědky revizí dosavadních metodologických přístupů. Jedním z důvodů „oddémonizování“ televize a televizní reklamy je samozřejmě nástup nového, a proto také podezřelého, média – internetu. Televize v tomto smyslu konečně „dospěla“ a to se odráží i ve stavu současného televizního kriticismu.

## Summary

### TV advertisement as a subject of television criticism

Purpose of the text is to present selective survey of studies focused on television advertising. This survey also attempts to outline general developmental tendencies of television studies. The work comprises views of popular journalism of postwar era, critical research of ideology (semiotics and structuralism), reflects the contribution of popular culture or genre analysis. The final part tries to resume extensive revision of research approaches to television advertising in last years.

<sup>57</sup> **Williams, L.:** Film Bodies: Gender, Genre and Excess. In: Grant, B. (ed.): *Film Genre Reader II.*. University of Texas Press, Austin 1995; **Flitterman, S.:** The Real Soap operas: TV commercials. In: Kaplan, E. A. (ed.): *Regarding Television.* University Publications of America, Frederick 1983; **Edgley, Ch.:** Commercial Sex: Prostitution, Pornography and Advertising. In: McKinney, K., Sprecher, S. (eds.): *The Social Context of Human Sexuality.* Ablex, New York 1988.

<sup>58</sup> Viz **Wells, P.:** Children's Television. In: Creeber, G. (ed.): *The Television Genre Book.* British Film Institute, London 2001.

<sup>59</sup> **Botta, R. A.:** Television Images and Adolescent Girl's Body Image Disturbance. In: *Journal of Communication*, 49(2), 1999; **Botta, R. A.:** The Mirror of Television: A Comparison of Black and White Adolescents' Body Image. In: *Journal of Communication*, 50(3), 2000; **Myers, P. N., Biocca, F. A.:** The Elastic Body Image: The Effect of Television Advertising And Programming On Body Image Distortion In Young Women. In: *Journal of Communication*, 42(3), 1992; **Harrison, K.:** The Body Electric: Thin-Ideal Media and Eating Disorders in Adolescents. In: *Journal of Communication*, 50(3), 2000. Přestože řada z těchto studií dokazuje vliv reprezentace ideálního těla v reklamě na chování diváků, je třeba podrobovat tyto výsledky kritice. Minimálně již proto, že je coby předmět výzkumů formulován pouze negativní vliv reklamních reprezentací na chování příjemců. Není mi známo, že by se tématem obdobného výzkumu stal možný pozitivní vliv reklamy (od stravovacích návyků po zájem o faktor bezpečnosti osobních automobilů).



## Čechov v tradici ironických autorů literatury devatenáctého století

Michal Sýkora

### Ironie: rekapitulace pojmu

Hovoříme-li o ironii, máme na mysli takový postoj k světu, jenž vychází z vědomí mnohosti hledisek, z vědomí paradoxů a rozporů, což vede k nejednoznačnosti hodnotících soudů.<sup>1</sup> Na počátku stála koncepce romantické ironie Friedricha Schlegela, na jejímž základě můžeme celý ironický literární proud chápat jako filozoficky laděnou tvorbu, která však nepotřebuje tvrdit pravdu, respektovat příčinnou podmíněnost ani zachovávat logickou souvislost.<sup>2</sup> Ironie je umělecká metoda charakterizovaná nejen svým filozofickým postojem nadhledu nad během světa („Kategorii ironie je tedy třeba chápat [...] jako projev lidské touhy vymknout se z předurčeného řádu věcí, jako proklamaci lidské schopnosti vtisknout svůj pohled a svůj program.“<sup>3</sup>), hrou s navrhováním a rušením stále nových postojů („...v ironickém postoji si člověk osobuje právo nejen vtisknout realitě libovolný význam [...], ale zároveň svůj hodnotící soud kdykoliv zrušit a nahradit jej soudem odlišným nebo protikladným...“<sup>4</sup>) a se cizovacími efekty,<sup>5</sup> ale též užitím jazykových prostředků, zejména pojmenování, ať už víceznačných,<sup>6</sup> nebo neadekvátních k označovaným jevům, až na hranici parodického efektu.<sup>7</sup>

U spisovatelů ironický přístup nespočívá jen v užití jazykových prostředků či významové mnohoznačnosti, není jen rétorickou strategií, ale je přímo součástí jejich náhledu na svět, způsobem existence, žebříčkem hodnot.

<sup>1</sup> Z tuzemských autorů se problematice ironie v literatuře devatenáctého století věnují např. **Vladimír Svatoň** dvěma studii v knize *Z druhého břehu* (Praha: Torst 2002): *Ironie a hermeneutika – dvě metody interpretace*. (s. 13–20) a *Titanismus a romantická ironie. K Puškinovu titanismu* (s. 183–194), či **Zdeněk Hrbata** a **Martin Procházka** ve studii *Epopej a ironie (K problému pozdního romantismu v české poezii 2. poloviny 19. století)*. In *Svět literatury* 2001, č. 21–22, s. 33–82 (k předmětu mé studie se především vztahují strany 50–55). Ve všech uvedených pracích též další literatura.

<sup>2</sup> **Hrbata, Zdeněk**. – **Procházka, Martin**., cit. dílo, s. 72–73.

<sup>3</sup> **Svatoň, Vladimír**: cit. dílo, s. 16.

<sup>4</sup> **Svatoň, Vladimír**: cit. dílo, s. 190.

<sup>5</sup> **Svatoň, Vladimír**: cit. dílo, s. 15.

<sup>6</sup> Např. Jane Austenová záměrně často užívá v autorské charakteristice adjektiva „rozumný“ a „přiměřený“ v takovém kontextu, aby jimi rozvrátila serióznost té které postavy. Např. v *Emmě* se o škole paní Goddardové dozvíme, že patří mezi „pochtivé, staromódní internátní školy, kde rozumná míra vzdělání byla k máni za rozumnou cenu...“ **Austenová, Jane**: *Emma*. Praha: Svoboda 1982, s. 16.

<sup>7</sup> Užití takových jazykových prostředků u Puškina sleduje např. **Svatoň, Vladimír**: cit. dílo, s. 191.

A nejen to. Ironie je jednou ze stěžejních kategorií moderní estetiky.<sup>8</sup> Schlegel ji považoval za základní podmínku syntetické románové tvorby, neboť ironie jediná je projevem jasného vědomí věčné aktivity.<sup>9</sup> Jak uvádí Karl Solger:

Ironie není chvilkovým a nahodilým naladěním umělce, nýbrž nejvlastnějším jádrem veškerého umění. Je nutno vyvarovat se toho, aby ironii bylo vykááno podřízené postavení nebo aby byla pokládána za umělcovu svévůli, když zatracuje zákony (kupříkladu zákony morální) běžného života. Ironie má před sebou svět, jak se jeví tomu nejvyššímu vědomí, když nazírá ideu v její realizaci. – Musíme si být vědomi, že umělec nebere své dílo vážně, chápeme-li pod vážností směřování k určitému cíli. Ať již jsou zobrazované události z hlediska všedního života jakkoliv závažné, vždy si musíme povšimnout, že umělec je vážně nebere; všimnout si toho musíme proto, že jeho tvorba není připoutána k určitým cílům, ale jediné k ideji.<sup>10</sup>

### Tradice ironie v literatuře 19. století

Gary J. Handwerk ve své knize **Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan**<sup>11</sup> rozlišuje tři typy ironie: [1.] normativní (*normative*), již lze definovat zhruba ve smyslu, že mluvčí řekne jednu věc, ale míní jinou<sup>12</sup>; [2.] estetickou (*aesthetic*) spočívající, stručně řečeno, v narušování fikční iluze, kdy se autor v „gestu parabáze“<sup>13</sup> obrací přímo na čtenáře; [3.] etickou (*ethical*), jež v rámci jednoho narativního rámce přináší zcela odlišné diskursivní perspektivy a ani se nepokouší artikulovat řešení.

Handwerkova „etická ironie“ je v podstatě totožná s Schlegelovým konceptem romantické ironie. Handwerk charakterizuje Schlegelovu ironii jako „systematické rušení porozumění“<sup>14</sup> a uvádí, že ironie tím, jak cíleně odvádí pozornost účastníka rozmluvy k možným dalším významům slov, jež byla užita, vytváří sdílený pocit relativnosti a osvobození od lingvistické doslovnosti.<sup>15</sup>

Ironickou linii v literatuře devatenáctého století z dnešního pohledu nejdůstojněji reprezentuje čtveřice autorů: Jane Austenová, Alexandr Sergejevič Puškin, Gustave Flaubert a Anton Pavlovič Čechov. Již při prvním letmém srovnání je patrné, že Austenová má blíž k Puškinovi, zatímco ironie Čechovova je spíše flaubertovského ražení. Řečeno s využitím

<sup>8</sup> Svatoň, Vladimír: cit. dílo, s. 190.

<sup>9</sup> Hrbata, Zdeněk– Procházka, Martin: cit. dílo, s. 53.

<sup>10</sup> Citováno podle Svatoň, Vladimír: cit. dílo, s. 190–191, 303.

<sup>11</sup> Handwerk, Gary J.: *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. New Haven, Conn.: Yale University Press 1985.

<sup>12</sup> Zde Handwerk pracuje s definicí Wayne Boothe z jeho knihy *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press 1971, s. 13, 28. Handwerk, Gary J.: cit. dílo, s. 6–10.

<sup>13</sup> Pojem je převzat z antického dramatu: básník ústy sboru promlouvá o sobě a svých názorech.

<sup>14</sup> Handwerk, Gary J.: cit. dílo, s. viii, 18–43.

<sup>15</sup> Handwerk v Schlegelově koncepci mj. zdůrazňuje intersubjektivní charakter ironie, tj. podíl „ironikova vědomí toho, jak závislý je proces označování (*signifying process*) na konstantním přemísťování významu uvnitř verbální interakce. Všechny promluvy jsou příkladem toho, čemu Schlegel říká „kolísání“ (*schwebende*) kvality signifikace (označení); ironická promluva podstatně více a trvaleji odlišuje to, jak neodlišitelné jsou identity účastníků rozmluvy od jejich promluv.“ Handwerk, Gary J.: cit. dílo, s. viii.

Hadwerkova dělení ironie, je Flaubertova a Čechovova ironie ironií etickou, zatímco u Austenové a Puškina se spájí ironie estetická a etická.<sup>16</sup>

Pro estetickou ironii je charakteristická zejména hravost směřující až k parodičnosti: autor si pohrává s literárními klišé, se čtenářovým očekáváním založeným na uměleckých konvencích. V díle Jane Austenové tuto linii nejvýrazněji reprezentuje *Nothangerské opatství*, u Puškina **Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina**. Příznačný pro ironický postoj obou autorů je „realistický“ způsob řešení konfliktů jdoucí proti uměleckým klišé (např. v Puškinově **Staničním dozorcích** čtenář v duchu konvencí literárního sentimentalismu, s nimiž Puškin pracuje – zejména v odkazu na příběh marnotratného syna – očekává jiné rozuzlení<sup>17</sup>). Nicméně ani u Austenové, ani u Puškina není estetická ironie jádrem jejich ironického přístupu, je spíše vyjádřením určitého životního postoje. Jak napsal Gary Handwerk:

Parabáze není jádrem ironie, ale pouze zprostředkovává to, co se vždy objevuje v ironické záměně. Její podstatou není porušení iluze, ale otevření prostoru pro publikum a jeho odezvu a zapojení do aktu komunikace.<sup>18</sup>

Ironie Puškina a Austenové je pouze sekundárně záležitostí tónu, primárně je metodou pochopení. Jejich ironie – slovy Lionela Trillinga – není tónem morální nadřazenosti (nad ní Jane Austenová vyslovila svůj (ironický) soud v **Pýše a předsudku** v postavě pana Benneta, otce hlavní hrdinky, který se svou ironií snaží vyjádřit „morální odlišení“ od pošetilé ženy a dcer, v důsledku čehož v románu morálně selhává), ale je projevem vnímání protikladů a paradoxů života.<sup>19</sup>

Ironický přístup jako projev životního stylu a způsobu existence se na druhé straně, paradoxně, ironicky, může obrátit proti autorům samým. V případě Jane Austenové o tom svědčí např. odmítnutí této autorky z pozice feministické kritiky, což mj. už ve čtyřicátých letech předznamenal Edmund Wilson.<sup>20</sup> Marvin Mudrick ve své vlivné, byť jednostranné<sup>21</sup> knize o ironii Jane Austenové<sup>22</sup> provádí až téměř psychoanalýzu autorky – spatřuje v její ironii, vycházející z vnitřní nejistoty,<sup>23</sup> druh obrany před podivným cizím světem,<sup>24</sup> před city<sup>25</sup> a humor

<sup>16</sup> Na Puškinově případě to detailně osvětluje **Monika Greenleafová** ve své podnětné knize *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford: Stanford University Press 1994, s. 19–55, 203–286. Ze též další literatura.

<sup>17</sup> Svěží interpretaci *Staničního dozorce* včetně odkrytí parodovaných vzorů nabízí v 3. kapitole své znamenité knihy *The Other Pushkin* **Paul Debreczeny**. Stanford: Stanford University Press 1983.

<sup>18</sup> **Handwerk, Gary J.**: cit. dílo, s. 52.

<sup>19</sup> **Trilling, Lionel**: *Mansfield Park* (1954). In **Watt, Ian**, ed: *Jane Austen. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc. 1963, s. 124–140. (Parafrazovaná slova: s. 124.) Právě *Mansfieldské panství* označuje Trilling za text, v němž spisovatelka zaměřuje svou ironii proti ironii samé (s. 135).

<sup>20</sup> **Wilson, Edmund**: *A Long Talk About Jane Austen* (1944). In **Watt, Ian**, ed.: cit. dílo, s. 35–40.

<sup>21</sup> Ve sborníku *The Cambridge Companion to Jane Austen* (edited by **Edward Copeland** and **Juliet McMaster**, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 1998) je Mudrickova kniha hodnocena jako „skutečně vlivná“ (**Johnson, Claudia L.**: *Austen Cults and Cultures*, s. 221), současně též jako schematická, která sice provokuje, ale jejíž názory jsou nepříjemné (**Stovel, Bruce**: *Further Reading*, s. 233).

<sup>22</sup> **Mudrick, Marvin**: *Jane Austen. Irony as Defense and Discovery*. Princeton: Princeton University Press; London: Oxford University Press 1952. Citované vydání: Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1968.

<sup>23</sup> **Mudrick, Marvin**.: cit. dílo, s. 1.

<sup>24</sup> **Mudrick, Marvin**.: cit. dílo, s. 37.

<sup>25</sup> **Mudrick, Marvin**.: cit. dílo, s. 91.

chápe jako zbraň, kterou se spisovatelka chrání před přímým kontaktem s lidmi (srovnává je ji tak s Mary Crawfordovou z **Mansfieldského panství**).<sup>26</sup> A na základě takového chápání spisovatelčiny ironie, spolu s konstatováním nedostatku skutečně romantických zápletek, dochází až k závěru naznačujícím její případnou frigiditu, ne-li (vycházející z možné interpretace **Emmy** naznačené už Edmundem Wilsonem<sup>27</sup>) přímo lesbickou sexuální orientací.<sup>28</sup> Dezinterpretací podobného typu je ovšem třeba i pojmání Puškinova **Staničního dozorce** marxistickou kritikou a ruskými radikálně orientovanými publicisty 19. století jako oslavného portrétu „malého člověka“, čímž je ignorována autorova práce se sentimentálními schémata i jednoznačně parodický kontext ostatních povídek ve sbírce.

Gustave Flaubert je ironickým autorem zcela jiného typu, je čistým představitelem ironie etické. Píše-li F. X. Šalda<sup>29</sup> o Flaubertově „ryzí objektivnosti“, hovoří tak o jeho ironii. Spisovatelův neosobní sloh, prostý jakéhokoliv hodnocení, autorského stanoviska, „poučení“, vrcholí v „hořké písní moderního agnosticizmu“,<sup>30</sup> v románu **Bouvard a Pécuchet** a v navazujícím, nedohotovném **Slovníku přejatých myšlenek**. Zde se autorova ironie obrací proti všem výtvarným soudobého ducha a román svým vyzněním vedl k pochybnostem nad vším tím gnozeologickým optimismem, nad vírou v pokrok. „Tolik systémů vás jen poplete. Metafyzika není k ničemu. Dá se žít i bez ní,“<sup>31</sup> zdůvodňují titulní hrdinové své zřeknutí se filozofie, ale jejich slova lze vztáhnout na všechny ty osvětářské brožury a vědecké spisy, s nimiž se setkali. **Bouvard a Pécuchet** je spíše než románem o dvou diletantech románem o mužích, kteří se naučili pochybovat. Jejich závěrečná rezignace je aktem uvědomění si nejednoznačnosti světa; pustí se tedy do opisování s cílem sepsat **Slovník přejatých myšlenek**, dílo nejen vrcholně misantropické, ale především ironické.

### Čechov jako ironik

Hovoříme-li o Čechovovi jako o ironikovi, zařazujeme jej tím do kontextu evropské literatury devatenáctého století. Čechov díla svých současníků dobře znal, nacházel inspiraci v literatuře anglické a francouzské, sledoval skandinávské dramatiky.<sup>32</sup> Z evropských prozaiků mu jistě nejbližší stojí Gustave Flaubert; flaubertovskou inspiraci nejzřetelněji dokládají např. povídky **Anna na krku** či **Ariadna**, jedovaté portréty ruských Em Bovaryových.

<sup>26</sup> **Mudrick, Marvin.**: cit. dílo, s. 178.

<sup>27</sup> **Wilson, Edmund.**: cit. dílo, s. 38.

<sup>28</sup> **Mudrick, M.**: cit. dílo, s. 192, 203; *The Cambridge Companion to Jane Austen*: cit. dílo, s. 221, 226.

<sup>29</sup> V hesle *Gustave Flaubert* v IX. svazku *Ottovy encyklopedie obecných vědomostí* píše: „F. úmyslně zřikal se soucítění se vším životem, jež v umění utvářel a jež chtěl ryze objektivně vystihnouti.“ (s. 290; zdůraznil Šalda). Obdobně ve stati *Básnický typ Gustava Flauberta* (In: **Šalda, F. X.**: *O umění*. Praha: Československý spisovatel 1955, s. 148–156.) z roku 1913: „Flaubert jako básník bývá pokládán za prototyp intelektualisty, za básníka, který žije myšlenkou zrcadlití jevy životní objektivně a nestranně, neměšuje se do nich a nezasahuje do nich.“ (s. 155).

<sup>30</sup> **Šalda, F. X.**: *Básnický typ Gustava Flauberta*: cit. dílo, s. 148.

<sup>31</sup> **Flaubert, Gustave.** *Bouvard a Pécuchet*. Praha: Odeon 1974, s. 186.

<sup>32</sup> Detailnímu odkrývání vzorů a kontaktů se věnuje přední britský znalec Čechova **Donald Rayfield** v své velmi podnětné monografii *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, London: Bristol Classical Press 1999. Jeho práce je ovšem poněkud anglocentrická, nicméně i přesto obsahuje řadu zajímavých poznatků, např. o Čechovově vztahu k Shakespeareovi, nebo o inspiraci *Třech sester* v životě sester Brontëových.

Flaubertovi je Čechov blízký i svou lakoničností. V jeho vrcholných prózách absentují výrazy, které by jakkoliv zpřístupňovaly autorovo stanovisko. Čechov coby vypravěč zůstává přísně objektivní, jen jakoby nezaujatě sleduje počínání hrdinů, jen ukazuje, co dělají, či nedělají a závěr si čtenář musí udělat sám. Je tak zcela logické, že svým dílem tolik tíhl k dramatické formě, zcela objektivní, v níž autorský komentář nemůže zaznít kvůli specifikům daného literárního druhu.

Čechovův autorský postoj je postojem ironika. V jeho dramatech oceňovaná schopnost konfrontovat vzosná slova svých hrdinů s jejich skutky, jejich záměry s neschopností je realizovat jsou projevem ironického autorského gesta.

Pro Čechova – ironika jsou charakteristické dva rysy:

Za prvé: mimořádná schopnost parodovat různá literární klišé, ale také módní sociální a politické postoje, jakékoliv „falešné tóny“ v lidském jednání. Z tohoto hlediska se např. nabízí vidět v povídce **Zácvat** nejen parodii na sociální autory své doby, ale také na britského ministerského předsedu Johna Gladstona, jenž svého času proslul stejnými a hlavně srovnatelně úspěšnými pokusy o mravní spásu prostitutek jako Čechovův nebohý student Vasiljev.

Mezi jeho nejzdařilejší žánrové parodie patří **Švédská zápalka** (1883), pronikavá parodie holmesovské detektivky, napsaná ovšem ještě před vypuknutím kultu velkého anglického detektiva.<sup>33</sup> Inspiraci Čechov v textu identifikuje sám, když nechá svého detektiva Ďukovského přiznat se, že je „sečtělý v Gaboriovi“.<sup>34</sup> Emile Gaboriau byl ve své době nesmírně populárním autorem detektivních románů (či románů s detektivními rysy), „jejichž zápletky se vesměs točí okolo nějakého rodinného skandálu...“<sup>35</sup> s postavou detektiva Lecoqa, jenž případy řeší brilantní dedukční schopností. Právě touhle brilantní dedukční logikou je vybaven Čechovův Ďukovskij, který z jediné stopy, již ostatní přehlížíjí a jež dala povídce název, najde pachatele, který zavraždil statkáře Kljauzova a posléze ukryl jeho tělo. Má to však jeden háček: v pachatelčině posteli se najde i zavražděný statkář, živý a celkem i spokojený.

**Švédská zápalka** není jen brilantní parodií syžetových schémat detektivky opatřená nečekaným koncem (žádný zločin se nestal), tedy aktem ironie estetické, abychom užili Handwerkova dělení, ale parodizuje zejména duchovní atmosféru, jež dala vzniknout žánru pozitivistické detektivky založené na umění dedukce (vyvrcholivší právě v postavě Sherlocka Holmese, „detektiva – vědce“). Jednoduchá kauzální spojitost mezi jevem a výkladem, principy pozitivistické vědy spočívající v přesvědčení, že pouhým shromážděním faktů se nám ozřejmí jejich smysl, v dobové detektivce vyústily v postavy detektivů, kteří byli s to téměř z ničeho vydedukovat téměř všechno. Vzpomeňme jen scény z holmesovských detektivek, v nichž dokáže velký detektiv z hodiněk či zapomenuté vycházkové hole vyčíst majitelův životopis, sociální postavení i původ. A právě tento aspekt žánru Čechov v povídce ironizuje – stopy, z nichž Ďukovskij přesvědčivě vyčetl celý průběh zločinu jakožto i počet pachatelů, nakonec měly původ ve zcela jiných událostech. Osamělá bota u křoví nebyla pozůstatkem po odtahování těla, to ji jen rozmrzelý Kljauzov vztekle hodil po dotěrné milence. Jinými slovy: parodie vychází z vědomí významové bohatosti jevů, z přesvědčení, že život je příliš

<sup>33</sup> První detektivka se Sherlockem Holmesem *Studie v šarlatové* vyšla v roce 1882.

<sup>34</sup> **Čechov, A. P.**: *Povídky I*. Praha: Československý spisovatel 1951, s. 69. Identifikaci zdroje potvrzuje též **Rayfield, Donald**: cit. dílo, s. 18.

<sup>35</sup> **Škvorecký, Josef**: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel 1967. Citované vydání: Praha: AIEP 1990, s. 150. Zde též další informace o spisovateli.

barvitý a nejednoznačný, než aby v něm kauzální spojitost mezi událostmi existovala. To, že se žádný zločin nestal, je možná jen jiná varianta oněch „realistických“ konců parodických textů Puškina či Austenové.

Za druhé: Čechovův ironický postoj taktéž reprezentuje jeho metoda postavit povídku na střetu dvou odlišných životních názorů, ideologických koncepcí, z nichž každou představuje jeden z hrdinů, aniž by se sám formou autorského komentáře postavil za některé ze stanovisek. A navíc nekonfrontuje dané diskursy pouze mezi sebou, ale též je konfrontuje s životní realitou, s všední praxí, s během života, v kterémžto střetnutí je pochopitelně odhalena jejich umělost. Slovy Handwerka, Čechov jako ironik „ne pouze vedle sebe pokládá přesvědčení v daném a stabilním kontextu, ale také trvale vedle sebe klade soupeřící kontexty, z nichž žádný není dominantní.“<sup>36</sup> Zde Čechovovo dílo zcela odpovídá definici etické ironie.

Takovéto střetnutí dvou názorů najdeme např. v **Pavilonu č. 6**. Hlavní hrdina doktor Ragin zastává názor, že žít se dá kdekoliv, i ve vězení, neboť utrpení a bolest jsou přechodné, důležitý je klid v duši. Jeho ideový protivník, „blázen“ Gromov tento stoický přístup označuje za filozofii ruského zahaleče. On sám je stvořen „z teplé krve a nervů“ a proto musí na vše reagovat a tvrdí, že pohrdat utrpením znamená pohrdat životem samým, „protože lidská podstata tkví v pocitech hladu, zimy, urážek, ztrát a hamletovského strachu ze smrti. V těchto pocitech je veškerý život, a ten může člověk těžce nést, nenávidět ho, ale ne jím pohrdat.“<sup>37</sup> Ačkoliv Čechov věrohodnost Raginových názorů sám rozvrací zevnitř tím, že v nich nechává zaznívat tón neodbytně připomínající argumenty Voltairova filozofa Panglose, militantního zastávce předzjednané harmonie (např.: „Jestliže věznice a ústavy pro duševně choré existují, pak v nich přece někdo sedět musí.“<sup>38</sup>), oba protivníky rozsujuje až kontext, do něhož je jejich spor zasazen, tj. prostředí blázince.

Na obdobném principu je vystavěn i **Souboj** (1891), v němž se, soudím, Čechovova koncepce etické ironie projevuje ve vrcholné formě. V románu situovaném na Kavkaz se ideově střetávají jakási pozdní varianta Oblomova, sebelitostný povaleč, fatalistický lenoch Lajevskij, osmadvacetiletý mladík, který se sám stylizuje do role „zbytečného člověka“, a mladý zoolog von Khoren, militantní darwinista, zastávající názor, že v době, kdy současná kultura značně omezila boj a výběr, je třeba se postarat o likvidaci takových neudrživců a ničemů jako Lajevskij, aby lidstvo nezdegenerovalo. Ačkoliv zpočátku vzbuzuje zoolog výraznější sympatie než Lajevskij (ostatně hloupost a omezenost charakterizuje i ostatní postavy), je i on posléze představen jako demagog, u něhož idea přirozeného výběru místy přechází až v jakési rané fašistické názory. Jejich spor vyvrcholí v souboj, v němž má zoolog jedinečnou příležitost uvést své názory v praxi a zlikvidovat slabého jedince Lajevského, aby lidstvo nezdegenerovalo. Zalekne se ovšem důsledků, takže nakonec ze souboje oba vyvážnou bez zranění. Von Khoren tedy selže, ale to neznamená, že by se Čechov postavil na stranu Lajevského. Naopak: Lajevskij sám uzná špatnost svého života a v závěru jej vidíme pracovat na svém obrození.

Na rozdíl od **Paviónu č. 6**, kde se na základě konfrontace s kontextem autor jako by příklán k jednomu z hrdinů, v **Souboji** konfrontace s životní realitou destruuje oba představené názory. K ironickému vyznění románu odkazují i užité literární prostředky: Čechov stále odkazuje na literární kontext, jeho hrdinové rádi hovoří o velkých postavách (Lajevskij

<sup>36</sup> Handwerk, Gary J.: cit. dílo, s. 8.

<sup>37</sup> Čechov, A. P.: *Povídky*. Praha: Odeon 1988, s. 192.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 187.



se např. srovnává s Hamletem), vztahují se k nim, čímž se samozřejmě jen podtrhuje jejich malost a přízemnost. I způsob, jakým některé vedlejší postavy argumentují, jako by byl skrytý parodický – zřejmě jsou zejména aluze na Gogola, Tolstého a Flauberta. Svou autorskou nezúčastněnost Čechov podtrhuje skutečností, že konflikt se v románu prakticky cele odehrává přes dialog. Obzvláště jízlivě vůči postavám působí, když Čechov své neutrální vypravěčské stanovisko zamění za subjektivní pohled některé z vedlejších, ale nezúčastněných postav, jež často nechápují jádro sporu. Např. v klíčové 15. kapitole (výzva na souboj) se Lajevskij rozčílí na doktora Samoljenka, přičemž ovšem v rozčílení hovoří k portrétu knížete Voroncova. A v tu chvíli vstoupí místní diakon a z jeho pohledu celá situace vypadá, jako by se Lajevskij absurdně hádal s obrazem.

Autorský přístup plně symbolizuje scénérie románu – krásná černomořská kavkazská příroda, které je úplně jedno, zdali ji někdo obdivuje (jako Samoljenko), nenávidí (jako Lajevskij) nebo s ní ideologicky manipuluje (jako von Khoren).<sup>39</sup>

Zařazujeme-li Čechova do kontextu evropské literatury, nečiníme nic objevného. Pokušil jsem se jen stručně upozornit na jeden nepřehlédnutelný rys Čechovovy tvorby, jenž je však – kupodivu – mnoha badateli přehlížen, tj. na Čechovovu příslušnost k ironické větvi světového písemnictví. Je příznačně více než ironické, že Čechov, jeden z nejsvětovějších spisovatelů, jehož ruská klasika měla, je současně mnohými považován za autora typicky, až bytostně ruského. V jeho případě se to ovšem nevylučuje.

## Summary

### Chekhov's place in ironic tradition of nineteenth century literature

This study inserts Chekhov to the context of nineteenth century ironic writers, especially Jane Austen, Alexander Pushkin and Gustave Flaubert. Using terms from Gary J. Handwerk's book ***Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan***, I distinguish two methods used by Chekhov for ironical effect. "Aesthetic irony" he used in his parodical works, in the purest way in story ***The Safety Match (Shvedskaia spichka)***. "Ethical irony" in Chekhov has a form as a fight between two ideological conceptions without author's deciding which is right. As examples of this kind of irony **Ward no. 6 (Palata No. 6)** and **The Duel (Duel)** are named.

<sup>39</sup> Relevantní výklad románu lze najít v **Rayfieldově** monografii, s. 101–106. Lze se plně ztotožnit s Rayfieldovým vysokým hodnocením textu, zejména s jeho tvrzením, že je to jeden z Čechovových „nejpečlivěji strukturovaných příběhů“ (s. 101). Naopak jednu z nejscestnějších charakteristik *Souboje* najdeme ve *Slovníku ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*, ed. **Pospíšil, Ivo**, Praha: Libri 2001, kde Miroslav Mikulášek o daném díle napsal, že zachycuje „milostné peripetie v středisku ruských důstojníků v Abcházii“ (s. 170).



## **Racek** **(Interpretace)**

František Bráblík

Čechovův *Racek* sice první variantou předchází zralou dramatickou trilogii, druhou ale patří mezi *Tři sestry* a *Višňový sad*. I *Racek* je tedy zralým dílem.

Zdejší lidé jsou unavení. Zažívají trapnost a občas ji sami vyvolávají. Bývají směšní. Jistěže to o sobě nevědí, ačkoliv bystře odhadnou ty kolem. Také hodně nudy. Kdeco se opakuje.

Pokusím se přečíst text dnešními očima. Překlad Bohumila Mathesia má obdobnou empatii jako jeho průnik do starých čínských lyriků.

Musí to být na podzim. Kroužící raci skřípavě křičí a vyvolávají tíseň. Únavně opakovaně padající listí. Působení děje do mlhava rozmytého je utajen podobně jako případný výraznější dojem z lidí, kteří se nám plouží před očima. Skoro každý něco hledá, protože mu cosi chybí. Pořád se to opakuje. Zoblomovatělý Sorin onen nikdy neexistovavší smysl svého života. Medvěděnko chce někoho zahltnout svými malými starostmi, jeho celým obzorem.

Stále rychleji vadnoucí Polina prahne po muži, hodném tohoto označení. Tak i její nepůvabná dcera, ta ale navíc ještě po někom starším, kdo by jí zastoupil otce. Je tím blízká Treplevovi, který otce nezažil a k matce se prodírá se značně pracným úsilím. Také je zamilován, ale to je jen trapné nedorozumění. Jeho hysterická matka, neparfémovaná též antickým pseudonymem, rafinovaně hraje sebevědomost a už vlastně nehledá nic. Zahraje i radost z úspěchů.

Pilně pracující chrobáček Trigorin je v našem zapadlém koutě hvězdou téměř stejné světelnosti jako Arkadinová. Dorn je opravdu trnem, jak už to u Čechovových lékařů bývá. Také jedinou osobností nezpochybnitelného úsudku.

Největší pozornost je věnována tomu, co hledá Nina. I ona postrádá otce. Možná ho dokonce zprvu na chvíli spatřila v Trigorinovi, to byl ale jen mžik, po němž vzápětí následovalo zbožnění vysněného – neexistujícího idolu. Ne otec, ale milovaný muž. Do toho ještě pubertální snění o divadle, protože to je blízko literatuře, tedy Trigorinovi. Utahaný praktik Dorn vidí, že choroby jsou neléčitelné, a trne v bezradnosti nad alchymii lidského nitra.

Romantická scéna ve vodě se zrcadlíci luny nad obzorem a panna v bílém. Obraz připomene Böcklinův *Ostrov mrtvých* (1880), tehdejší hit. Při svém putování do Janova jej ostatně Dorn mohl vidět např. v Lipsku. Na něho torzo hry zapůsobilo, kdežto na Arkadinu a Trigorina, kteří se drží doma, nikoliv. Dorn je, přirozeně, cizího původu. Už kdysi Štolc byl.

Děj se úmorně vleče teď jako později, semtam přerušovaný tichým okřiknutím zamilovaného nebo zamilované. Občas ale někdo znenadání prohodí větu, která je znamením u cesty (*Sorin: Bez divadla to nejde. Polina: To je na druhém břehu.*).

Arkadina je si Trigorinem zatím jistá.

Dorn neužívá hrubých slov, pobrukuje si raději popěvky, své antitabu. Je nezávislý na cizím mínění, protože ví. To jistotou Arkadiny jsou peníze v bance, jistotou Šamrajeva suverénní hulvátství zeleného mozku. Ostatní nezávislí nejsou.

Úryvek z Maupassanta řal naši hvězdu do živého, protože byl o ní, a Ninina exaltace, byť únavná, ji pomalu vede k ostražitosti. Neurotik Treplev hloupě skolil racka a klade ho Nině k nohám coby poselství. Mylně a naivně v ní hledá též utěšitelku, náhražku matky. Únavný zbožňovatel ji vůbec nezajímá, ale absurdním tahem osudu ji právě recitál jeho řádků přiblížil k Trigorinovi. Trepleva vyčerpává netrpělivost stejně jako pocit méněcennosti.

Konečně nadejde setkání Niny s Trigorinem. Ona je rozdychtěná i posedlá. Byla už kdysi jistá Taťána, kterou sentimentální richardsonovské čtivo dohnalo ke zbrklému faux-pas. Přesto ale asi přečetla víc knih než omezovaná Nina. Naše dívka je okamžitě uhranuta spisovatelem – velkým, protože živým. Osudný citát, kdy se lidská bytost nabízí jako oběť, neklamně prozrazuje limonádové čtivo, nikoliv velkou literaturu, a vyhodnocuje tak Trigorina. On je po Nininých málo maskovaných výlevech rozpačitý, což snad ho šlechtí, jenže vzápětí spustí dlouhou únavnou tirádu před dívkou, která jí nerozumí. Kde jinde ji ale má spustit, když Arkadinu by to vůbec nezajímalo. Hle komedii: roztokaná Nina nadšeně poslouchá a neví co.

Trigorin netuší, proč ho Treplev nemá rád. Na Ninu nepomyslel, její touha být herečkou je mu lhostejná, krátce – není na ni připraven. Dosud ne, ale Arkadina začíná přemýšlet.

Nudný život přináší další nudné refrény. Vášnivě prahnoucí nešťastnice aneb sama sobě směšná Máša. Sorin oroduje za Trepleva, Treplev za Sorina, oba marně, Šamrajev je opět neúčinný. Atd. atp. Nestojí to než za Dornův popěvek.

Další Treplevovo hloupé nedorozumění, teď pro změnu s matkou. On jí nevytýká Trigorina, ale prostě žárlí, že přichází o Ninu i o ni. Když rozzuřená hysterka zasoptí, pak nikoliv, že by hájila Trigorina, ale ze strachu o tento teď už dost nesnadno nahraditelný kus garderoby.

Bezbranný, bezradný, nezkušený zoufalec Treplev pochopí matčinu dobře zahranou citlivost jako výlev probudivšího se citu. Zase nedorozumění. Jako u Trigorina, jehož vytrhne prudké opojení na chvíli z reality. Ale Arkadina umí! I když její mistrné vyznání lásky neudělalo na utahaného Trigorina tak velký dojem jako udělal její předchozí výkon na Trepleva. Ale stačilo to.

Pošetilý Ninin triumf propuká, když unisono hlásí „půjdu k divadlu“ i „miluji vás“. Její začátečnický boj o muže už dávno odloveného byl prohrán předem.

Po dvou letech, opět podzim, opět refrén Mášinych i Polininých tužeb. Máša má dítě, leč jeho starostlivou matkou není ona, nýbrž Medvěděnko. (I Arkadina měla kdysi dítě, o něž se nestarala. I Nina – a bůhvíjak to tehdy se smrtí děcka bylo.) A jiný refrén: opět bude vyrůstat nevyrovnaná bytost, s bačkorovitým otcem, zatrpklou matkou i babičkou a s nesnesitelným dědečkem. – Polina opět u Trepleva prosí za Mášu a opět marně. (Ostatně kdyby to nebylo marné, byla by Treplevova nová zkušenost pro něho srovnatelná s náladou Máši vůči Medvěděnkovi.)

Dornovým opíátem jsou cesty po Itálii, jenom tak v ruské tůni může přežít.

Sorin o sobě říká, že je „člověk, který chtěl“. Upřesněme: myslel, že chce. Přitloustlý zakrnělý racek, podobný kdysi postřelené divoké kachně. A opodál Medvěděnko, nelétavý pták dodo. Samé refrény.

Nevíme, stala-li se z Niny dobrá herečka. I když si prošla utrpením, které jí možná očistilo. Podle Trepleva se jí divadlo nevyvedlo. Jenže on to řekl, aby jí mohl odpustit a pak ji přitulit, po někdejší způsobu ublíženého starého Vyrina.

Trepleva nevysvobodí ze silící deprese tvorba, ježto je mu pouhou náhražkou a nikoliv smyslem života. Ještě polibek matce: jediné vskutku důstojné loučení, k němuž tu došlo.

Arkadina prý od něho nic nečetla. Byla matkou stejně mizernou jako bude Máša a jakou, možná, by byla i Nina. Refrény. Kolik dlouhé chvíle vyvolávají situace a modely stále opakované!

Ninin horečnatý blábol, že ona je racek, je v rozporu se skutečností, že jinde ochočený Trigorin dávno zapomněl na racka Treplevem skoleného, jehož si nechal vycpat. (Je snad nakonec racek, odlovený v letu, i jeho portrétem?)

Arkadina se holedbavě chlubí, jaké ovace jí odvedli studenti v Charkově. Nepřikrášlila poněkud? Nešlo spíš o hostinu s přiopilými kupci, jejichž charkovská úroveň nebyla zas tak moc jiná než v Jelci, kde hraje Nina? Není podobnost jich obou nápadná?

Nina je na sklonku podaného děje stejně nešťastným uzlíčkem nervů jako Treplev. Jejím opiátem je nadšení divadlem stejně jako nevyhasínající posedlost už dávno jinde ohlídaným Trigorinem. Sama je smrtícím opiátem Treplevovým. Po Trigorinovi jí zůstalo dítě a utrpení. V záchvatu exaltace ušetří ještě poslední ránu Treplevovi: zbožně přednáší sice *jeho* text, ale jako modlitbu k Trigorinovi.

Ještě výstřel. Opět refrén, potvrzující dávná Treplevova slova, že on je racek. Nesmyslně zahubený nelovný pták.

Arkadinu výstřel vylekal. Co jí připomněl? Jak to, že nevíme nic o Treplevově otci? Vzpomeneme, jak ji začátkem hry rozlítla synova narážka na předehrávku z Hamleta. Co ji to tak rozrušilo? Něco je utajeno.

Pořád se děje opakují. Hra vlastně začíná druhou polovinou (opakováním je řečeno, jaká byla kdysi Arkadina) a končí tou první (jak bude jednou vypadat Nina). Opakování je uzavřeno do koloběhu.

V přehysterizovaném ženském světě trpí děti. Nina „přišla o dítě“. Kdyby ale vyrostlo, čekal by je model dítěte Medvěděnkových. Kdyby vyrostlo ještě víc – osud Treplevův.

Lze jistě též navštívit happyend. Nina zbohatne, po jeleckých kupcích přijdou charkovští, i když ona je bude vydávat za studenty, v bance přibudou další tisíce a na srdci další vrstva kůry, leč její hra bude stále mistrnější, lehce konturovaná občasným ochočováním ptáka typu Trigorin.

Děje se opakují s únavnou jednotvárností. Stejně jako naše poznámka, že to vyvolává nudu.

Po bernhardovsku uzavřená melodie, leč podaná s brilancí Henryka Szerynga.

Možná opravdu tak nějak by to všechno mohlo dokonce snad i případně být. A příběh se prý udál před sto lety.

## Summary

### **The Seagull (An Interpretation)**

This essay, dealing in detail the analysis of Chekhov's *The Seagull* (*Chaika*), observes the symptoms of bore expressed in text and its refrains. Those notes try to not forget any softest tones and seem to be not in harmony with common and traditional, but maybe petrified, points of view. We can also say that before now not all aspects of meanings of Chekhov's texts was such evident as today.

## Hledání spirituality v konzumním světě (Moudrá krev Flannery O'Connorové a Johna Hustona)

Veronika Klusáková

Omezenosti a nepřesnosti kritického termínu „jižanské grotesko“ ve spojení s převážnou částí literární produkce pocházející z amerického Jihu si byla vědoma i Flannery O'Connorová, jejíž první román **Moudrá krev** (*Wise Blood*, 1952) je chronologicky poslední jižanskou adaptací amerického režiséra Johna Hustona. Ve svém článku „Spisovatel a jeho země,“ který je reakcí na úvodník v časopise *Life* a na jím položenou otázku „Kdo dnes mluví za Ameriku?“, O'Connorová píše:

Většině současných čtenářů se již musí dělat nevolno, když slyší o jižanských spisovatelích a jižanském stylu a o tom, co mnozí recenzenti zatvrzele nazývají „jižanskou školou“. Co to vlastně jižanská škola je a kteří spisovatelé k ní patří, se zatím nikdo objasnit nepokusil. Ti, kteří používají tento termín s nejvyšším respektem, tím zpravidla myslí malou skupinku Agrárníků, činnou hlavně ve dvacátých letech na Vanderbiltově univerzitě; většinou ale toto pojmenování vyvolává obraz gotických hrůz a zájmu o vše, co je deformované a groteskní. Na většinu z nás se, myslím, pohlíží jako na nepodařené kombinace Poea a Erskina Caldwellla.<sup>1</sup>

Flannery O'Connorová svou literární pozici vymezuje jasně – na průsečíku regionální identity a náboženského přesvědčení. Její pozice katoličky v regionu, který je převážně protestantský, předpokládá určitý stupeň odcizení od komunity. O'Connorová však paradoxně pokládá svou jižanskou identitu za podpůrnou ve vztahu k její víře a skutečnou hrozbu spatřuje v poválečných změnách v životě průměrného Američana, v nástupu konzumní společnosti a unifikace prostřednictvím televize a reklamy.<sup>2</sup>

Pozice O'Connorové v rámci americké i jižanské literatury prošla od publikace jejího prvního románu celou řadou proměn. Jak dokládá Jon Lance Bacon, ještě v polovině padesátých let nebyla tvorba Flannery O'Connorové (tedy **Moudrá krev** a povídková sbírka **Dobrého člověka těžko najdeš**, *A Good Man Is Hard To Find*, 1955) vnímána jako něco, co by jakkoli vybočovalo ze standardního rámce jižanské gotiky. Analýza jejich náboženských postojů

---

<sup>1</sup> O'Connorová, Flannery: „*The Fiction Writer and His Country*“. In: **Flannery O'Connor: Collected Works**. New York: The Library of America 1988, s. 802.

<sup>2</sup> Viz O'Connorová: „*The Catholic Novelist in the Protestant South*“. In: **Flannery O'Connor: Collected Works**. New York: The Library of America 1988, s. 857–859.

začala dominovat studiím o jejím díle až v šedesátých letech<sup>3</sup> a stala se na dlouhou dobu kritiky preferovanou cestou po světě jejích próz:

Občasné poznámky o sociální kritice O'Connorové byly vždy krátké a naznačovaly, že hlavní oblast zájmu jejích čtenářů spočívala jinde – v duchovní sféře nabízené alternativy.<sup>4</sup>

O'Connorová tento způsob nahlížení podporovala. V předmluvě k druhému vydání **Moudré krve** v roce 1962 označuje Hazela Motese za „křesťana malgré lui“, jehož integrita podle ní spočívá v tom, že není schopen zbavit se obrazu „rozevláté postavy, která se pohybuje od stromu ke stromu na pozadí své mysli.“<sup>5</sup> Příběh Hazela Motese, který se vrací z války, zjišťuje, že rodinná farma je opuštěná a téměř rozpadlá, a odjíždí do města „dělat věci, které ještě nikdy nedělal,<sup>6</sup>“ zakládá vlastní církev, v níž „slepí nevidí, chromí nechodí, a co je mrtvé, mrtvé i zůstane,<sup>7</sup>“ stává se jejím kazatelem a poté mučedníkem, je příběhem náboženského hledání, který pracuje s celou řadou náboženských symbolů a motivů. Toto hledání, ač jako téma „nadčasové“, je v **Moudré krvi** pevně ukotveno v konkrétní realitě. Groteskní charakter dodává románu právě prostředí amerického města počátku padesátých let, v němž se Hazel snaží svou vizi rozšířit mezi obyvatele, typické produkty americké studenovělečné ideologie, v nichž strach z neznáma přerůstá v paranoii a v jejichž konzumním stylu života se hodnoty a mravy stávají komoditou. Hazelovo první setkání s městečkem Taulkinham se odehrává v rovině svítících reklam a nápisů – „PEANUTS, WESTERN UNION, AJAX, TAXI, HOTEL, CANDY,<sup>8</sup>“ pár minut poté Hazel najde na stěně pánského záchodku nabídku „nejpřátelštější postele ve městě,<sup>9</sup>“ v průběhu románu se podobně inzerovaným zbožím stává i víra.<sup>10</sup>

Obyvatelé Taulkinhamu tvoří mlčící masu, která si vůbec nevšímá nebe, ale veškerou svou pozornost věnuje výkladním skříním<sup>11</sup> a pouličním prodavačům. Hazelova pozice společenského outsidera je v této scéně jasně definována tím, že jako jediný se do výloh nedívá.

Jeho antipodem v románu je Enoch Emery, chlapec, který po svém otci po dědíl „moudrou krev“ a pracuje jako hlídač v parku, v „srdci města.“<sup>12</sup> Enoch je neodolatelně přitahován

<sup>3</sup> „Během následujícího desetiletí se místo její podobnosti se zavedenými jižanskými autory, jako byl Erskine Caldwell, Truman Capote a Carson McCullersová, začala zdůrazňovat její svébytnost jakožto autorky. Kritici jejího díla čím dál častěji vřazovali své analýzy do rámce převzatého z jejích próz.“ In: **Bacon, Jon Lance**: *Flannery O'Connor and Cold War Culture*. New York: Cambridge University Press 1993, s. 139.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>5</sup> **O'Connorová**: *Wise Blood*. In: *Three By Flannery O'Connor*. New York: Signet, s. 2.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>10</sup> Asa Hawks, „slepý“ kazatel, který chodí s dcerou Sabbath Lily po Taulkinhamu a rozdává kolemjdoucím letáky s nápisem „Ježíš zachraňuje“ a káže bez valného zápalu, se uchyluje k žebřání, když mu lidé nevěnují pozornost: „Pomozte slepému kazateli. Když se nechcete kát, dejte desetník. Poradím si s ním stejně dobře jako vy.“ Tamtéž, s. 20.

Pojetí víry jako osobní a zároveň obchodovatelné záležitosti je dovedeno k dokonalosti bývalou rozhlasovou hvězdou Onniem Jay Holym. viz **O'Connorová**: *Wise Blood*, s. 75–82.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 41.



nejrůznějšími reklamami a neonovými poutači a svůj volný čas tráví v parku, kde pracuje, pozorováním žen u bazénu, pokusy o laškovnou konverzaci se servírkou ve stánku, návštěvou klecí se zvířaty a pozorováním „záhady“ v „temném tajném středu parku.“<sup>13</sup> Základní vlastností Enocha Emeryho, která z něj z pohledu vypravěče **Moudré krve** dělá komickou postavu, je jeho permanentní údiv – Enoch vnímá celý svět jako jedno velké tajemství a do naprosto všedních věcí projektuje metafyzické významy, které ovšem kromě něj nikdo nevidí. Výraz opičí tváře v zoo je pro něj ohrožením lidskosti v něm, stejně jako je mumie v muzeu ohrožením normálních lidských rozměrů: „Podívej se na tu cedulku. (...) Píšu na ní, že byl kdysi tak velký jako ty nebo já. Udělali mu to nějaký Arabové.“<sup>14</sup> Postava Enocha posiluje groteskní vizi románu tím, že zpochybňuje pojem základní a неотřesitelné lidské integrity.

Enochovo neustálé podléhání vnějším podnětům, které si vykládá jako znamení své krve, z něj v konzumním světě Ameriky padesátých let činí dokonalý cíl jakékoli reklamy. Postava Enocha O'Connorové umožňuje poukázat na základní paradox reklamních sloganů – masově vyráběný produkt má v konzumní společnosti dodat svému majiteli jedinečnou pečeť.<sup>15</sup> Enoch, který chce být „mužem budoucnosti, jako ti v reklamách na pojištění“ a jednoho dne vidět „zástup lidí, jak čekají na to, až si s ním budou moci potřást rukou,“<sup>16</sup> nachází svou konečnou identitu v převleku za gorilu, který ukradl jeho majiteli poté, co si s ním v rámci propagační kampaně na film „Gonga, velký vládce džungle“ v zástupu dětí potřásl rukou. Pozornost, které se „Gonga“ mezi dětmi těší, omráčí Enocha natolik, že si neuvědomí, že toto „kouzlo“ není univerzální, ale funguje pouze ve velmi přesně vymezeném rámci. Jeho „moudrá krev“, která je nejvýznamnější částí jeho dědictví, tím, co jej spojuje s minulostí jeho regionu, je groteskním příkladem tenzí, které byly typické pro poválečný vývoj amerického Jihu a které O'Connorová zmiňuje v přednášce „Katolický spisovatel na protestantském Jihu:“

Jih se tradičně staví nepřátelsky k příchozím odjinud, pokud nesplňují jeho normy. Je tradičně proti „vetřelcům“, cizincům z Chicaga nebo New Jersey, kteří přicházejí s morálním přesvědčením, jehož síla je přímo úměrná jejich vzdálenosti od domova. Je těžké oddělit pozitivní rysy této vlastnosti od omezenosti, která ji provází a zkresluje z vnějšího pohledu. A je ještě těžší sloučit jižanský smysl pro zachování identity se stejně silným smyslem pro snadné podlehnoutí každému jedovatému závanu z Hollywoodu či Madison Avenue.<sup>17</sup>

V kapitole „Ježíšovi fanatici a komunističtí cizáci“, pojmenované po výkřiku, kterým rozložený pouliční prodavač v **Moudré krvi** počastuje Asu a Sabbath Lily, jejichž náboženské letáky mu odhánějí zákazníci,<sup>18</sup> zkoumá Bacon problematiku vztah katolického náboženství (O'Connorová) a protestantského fundamentalismu (její postavy) ke kultu „amerického způsobu života“ počátku padesátých let, tedy doby, ve které se odehrává děj **Moudré krve**. Americká katolická církev, podléhající ve své hierarchii Vatikánu, byla studenoválečnickou

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>15</sup> Viz **Bacon**, s. 120.

<sup>16</sup> **O'Connorová**: *Wise Blood*, s. 98.

<sup>17</sup> **O'Connorová**: „*The Catholic Novelist in the Protestant South*“, s. 856.

<sup>18</sup> **O'Connorová**: *Wise Blood*, s. 20.

rétorikou označována jako cizí americkým zájmům, a tudíž politicky nebezpečná, ne-li přímo řízená z Kremlu.<sup>19</sup>

Padesátá léta byla přesto dekadou, která zdůrazňovala a podporovala náboženskou víru amerických občanů – heslem dne bylo pozitivní myšlení<sup>20</sup> spolu s důrazem na čistě osobní rovinu víry. Tento typ myšlení karikuje O'Connorová na postavě bývalé rozhlasové hvězdy Onnie Jay Holyho/Hoovera Shoatse<sup>21</sup> a poukazuje na jeho podřízenost konzumnímu stylu života: „Já nic neprodávám, já vám chci něco darovat!“ Značný počet lidí se zastavil.<sup>22</sup> O'Connorová v této scéně zároveň zvýrazňuje Hazelovu bezvýznamnost pro běžné obyvatele Taulkinhamu – lidé mu věnují pozornost pouze ve chvíli, kdy se stává objektem Holyho pokroucené interpretace, mlčenlivým prorokem přitakání setrvalému stavu. O'Connorová se ovšem nezastavuje jen u kritiky zploštělého pojetí náboženství, její groteskní přístup se v **Moudré krvi** vztahuje i na postavy odpůrců tohoto pojetí. Prvním Hazelovým učedníkem je „padlý katolík“, který Hazela osloví proto, aby měl zkušeného průvodce při své první výpravě do nevěstince.<sup>23</sup> Asa Hawks, „slepý“ kazatel Svobodné církve Kristovy, je zkrachovalou existencí se sklony k alkoholismu, dávno smířenou s marností snahy kohokoli spasit pomocí náboženského přesvědčení. Ve vztahu Hawkse a Hazela rezonují silné otcovské tóny – Hazel Hawkse pronásleduje, nastěhuje se do stejného domu a je přitahován tajemstvím Hawksových černých brýlí, za něž chce nahlédnout, podobně jako paní Hitchcockovou upoutají během cesty do Taulkinhamu Hazelovy oči. Hazelova zlost, že se Hawks ani nepokouší přivést ho na správnou cestu,<sup>24</sup> a jeho touha získat své církvi co nejvíce členů, aby Hawksovi dokázal, že má pravdu, připomíná pokusy odstrčeného dítěte získat pozornost a rodičovské uznání. Hazelovo připodobňování se Hawksovi vrcholí poté, co Hazel přijde o možnost kázat v jiném městě a vypálí si oči nehašeným vápnem.

O'Connorová variuje Hawksův neúspěšný pokus o oslepení v Hazelově činu, aby zdůraznila rozdíly mezi intenzitou víry těchto dvou mužů a především odlišnost v jejich přístupu k vnějšímu světu – zatímco Hawks se pokusí oslepit před zástupem dvou set lidí a samotný akt oslepení má být vrcholem jeho kázání a mít patřičný ohlas (a Hawks své „slepoty“ využívá i dále), Hazel se oslepi až poté, co zjistí, že kázání nemá smysl, a provede to o samotě a v tichu; následující etapa jeho pouti má čistě osobní rozměr. Rozdíl v pohledu na akt oslepení obou mužů zdůrazňuje O'Connorová rovněž změnou úhlu pohledu. Postava Hazela je v poslední kapitole zbavena veškeré neohrabanosti a komičnosti, která charakterizovala jeho i ostatní postavy, které se nějakým způsobem pokoušely proměnit okolní svět; satirické poznámky

<sup>19</sup> **Bacon**, s. 73–74. O'Connorová toto pojetí karikuje v Holyho ujišťování, že jejich nová *Církev Krista bez Krista* není napojena na nic cizího (*Wise Blood*, s. 78), a ve scéně, kdy se Hazel chce nastěhovat do domu, kde bydlí Asa Hawks, a podezřívavost domácí uklidní prohlášením, že jeho *Církev bez Krista* je protestantská. (*Wise Blood*, s. 55.)

<sup>20</sup> Viz **Bacon**, s. 64.

<sup>21</sup> **O'Connorová**: *Wise Blood*, s. 76–79.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 76–77.

<sup>23</sup> „Řekl, že to, co právě udělali, je smrtelný hřích a že jestli se nebudou do smrti kát, čeká je věčné utrpení a nikdy neuvidí Boha. Hazelovi se v nevěstinci nelíbilo ani z poloviny tak jako chlapci a ztratil půlku večera. Zakřičel na něj, že nic takového jako hřích nebo soud neexistuje, ale chlapec jenom potřásl hlavou a zeptal se ho, jestli nechce jít zítra zase.“ **O'Connorová**: *Wise Blood*, s. 75.

<sup>24</sup> „Co jste to za kazatele, když se nestaráte o to, jak spasit moji duši?“ slyšel sám sebe zamumat. Slepce mu přirazil dveře před obličejem.“ Tamtéž, s. 56.

jsou místo toho zaměřeny na postavu domácí, paní Floodové, z jejíhož pohledu je čtrnáctá kapitola vyprávěna.

Poté, co Hazel omezí kontakt s vnějším světem na nejnужnější minimum a obrátí se do sebe, získává jeho postava soudržnost, která nebyla v době jeho veřejného působení dosažitelná. Přesto, že vzhledem k Hazelovu závěrečnému mlčení je míra úspěšnosti jeho hledání sporná a jeho konec v podstatě tragický, jeho obrat k sobě je z hlediska vyprávěče hodnocen pozitivně. O'Connorová byla velmi skeptická k možnostem přímého působení na náboženské smýšlení, na kterých byly cesty putovních kazatelů, na Jihu velmi rozšířené a oblíbené, postaveny. Podle Bacona O'Connorová situovala své postavy proroků zcela mimo dominantní společenský model a radikální odcizení chápala jako jediné možné řešení i z hlediska pozice katolického spisovatele. Společenský dopad této otevřené rezistence byl však podle ní velmi problematický:

Touha po „dobrém v životě“ pracovala proti odporu z náboženských pozic stejně jako z pozic regionálních. Katolíci ve Spojených státech nebyli vůči této touze o nic imunnější než Jižané. Tento pohled zabraňoval O'Connorové přeceňovat možný kulturní dopad náboženské rezistence. Nikdy například netvrdila, že by američtí katolíci mohli vymýt materialismus a přetvořit americkou kulturu „k obrazu svému.“<sup>25</sup>

Proroky jako je Hazel Motes či mladý Tarwater z jejího druhého románu **Násilníci po něm sahají** (*The Violent Bear It Away*, 1960) O'Connorová nepovažuje za „Bohem seslané řešení problémů našeho světa.“<sup>26</sup> Rozpor mezi jejím pohledem a pohledem postav, které se cítí být vyvoleny právě k tomu, je základem komické roviny románu, v níž se postavy pokoušejí své vize naplnit, přestat být vnímáni jako neškodní, i když otravní a bláboliví „freaks“. Je to právě kombinace závažného tématu a komické vize, co určuje atmosféru románu a působení na čtenáře.

Nesmiřitelnost Hazela Motese v otázce víry a účinnost při komunikaci s lidmi narušuje kromě naprostého nezájmu ze strany posluchačů i jeho neohrabanost a neschopnost koordinovat pohyby vlastního těla. Nejmarkantnějším příkladem je Hazelova jízda vlakem do Taulkinhamu, místa, kde se má započít jeho mise – při debatě s černošským portýrem, který na Hazelovy otázky reaguje podrážděně, Hazel vypadá, „jako by visel na laně přivázaném k pasu a připevněném u stropu,“<sup>27</sup> do jídelního vozu vpadne z uličky, narazí tam na stůl a namočí si ruku v něčí kávě,<sup>28</sup> žena u stolu mu fouká kouř do obličeje a jeho provokace ji nechá zcela klidnou.<sup>29</sup> Těsně před spaním Hazel ještě v uličce narazí do paní Hitchcockové a vzápětí povalí portýra.<sup>30</sup> Boj Hazela s nečekanými překážkami pokračuje i v Taulkinhamu, jeho středem je Hazelovo auto, které neudrží benzín, vodu ani olej a jehož pohyby jsou zcela nevypočitatelné – ve scéně, kdy se Hazel snaží ujet Onnie Jay Holymu po jejich prvním setkání, mu auto

<sup>25</sup> Bacon, s. 137.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>27</sup> O'Connorová: *Wise Blood*, s. 5.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>29</sup> „Myslíte, že věřím v Ježíše?“ řekl jako bez dechu a naklonil se k ní. „Nevěřil bych v něj, ani kdyby existoval. Ani kdyby jel tímhle vlakem.“

„A kdo říká, že v něj musíte věřit?“ zeptala se ho s jedovatým východním přízvukem.“ Tamtéž, s. 7.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 8.

vypoví poslušnost a odmítne ho z nepříjemné konfrontace vyvázat, následujícího rána se ovšem rozjede okamžitě. Stejně jako je Enoch Emery posedlý myšlenkou své „moudré krve“ a potřebou ji ospravedlnit, tak se Hazel při svých kázáních z kapoty auta odvolává na svědectví krve<sup>31</sup> a jeho obranou a úhelným kamenem jeho existence je jeho auto:

„Udělal to vápnem,“ řeklo dítě, „a stovky lidí obrátil na víru. Každý, kdo se oslepil, aby se oprostil od hříchu, by měl být schopný vás spasit – nebo i někdo z jeho krve“ dodala v náhlé inspiraci. „Nikdo, kdo má dobré auto, rozhrěšení nepotřebuje,“ zamumlal Hazel.<sup>32</sup>

Stejně jako Enocha nutí jeho krev chovat se v protikladu ke svým přáním,<sup>33</sup> i Hazelovo auto, které má být výrazem jeho svobody, omezuje svými rozmary jeho vůli a poskytuje útočiště nepřátelským elementům (Sabbath Lily, Onnie Jay Holy, Enoch Emery). Postavy Enocha a Hazela jsou provázány i fyzicky – jejich společné výstupy (např. v zoo u bazénu a posléze u stánku s občerstvením) připomínají scénky komických dvojic z němých grotesek, jejichž vztah je rovněž založen na sérii nedorozumění.<sup>34</sup> Jejich těla, podobně jako těla ostatních postav románu, neustále přerůstají své rozměry nebo jich nedosahují. Podobají se bezduchým loutkám řízeným neznámou silou nebo se proměňují v komiksové figurky.<sup>35</sup> Hazel je od počátku donkichotskou postavou, která se sverepě drží dávno opuštěných pojmů a rituálů,<sup>36</sup> kterého pronásleduje jeho minulost<sup>37</sup> a jehož agresivita v chování k lidem jen podtrhává jeho bezmocnost.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> „Podívejte se na mě!“ křičel Hazel Motes, jako by měl knedlík v krku, „a uvidíte klidného člověka. Jsem vyrovnaný, protože mě osvobodila má krev. Spolehněte se na radu své krve a vstupte do církve Krista bez Krista, a možná, že nám někdo přinese nového Ježíše, a až ho uvidíme, budeme všichni spaseni!“ Tamtéž, s. 73.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 66–71.

<sup>34</sup> Viz Enochovo přesvědčení, že za Hazelovou nervozitou stojí strach z policie, neboť právě ukradl auto, případně někoho zabil, či jeho svérázný výklad Hazelova volání po novém Ježíši. Tamtéž, s. 45–49, 51, 73.

<sup>35</sup> Hazel při návštěvě zoo „vypadá, jako by ho tam držela neviditelná ruka, jako by jeho tělo, kdyby se ruka zvedla, mohlo překonat bazén jedním skokem, aniž by se změnil výraz jeho obličeje.“ (Tamtéž, s. 42–43) Jeho sexuální iniciaci s pomocí prostitutky O'Connorová připodobňuje k marným snahám přílivu zaplavit celý břeh: „Když skončil, vypadal jako něco, co na ní mohl zanechat příliv.“ Tamtéž, s. 31.

<sup>36</sup> „Pane Motesi, k čemu máte kolem těla ten drát? To není přirozené,“ opakovala. Po chvíli se začal košili zapínat. „Je to přirozené,“ řekl. „Tak to není normální. Je to jako z těch příšerných historek, to už lidé nedělají; je to jako házet někoho do vařícího oleje, jako být svatý nebo zazdívat kočky,“ rekla. „Nemá to smysl. Už se s tím dávno přestalo.“ „Dokud to dělám já, tak se s tím nepřestalo,“ řekl.“ Tamtéž, s. 116.

<sup>37</sup> Hazelův dědeček byl kazatelem, který objížděl zemi a kázal z kapoty svého auta. Jeho rétorika je velmi podobná Hazelově, i když obsah jeho kázání je přesně opačný: „Každou čtvrtou sobotu přijel do Eastrodu, jako by je chtěl na poslední chvíli zachránit před peklem, a křičel na ně, ještě než otevřel dveře. Lidé se shromažďovali kolem jeho Forda, jako by je k tomu vyzýval. Vylezl na kapotu a kázal odtamtud a občas vylezl až na střechu a křičel na ně shora. Jsou jako kámen! křičel. Ale Ježíš zemřel, aby vykoupil i je! (...) Copak nechápou, že by za spásu jedné kamenné duše zemřel i milionkrát, nechal se milionkrát přibít na kříž pro jednoho z nich? (...) Copak nevědí, že i pro toho zlého, hříšného chlapce, který tam stojí s tupým výrazem a zatíná a roztahuje pěsti, by Ježíš raději zemřel tisícerou smrtí, než by dopustil, aby ztratil svou duši? (...) Ten chlapec byl vykoupen a Ježíš ho už nikdy nepustí. (...) Ježíš ho nakonec dostane! Tohle chlapec poslouchat nemusel. Už dávno hluboko v něm klíčilo temné přesvědčení, že Ježíše se zbaví pouze tak, že se vystříhá hříchu.“ Tamtéž, s. 10.

<sup>38</sup> O'Connorová jej sama z pohledu „obyčejných lidí“ přirovnává k postavě ve „freak show“: „Stáli tam dva muži a žena, které na rameni viselo dítě s obličejem kotěte. Dívala se na Haze jako by byl zavřený v oblodáriu na pouti.“ (Tamtéž, s. 148.) Enoch Emery si je zase při pohledu na Hazelovu tvář překrývající v odrazu tvář mumie v muzeu jistý, že Hazelův výkřik ve skutečnosti pocházel z vnitřku skleněné vitríny. (Tamtéž, s. 51.)

Úzká provázanost **Moudré krve** s konkrétními dobovými reáliemi, kritický pohled na studenovělečnickou rétoriku a „americký způsob života“, hledání alternativy bez ohledu na jistotu výsledku a podvrtná komická vize jsou hlavními záchytnými body pro srovnání románu s Hustonovou adaptací.

Huston v **Moudré krvi** navazuje na své předcházející jižanské adaptace, především v pojetí hrdinů jako outsiderů spojených osobní krizí vyvolanou jejich odlišností od společensky přijatelné normy (zbabělost, strach, deprese, ztráta sebedůvěry a autority, problémy se sexuální orientací). Hustonova pozornost se tedy v **Moudré krvi** přirozeně zaměřuje především na postavu Hazela Motese, jehož „odlišností“ ve smyslu aristotelského pojmu „zásadního nedostatku“ je jeho náboženský fundamentalismus, který v Hustonově interpretaci hraničí s fanatismem a zaslepeností. Huston na rozdíl od O'Connorové pojímá postavy **Moudré krve** především psychologicky – v případě Hazela posiluje formující roli dědečka – kazatele, který Hazela pronásleduje ve snech a jehož hlas doprovází v ozvěně mnohé denní scény.

Důraz na psychologii postav řídí i pořadí scén, které Huston se scenáristou **Moudré krve** Benedictem Fitzgeraldem, synem Sally a Roberta Fitzgeraldových, blízkých přátel Flannery O'Connorové a editorů jejího díla, z románu vybrali. **Moudrá krev** jako román je rozdělena do čtrnácti kapitol – toto rozdělení vřazuje postavy do příběhu Kristovy křížové cesty, každá kapitola odpovídá jednomu zastavení; přeskupením či vynecháním scén Huston tuto symbolickou provázanost formy románu s tématem rozbíjí. Román začíná Hazelovou cestou do Taulkinhamu. O'Connorová zde na ohraničeném prostoru vlaku uvádí na scénu typické představitele jižanské kultury v podobě paní Hitchcockové jako jižanské dámy, která s Hazelem okamžitě naváže rozhovor bez ohledu na očividný nezáměr z jeho strany, černošského portýra, ke kterému se Hazel chová způsobem upomínajícím na přístup plantážníků ke svým otrokům, a trojice žen ze Severu, které zde fungují jako narušitelé zvenčí. Hazelova reakce na tyto postavy hraničí s urážkou a stvrzuje hned od počátku románu jeho dobrovolně outsiderskou pozici. Tu ještě prohloubí návštěva jeho rodného domu, na kterou si při jízdě vlakem vzpomene. O'Connorová pojímá Hazelovu cestu do Taulkinhamu jako první zastavení na křížové cestě, při kterém je podle Bible Ježíš odsouzen na smrt, zbičován a je mu nasazena trnová koruna.<sup>39</sup> Možnost volby či alternativy je v rámci, který O'Connorová z Bible přejímá, od první kapitoly románu vyloučena. Vzhledem ke grotesknímu přístupu je však náplň jednotlivých zastavení nepředvídatelná.

Huston v souladu s psychologizujícím přístupem strukturu románu sekularizuje. Film se po titulcích otvírá Hazelovou cestou domů po silnici, kterou nezná, na místo, kde již nikdo nežije, neboť, jak poznamenává řidič dodávky, jsou všichni buď mrtví, nebo se přestěhovali do města. Tato scéna ovšem slouží nejen k vymezení Hazela Motese jako postavy bez domova, jeho sociální status válečného veterána umožňuje Hustonovi zobecnit Hazelův úděl a rozšířit jej. Hazel tedy v Hustonově interpretaci není outsiderem pouze z důvodů náboženských, ale i proto, že je válečným veteránem. Hazel Motes se díky své uniformě a válečnému zranění zařazuje do řady Hustonových postav vojáků a odkazuje k Hustonově celoživotní posedlosti válkou či vojenským prostředím a jejich dopadem na člověka, která započala v jeho válečných dokumentech. Z Hustonova pohledu je tedy otázka, zda by byl Hazel Motes schopný vřadit se

<sup>39</sup> „Tu Pilát, aby vyhověl zástupu, propustil jim Barabáše; Ježíše dal zbičovat a vydal ho, aby byl ukřižován. Vojáci ho odvedli do místodržitelského dvora a svolali celou setninu. Navlékli mu purpurový plášť, upletli trnovou korunu, vsadili mu ji na hlavu a začali ho zdravit: „Buď zdrav, židovský králi!““ Evangelium podle Marka 15, 15–17, Nový zákon. Bible. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost 1994, s. 57.

do změněné společnosti, nebýt jeho posedlosti vírou, poměrně bezpředmětná. Huston naopak vřazením Hazela do kontextu svých válkou poznamenaných postav naznačuje, že probuzení náboženského zápalu může být důsledkem válečných hrůz, kterým byli vojáci vystaveni, tedy extrémní psychickou reakcí, která je v Hazelově případě posílena rodinnou tradicí. Hazelova válečná zkušenost a jeho vyhybatost v otázce jeho zranění<sup>40</sup> vysvětluje i jeho agresivitu při jednání s lidmi – Hazel v Hustonově **Moudré krvi** chápe svět, do kterého se vrátil, jako nepřátelský, jako svět, který se bez jeho souhlasu změnil, a tím mu vyhlásil válku; svět, který může být „poražen“ jediným válečným prostředkem, který Hazelovi zbyl – rétorikou.

Hazel v Hustonově pojetí připomíná westernového hrdinu, který přichází do města, sídla zkaženosti, aby zde znovu nastolil pořádek. Jeho zbraní jsou slova, nesmiřitelný výraz ve tváři a jeho auto, jeho nepřáteli lhostejnost okolí a moderní konzumní společnost. Huston zapojuje do **Moudré krve** westernové schéma proto, aby poukázal na komičnost Hazelovy snahy šířit svou víru mezi lidmi. Model westernu tedy částečně zastupuje popis románového Hazela jako nešikovného člověka, který neustále naráží do předmětů či lidí; Huston definuje Hazela jako člověka odjinud odkazem na specificky americký filmový žánr, který v době natáčení **Moudré krve** ve své původní podobě již neexistoval. Westernové prvky spojené s postavou Hazela jsou v **Moudré krvi** konfrontovány s dokumentaristickým přístupem k prostředí a komplexnějším pohledem na psychologii postav.

Román Flannery O'Connorové je z hlediska jeho adaptace zajímavý pro konkrétnost popisů a důraz na přímou řeč postav. Caroline Gordonová po přečtení jedné z prvních verzí románu O'Connorové napsala: „Váš symbolismus je podložen pevným naturalistickým zázemím. Jedním z důvodů, pro které knihu obdivuji, je fakt, že všechny pasáže jsou symbolické, jako sám život...“<sup>41</sup> Huston sám považoval adaptaci **Moudré krve** za nepřiliš náročnou (z hlediska „věrnosti“ předloze): „Adaptovat Flannery O'Connorovou bylo pochopitelně mnohem jednodušší než adaptovat Lowryho. Prostě jsme jen změnili pár vět a vynechali několik pasáží. (...) Ta knížka se mohla přímo převést do obrazů.“<sup>42</sup> Fakt, že symbolická rovina **Moudré krve** je rostlá s konkrétní realitou, je dokladem sakramentálního přístupu,<sup>43</sup> který O'Connorová do svého díla projektovala a který je podle mnohých interpretů v **Moudré krvi** v rozporu

<sup>40</sup> Hazel na otázku prodavače, proč nenosí Purpurové srdce, ve filmu odpovídá, že nechce, aby lidé věděli, kde byl zraněn. O'Connorová místo Hazelova zranění udává, aniž by ovšem fakt zranění ztrácel své symbolické konotace: „Byl zraněný a vedli ho v patrnosti pouze tak dlouho, než mu vyndali šrapnel z hrudníku – tedy tvrdili to, ale nikdy mu ho neukázali a on cítil, že tam vevnitř stále je, reziví a vypouští do něj jed; pak ho poslali na jinou poušť a opět na něj zapomněli.“ **O'Connorová: Wise Blood**, s. 11–12.

<sup>41</sup> **Fitzgerald, Sally**: „A Master Case: From the Correspondence of Caroline Gordon (Tate) and Flannery O'Connor.“ *The Georgia Review* 33. 4 (1979): 831. Citováno v **Klein, M.**: „Visualization and Signification in John Huston's *Wise Blood: The Redemption of Reality*...“ *Literature/Film Quarterly* 12. 4 (October 1984): 230.

<sup>42</sup> **Ciment, Michel**: „Two Encounters with John Huston.“ *Positif* 283 (1984): 26–35. Přetištěno v **Long, Robert Emmet** (ed.): *John Huston: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press 2001, s. 145.

<sup>43</sup> Sakramentální neboli inkarnační přístup je u O'Connorové výrazem její víry v posvátný základ všeho hmotného, v neoddělitelnost ducha a hmoty: „Viditelný vesmír je pro mě odrazem vesmíru neviditelného.“ **O'Connorová: The Habit of Being: Letters**. ed. Sally Fitzgerald. New York: Farrar, Straus and Giroux 1979, s. 128. Citováno v **Brinkmeyer, Robert H., Jr.**: „Jesus, Stab Me in the Heart!": *Wise Blood, Wounding, and Sacramental Aesthetics*.<sup>2</sup> *New Essays on Wise Blood*, ed. Michael Kreyling. New York: Cambridge University Press 1995, s. 72.

s popisem Taulkinhamu a jeho obyvatel jako ztracených případů, které nemohou dosáhnout spásy.<sup>44</sup> Svět **Moudré krve** je podle nich mnohem výrazněji prodchnut manicheismem, který striktně odděluje tělo a fyzickou realitu, které zatracuje ve prospěch reality duchovní.<sup>45</sup> Jak připomíná Robert H. Brinkmeyer Jr., manicheismus je nedílnou součástí moderní senzibility, jejím opakem je nekritická náboženská víra.<sup>46</sup> Tyto dva extrémní přístupy umožňuje podle Brinkmeyera O'Connorové držet v rovnováze právě sakramentalismus její víry. Moderní senzibilita je pro ni „nutným břemenem“, které je ovšem základem hluboké a obohacené víry.<sup>47</sup> O'Connorová této rovnováhy dosahuje návratem k tradici rozšířené především v předrenezanční době – k tradici asketismu, který spadá do oblasti sakramentální teologie.<sup>48</sup> Brinkmeyer vyzdvihuje v souvislosti s **Moudrou krví** důraz, který asketická praxe připisovala tělu, a propojení fyzické roviny s metafyzickou v aktu bičování:

Zatímco pro sakramentalismus je typické povýšení hmotného (vnějšího) světa jako světa naplněného posvátným významem, asketismus obvykle vyzdvihuje pouze posvátnem prodchnuté tělo, ne svět.<sup>49</sup>

Vyloučení světa a pozvednutí těla v souladu s asketickou tradicí sakramentálního pohledu tedy vysvětluje, proč O'Connorová situuje hlavní postavy **Moudré krve** do tak nepřátelského prostředí. Jak dokládá Brinkmeyerova analýza, **Moudrá krev** není v tomto ohledu v protikladu k ostatní tvorbě O'Connorové, není manichejskou knihou, v níž by našel výraz zásadní rozpor mezi vírou O'Connorové a její narativní metodou.<sup>50</sup> O'Connorová zde pouze radikálnější způsobem rozvíjí svůj náboženský postoj ke světu a ke kritice moderní společnosti užívá starých tradic.

Důraz na tělo je dalším pojítkem mezi postavami Enocha, který se podřizuje impulzům své krve, a Hazela, jehož první cesta v Taulkinhamu vede k prostitutce a který na ulici káže smilstvo jako cestu k pravdě. Jak ovšem napovídá poslední kapitola románu, O'Connorová preferuje sebezraňování před změnou identity. Jak píše Brinkmeyer, „tělesná zranění (ale většinou ne způsobená postavou samotnou) jsou v díle O'Connorové běžná a jsou znamením průniku božského principu.“<sup>51</sup> Huston ve své adaptaci **Moudré krve** omezuje nepřátelství světa vůči hlavním postavám na boj Hazela s jeho autem; ve filmu se neobjevují výše popsané příklady Hazelových srážek s lidmi a věcmi ve scéně jízdy vlakem, ani Enochův předem

<sup>44</sup> „To, jestli je Hazeova činnost nahlížena jako zcela nesmyslná nebo naprosto zásadní, do velké míry závisí na tom, jak se podle příslušného kritika O'Connorové podařilo zprostředkovat svůj křesťanský pohled. V tomto ohledu neexistuje shoda. Rozpor je z velké části dán zjevným nesouladem mezi zkaženým světem *Moudré krve* a O'Connorovou deklarovaným sakramentalismem. O'Connorová ve svých dopisech a esejích opakovaně psala, že její víra a umění jsou bez výjimky sakramentální oslavou hmotného světa, ve kterém se jako v Božím díle nevyhnutelně odráží božská podstata.“ Brinkmeyer, s. 71–72.

<sup>45</sup> „Pro O'Connorovou představoval manicheismus umělecké i teologické kacířství.“ Brinkmeyer, s. 72.

<sup>46</sup> Brinkmeyer, s. 72–74.

<sup>47</sup> Brinkmeyer, s. 73.

<sup>48</sup> Brinkmeyer, s. 78.

<sup>49</sup> Brinkmeyer, s. 80.

<sup>50</sup> Viz Brinkmeyerovo shrnutí hlavních argumentů kritiků *Moudré krve* jako manichejské knihy: Brinkmeyer, s. 76–78.

<sup>51</sup> Brinkmeyer, s. 83.

prohraný zápas s deštěníkem jeho domácí či příhoda, jak přišel o přední zuby,<sup>52</sup> Huston si je přesto vědom úzké provázanosti těchto dvou postav. V závěrečné části filmu se děj omezuje výhradně na ně a Huston sleduje jejich počínání pomocí paralelního střihu. Mnohé scény jsou snímány ze stejného úhlu a vytvářejí tak čistě filmové vazby mezi postavami – záběr, v němž Hazel čeká na falešného proroka, je variací na předcházející, v němž Enoch čekal na Gongu, jízda dodávky s Enochem a Gongou se opakuje v jízdě Hazela za prorokem.

Přes deklarovanou jednoduchost adaptace **Moudré krve**, danou výraznou vizualitou románů, si Huston uvědomuje provázanost reálné a symbolické roviny, kterou zmiňuje Gordonová: „Většina spisovatelů, které známe, je někdy zábavná, někdy šokující, někdy podivná, ale ona dokáže obsáhnout všechny tři věci najednou.“<sup>53</sup> Na rozdíl od Hustonových předcházejících jižanských adaptací, v nichž konkrétní realita prostředí ustupovala jejímu symbolickému využití a v nichž jsou tyto dvě vrstvy obvykle v kontrastu, je symbolická rovina v **Moudré krvi** nedílnou součástí roviny reálné. Huston tu maximálně využívá nápovědí, které jsou obsaženy v románu (blikající reklamní nápisy, plakáty apod.); jeho adaptace **Moudré krve** je výrazně spjata s konkrétním prostředím. Huston využíval metody „location shooting“ (natáčení v exteriéru) ve většině svých filmů ještě v době, kdy byl tento postup v rámci hollywoodských studií považován vzhledem k dokonalému technickému zázemí za zbytečný.<sup>54</sup> **Moudrá krev**, kterou Huston natáčel v Georgii, není tedy v rámci Hustonova kánonu unikátní *kvůli* natáčení v exteriéru, ale pro *způsob*, jakým je prostředí propojeno s dějem filmu. V tomto ohledu je zásadní titulková scéna, v níž Huston po vzoru O'Connorové zkoumá mnohvrstevný významový potenciál reklamních štítů a v ironické zkratce spojuje jména herců a štábu s jednotlivými produkty či značkami. Film začíná záběrem na ceduli s nápisem, který film okamžitě vsadí do konkrétního regionu a načrtne i jeho téma: „Kajte se a Bůh Vám odpustí. Ježíš je Váš spasitel.“ Následující záběry, černobílé a dokumentárně laděné, zkoumají ikonografii tohoto regionu a poukazují na fakt, který O'Connorová často zmiňovala – že přes vyhraněnost obsaženou v prvním nápisu se americký Jih šířením produktů konzumní společnosti čím dál víc podobá zbytku země.<sup>55</sup> Komický efekt tohoto splývání vystihuje spojení „Welcome Harmony Baptist Church/Coca Cola“ či „Dairy Queen/Brazier/Kaj se a budeš pokřtěn ve jménu Ježíše.“<sup>56</sup> Hus-

<sup>52</sup> „Jeho domácí přestala ten deštěník používat již před patnácti lety, což byl také jediný důvod, proč mu ho půjčila. V okamžiku, kdy se jeho špice dotkly první dešťové kapky, špice se propadla a se svištivým zvukem se mu zabořila do krku.“ (O'Connorová: *Wise Blood*, s. 90.) „Enoch obvykle přemýšlel o něčem jiném ve chvíli, kdy Osud natahoval nohu, aby mu uštědřil kopanec. Když mu byly čtyři roky, přinesl mu otec z nápravného zařízení kovovou krabičku. Byla oranžová a na obalu měla obrázek buráků v karamelu a zelený nápis VYPEČENÉ PŘEKVAPENÍ! Když ji Enoch otevřel, vyskočil z ní na něj ocelový předmět na pružince a zlomil mu dva přední zuby.“ O'Connorová: *Wise Blood*, s. 90–91.

<sup>53</sup> **Ciment**: „Two Encounters.” Long, s. 138.

<sup>54</sup> Zajímavým příspěvkem ke vztahu „location shooting“ a jižanských filmů je článek Williama Stephensona o pokusu MGM natočit adaptaci románu Marjorie Kinnan Rawlingsové *Dítě divočiny* (*The Yearling*, 1938, česky 1939), jejíž technická dokonalost by byla umocněna autentickou atmosférou floridských bažin. Viz **Stephenson, William**: „Fawn Bites Lion: Or How MGM Tried to Film *The Yearling* in Florida.“ In **French, Warren** (ed.): *The South and Film*. Jackson: University of Mississippi Press 1981, s. 229–239.

<sup>55</sup> „Úzkost, kterou většina z nás v poslední době pociťuje, nepochází z toho, že by se Jih odcizoval zbytku země, ale z toho, že není odcizený dostatečně, že se každým dnem stáváme více a více podobnými zbytku země a jsme nuceni zbavovat se nejen mnohých našich hříchů, ale i nemnoha našich ctností.“ O'Connorová: „*The Fiction Writer and His Country*,” s. 802–803.

<sup>56</sup> Podrobněji viz **Klein**, s. 231–232.



ton do titulků vřazuje přímý vizuální odkaz na O'Connorovou – kromě jejího jména zařazuje do úvodní sekvence i záběr na silniční značku ve tvaru kříže s vytesaným nápisem „C.T.Lord Highway. Toombsbury–Milledgeville.“

Úvodní titulková scéna je přesným výrazem napětí mezi tradičním Jihem a Jihem zaplaveným americkou popkulturní produkcí, zároveň předznamenává prolínání realistického záznamu a symbolických konotací, které je pro román příznačné. Vizuální motiv svítících reklam využívá Huston v průběhu filmu konstantně. Tento prvek se mu stává ideálním prostředkem k filmovému rozvíjení další myšlenky románu – podřízenosti náboženství „americkému způsobu života“, důrazu na pozitivní víru, vyjádřenému v postavě Onnie Jay Holyho. Huston často komponuje mizanscénu tak, aby v ní tyto „reklamy na víru“ dominovaly – nad Hazelem, který káže na ulici z kapoty svého auta o nutnosti osvobodit se z veškerých pout, svítí nápis „JESUS CARES“, jehož rudá záře se odráží na hlavách několika poslouchajících černochů. Hazelova postava na autě je sice zabírána z podhledu, což je klasický způsob, jak vyjádřit dominanci postavy, její nadřazenost a latentní nebezpečí s ní spojené, kontrast nápisu nad ním a jeho kázání však zároveň ironizuje Hazelův vliv na myšlení obyvatel Taukinhamu. Je příznačné, že jakmile se na scéně objeví Onnie Jay Holy, kamera se přesune na něj a Hazel se musí sehnout, aby byl součástí záběru. Boj Hazela s „falešným“ prorokem Solacem Layfieldem a Holym jako jeho promotérem se odehrává nejen na rovině náboženské, ale zároveň jako boj reklamních nápisů – „JESUS SAVES“ nad Hazelem, v denním světle zhasnutého, a loga Pepsi Coly za Layfieldem. Tento zápas ikon upomíná mimo jiné i na rivalitu Coca Coly a Pepsi; tato asociace vřazuje Hazela do sféry konzumního životního stylu, podobně jako jeho fixace na automobil jako prostředek k osvobození. Podobným způsobem Huston vymezuje pozici Asy Hawkse a jeho dcery Sabbath Lily prostřednictvím variace významů slova „save“, které se objevuje na Sabbathině letáku („Jesus Saves“) a ve stejném tvaru nad benzinovou pumpou, kam Hazel přijede na své cestě z města před konfrontací s policistou.

Ve své přednášce „Katolický spisovatel na protestantském Jihu“ spojuje O'Connorová „jižanskost“ svých próz se specifickým jazykem, přízvukem postav, způsobem jejich vyjadřování.<sup>57</sup> Huston využívá jižanskou intonaci a kadenci nejen jako realistický prvek, ukazatel místa děje, ale ke zdůraznění Hazelovy outsiderské pozice i v rámci komunity „freaks“ – Hazelova mluva je až nápadně očištěna od regionálních specifíků, což není dáno jeho sociálním postavením, ale dokresluje Hustonovo pojetí Hazela jako postavy zvenčí, postavy, která úmyslně zprerthala všechny své rodinné či regionální vazby, postavy vykořeněné, univerzálního veterána, pro kterého válka neskončila. Hazel v Hustonově pojetí není definován mluvou, ale výhradně hereckým ztvárněním. Brad Dourif modeluje Hazelovu odlišnost v souladu s psychologickou koncepcí filmu výrazným fyzickým projevem – jeho Hazel je v permanentním napětí, na každý impuls reaguje agresivním výbuchem, naléhavost jeho promluv umocňuje častý detail jeho obličeje s rozšířenými, na určitý předmět či osobu fixovanými očima a nepřirozeně zatnutými čelistmi. Dourif vyjadřuje Hazelovo pohrdání okolním světem omezenou artikulací, při promluvách téměř neotvírá ústa a neoddaluje od sebe zuby. Poté, co

<sup>57</sup> „Obraz Jihu působí na jižanského spisovatele od okamžiku, kdy dokáže rozlišit jeden zvuk od druhého. Vnímá jej sluchem a slyší jej ve svém hlase a ve chvíli, kdy je schopný využít své imaginace k psaní, zjistí, že jeho smysl neomylně reagují na určitou realitu a především na její zvuk. Jižanský spisovatel je s Jihem nejúžejí spojen pomocí sluchu – ten je obvykle ostrý, ale mimo svůj idiom nepřenosný. (...) V promluvě jedné jižanské postavy zní bez ohledu na její společenskou pozici ozvěna celého jižanského života.“ O'Connorová: „*The Catholic Novelist in the Protestant South*,“ s. 855.

se Hazel oslepí, změní se radikálně jeho herecké pojetí – Dourif se v závěrečné části pohybuje pomalu, jeho tělo i obličej jsou zcela uvolněné a při řeči dělá pauzy. Hazelův obrat do nitra neprovází v Hustonově adaptaci podobné napětí, jaké Hazel ventiloval při svých kázáních. Dourif v závěrečných scénách vypadá spíše jako zlomený a nemocný muž, kterého vyčerpává sebemenší pohyb.

Obsazení Brada Dourifa jako Hazela Motese je dokladem specifické Hustonovy metody výběru herců a práce s nimi. Huston v rozhovorech velmi často vyzdvihuje důležitost správného hereckého obsazení – po scénáři jsou pro něj herci druhou nejdůležitější složkou filmu.<sup>58</sup> Hustonova metoda práce s hercem spočívá v první řadě ve správném obsazení – díky finančnímu úspěchu velké části svých projektů měl Huston poměrně volnou ruku ve výběru hereckých představitelů. Huston ponechává hercům při natáčení velkou míru svobody; není typem režiséra, který by dával hercům přesné instrukce či jim scény sám předehrával:

Mám takovou zásadu – nikdy nedávám hercům scénář a nechci po nich, aby se snažili svoji osobnost změnit tak, aby odpovídala jejich roli. Chci, aby sami v sobě objevili to, co je součástí jejich role, a předvedli mi to.<sup>59</sup>

Obsazení Dourifa do hlavní role **Moudré krve** nebylo od Hustona žádným novátorským činem, ale spíše příležitostí k rozvinutí Dourifova hereckého typu a nenásilným rozšířením možností interpretace postavy Hazela. Dourif pocházel ze Západní Virginie a v době natáčení byl známý z Formanova **Přeletu nad kukaččím hnízdem** (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), kde hrál Billyho Bibbita, jednoho z pacientů psychiatrické kliniky; za svůj výkon byl dokonce nominován na Oscara.

Dourifovo obsazení a jeho pojetí role Hazela znejistuje ve svém důsledku vyznění románu. Hazelovo „prohlédnutí“, po němž následuje pokání prostřednictvím asketického sebezraňování, mu v době, kdy už o to nestojí, přinese jeho jediného učedníka – jeho domácí paní Floodovou. Proměnou této postavy z typické představitelky „amerického způsobu života“<sup>60</sup> v člověka, který se zabývá otázkami víry a posmrtného života, tak O'Connorová otevírá možnost pozitivního vlivu svých kazatelů na jejich bezprostřední okolí.

Postava paní Floodové však v Hustonově filmu neprochází žádnou proměnou, která by měla co do činění s vírou – její dům v Hustonově filmu je kombinací viktoriánského sídla, hojně využívaného v hororech (vedle domu stojí strom s větvemi pouze na jedné straně; Hazelova poslední cesta odsud je doprovázena bouří), a středostavovské spořádanosti. Její obydlí může být útočištěm náboženských fanatiků a „póvlů“, jak se paní Floodová vyjádří o Sabbath, vše je však v pořádku, dokud venku visí americká vlajka. Nabídka k sňatku, kterou paní Floodová halí do výmluvy na své zdravotní potíže, rezonuje se závěrečnou scénou z **Noci leguánů**, v němž Maxine nabízí Shannonovi domov a místo ve svém srdci. Vítězství lidské vzájemnosti a sdílení však není v **Moudré krvi** možné vnímat jinak než výrazně ironicky.

<sup>58</sup> „Trik je ve scénáři a v hercích. Když obsadíte ty správné lidi, pracujete jen s dobrými herci a přizpůsobíte scénář tak, aby seděl hercům, které jste si vybral, pak je nejlepší nechat je najít jejich vlastní gesta a pohyby. Vaším úkolem je vysvětlit jim, čeho chcete dosáhnout, a vaše umění spočívá v tom, že jim to vysvětlíte přesně a jasně.“ **Reisz, Karl:** „*Interview with Huston.*“ *Sight and Sound*: January/March 1952, s. 130–132. Přetištěno v **Long**, s. 4.

<sup>59</sup> **Long:** *Introduction*, s. xii.

<sup>60</sup> Viz **O'Connorová:** *Wise Blood*, s. 55.

Závěr Hustonovy **Moudré krve** neproměňuje Hazela Motese ve „světelný bod.“<sup>61</sup> Poté, co policisté položí Hazelovo nehybné tělo do postele paní Floodové, která pomalu zjišťuje, že Hazel je mrtvý, zabírá kamera scénu v polocelku zpoza paní Floodové; poté pomalu odjíždí a zvětšuje zabíraný prostor na celek. Záběr se prosvětluje, příčinou je ale to, že se do jeho pole dostává okno. Huston sice sympatizuje s Hazelovou revoltou proti omezujícím společenským tlakům, jeho stažení se do sebe však chápe jako nevyhnutelnou porážku: „Vnímám ty postavy takové, jaké jsou. Podle mne je to drama mladého muže, který se snaží být rebellem. Je to jako by se člověk zotavoval z nějaké nemoci, bojoval proti něčemu, co jej postihlo v dětství. Řeknu to jasněji: když byl dítětem, uhranula ho představa Krista a způsobila mu mnoho bolesti. Pokoušel se vyléčit tím, že popře existenci Boha. Je to odvážná rebelie, ale nakonec prohraje, i když se ctí.“<sup>62</sup>

Četba **Moudré krve** a posléze natáčení filmu otevřelo Hustonovi podle jeho vlastních slov zcela novou oblast: „Nemyslím tím novou oblast geografickou, ale podobu amerického života, kterou jsem neznal.“<sup>63</sup> **Moudrá krev** má v kánonu Hustonových jižanských adaptací výsadní pozici především proto, že v ní plně a bez ústupků dobovému vkusu (ať již v podobě hollywoodských producentů – film produkovali Sally a Robert Fitzgeraldovi, či zkušebního publika – film byl distribuován v malých artových kinech) naplňuje ironickou vizi své tvorby. **Moudrá krev** zároveň organicky propojuje dvě tematické linie, které jsou pro Hustonovy jižanské filmy příznačné a které, i když většinou odděleně, rozvíjí i v některých svých dalších filmech – válka a válečné prostředí a jejich dopad na psychologii zúčastněných a náboženská víra a neortodoxní přístup k ní. Ironická, groteskní vize, kterou Hustonovi zprostředkovávají jižanské předlohy spolu s postavami společenských outsiderů a „divných lidí“, mu umožňují zkoumat odvrácenou stranu nejrůznějších amerických mýtů a ve spojení s konkrétním dobovým kontextem, ve kterém příslušné filmy vznikly, prezentovat „lokální“ téma (historické či specificky regionální) jako celospolečenský problém.

## Summary

### Searching for Spirituality in a Consumer Culture World

“Searching for Spirituality in a Consumer Culture World” discusses John Huston’s last adaptation of a piece of Southern literature, *Wise Blood* by Flannery O’Connor. It points out issues in the novel that are crucial for analysing Huston’s film – connection of religion and advertising, the domination of the “American way of life” in the 1950s’ America based on complacency, consumerism and suspicion towards “foreigners”, and possibilities of resistance – religious in the case of O’Connor’s characters. It stresses the almost documentary character of Huston’s style in this film (location shooting and frequent use of „religious advertisements“ resembling commercial ones, enabling Huston to capture the novel’s peculiar connection of concrete and symbolic levels in one vision) and focuses on the way Huston

<sup>61</sup> O’Connorová: *Wise Blood*, s. 120.

<sup>62</sup> Ciment: “Two Encounters.” In Long, s. 138.

<sup>63</sup> Ciment, “Two Encounters.” In Long, s. 138.

manages to convey the essential feature of O'Connor's book – the grotesque mode involving primarily O'Connor's treatment of the two main, antipodal characters – Hazel Motes and Enoch Emery, likening them to comic strip cartoon characters.

The core of the study discusses Huston's move from sentimentality evident in his previous Southern films into the realm of protestant fundamentalism typical of Hazel Motes's preaching mission in a typical Southern city.

In *Wise Blood* Huston discovered a completely new region of American experience, and portrayed the world of "freaks" and religious fanatics in the grotesque world of American consumerism without concession to public taste and in the fullest scope. *Wise Blood* also joins two thematic lines that are separately present in Huston's Southern films and several others: the theme of war, heroism and the influence of it upon the psychology of soldiers or officers; and the theme of religious nonconformity.

## Starý Ben, modrý pes a zánik divočiny (Faulknerův Mědvěd)

Michal Sýkora

„Kdosi pravil, že láska k lovu jest člověku vrozenou rozkoší – je to prý zbytek pudové vášně.  
Je-li tomu tak, jsem si jist, že potěšení ze života ve volném vzduchu,  
kde obloha zastupuje střechu a půda stůl, jest částí téhož citu.“  
Charles Darwin<sup>1</sup>

### I.

Ve čtvrté kapitole Faulknerova raného románu **Prapory v prachu**<sup>2</sup> (1927, v přepracované verzi **Sartoris**) hlavní hrdina Bayard Sartoris, poslední potomek starého jižanského rodu, navštíví rodinu jiného jižanského patriarchy, dvaosmdesátiletého Virginia MacCalluma. Ten žije na farmě v dokonalém souladu s přírodou, miluje svou zemi, je s ní spjat pevnými generačními pouty a hluboce pohrdá městským životem.<sup>3</sup> Sepětí starých jižanských patriarchů s půdou a jejich láska k zemi má v mnoha ohledech až ekologické rysy. Nedrancují přírodu a loví jen tolik, kolik spotřebují; při nočních lovech na vačice chytají zvířata živá a jakmile jejich počet přesáhne množství, jež mohou sníst, zase je pustí.<sup>4</sup> Svým přístupem k přírodě tak jižanští patriarchové přebírají ty lepší stránky evropské šlechtické kultury. Navíc jde o lov v jeho esenciální podobě, *skutečný* lov, který v té době byl v západní a střední Evropě nahrazen organizovaným vybíjením polokrotkých a k danému účelu vypěstovaných bažantů, koroptví

<sup>1</sup> **Darwin, Charles:** *Cesta přírodopytce kolem světa*. Sv. II. Král. Vinohrady: Jan Laichter 1912, s. 451–452. Překlad V. Čalounová.

<sup>2</sup> **Faulkner, William:** *Prapory v prachu*, Praha: Mladá fronta 2004, překlad Miroslav Košťál.

<sup>3</sup> V páté podkapitole čtvrté kapitoly např. takto reaguje na nápad jednoho ze svých synů koupit ve městě na Vánoce krocana:

„Krocana,“ bručel starý pán znechuceně. „Máme kůlnu plnou vačic, u řeky je spousta kačen a veverek, v udírně hromada vepřového a vy, kluci zatracení, najednou potřebujete ke štedrovečerní večeři krocana koupeného ve městě.“

„Vánoce nejsou jaksepatri bez kousku něčeho, co člověk nemívá každé den,“ namítl klidně Jackson.

„Jenom hledáte vejmluvu, abyste se mohli rozjet do města a utrácet,“ odsekl starý. „Já jsem zažil Vánoce víckrát než vy, a říkám, že věci kupovaný v krámě k Vánocům nepatřej.“

„A co lidi z města?“ zeptal se Rafe. „Podle tebe by neměli vůbec žádný Vánoce.“

„Taky si žádný nezasloužej,“ vybafl stařec. „Žijou tam namačkaný, každé na plácku dvakrát čtyři, jeden druhému na zádech, a živej se jídlem z plechovky. [...] Kupovat krocany... Kupovat. Pamatuju časy, kdy jsem vzal pušku, vyšel tadyhle před dveře, a za půl hodiny jsem se vrátil s krocánem...“ *Prapory v prachu*, s. 337–338.

<sup>4</sup> *Prapory v prachu*, cit. d., s. 322–323.

či králíků.<sup>5</sup> Nezbytnou podmínkou takového lovu je detailní znalost krajiny, která není cizí, exotická, či pronajatá, ale domovská, a také schopnost rozumět řeči zvířat, rozeznávat jednotlivé psy podle hlasu, ale též dle jejich štěkotu dokázat určit, v jaké fázi lov právě je, zdali psi kořist ještě necítí, či zda ji už zahnali do úzkých.<sup>6</sup>

Během své návštěvy se mladý Sartoris dvakrát zúčastní lovu na starého mazaného lišáka jménem Ethel. Jeho protivníkem je starý pes Generál. To, že lovené zvíře má své jméno, z něj dělá více než pouhou kořist. Je personifikovaný, je individuem, stejně jako vůdčí lovecký pes. Lov tu je soubojem, vyrovnaným a čestným, dvou silných jedinců. V kontrastu k nim stojí zbytek smečky, sestávající z mladých a nezkušených psů, kteří nejsou s to lišáka uštvat. Kontrast je vyjádřen i ve způsobu popisu pohybu: Zatímco smečka nezkušených psů se „řítí“ „v divoké, zběsilé směsici skvrnitých těl“, liška „běžela mírným, vytrvalým tempem“.<sup>7</sup> Oproti hysterickému povyku psů je zdůrazněn její klid a vyrovnanost, až lhostejnost:

Po chvíli se před ním [Bayardem – pozn. MS] rozevřela mýtina... Slunce ji zalévalo skomírajícím světlem a on najednou přinutil Perryho [koně – pozn. MS] zastavit na místě: tam, v cípu mýtiny poblíž cesty, trůnila liška. Seděla jako krotký pes, hledíc přes mýtinu k okraji lesa, a Bayard opět pobídl Perryho do klusu. Liška se ohlédla, věnovala mu kradmý, prchavý pohled beze stopy znepokojení, a Bayard, udivený na nejvyšší míru, znovu zastavil. Lesem se blížili povykující psi, ale liška dál seděla na zadních, jen občas vrhla na jezdce nenápadný, letný pohled. Nedávala najevo žádné obavy, dokonce ani potom, co štěňata, bláznivě ňafající mezi stromy, vtrhla na mýtinu. Chvíli se hemžila na kraji lesa a liška je pozorovala. Pak největší z nich, evidentně vůdce smečky, uviděl kořist. Všechen křik rázem ustal, poklusem přeběhli paseku a s vyplazenými jazyky usedli v kruhu kolem lišky. Potom se všichni najednou ohlédli do houstnoucího lesního šera, odkud se blížilo unavené, pištivé bafání a kňučení. Vůdce zaštěkl, ňafání mezi stromy zesílilo, zaznělo v něm nové nadšení i úleva, a už z lesa vyrazila obě menší štěňata, jako párek krtků se pohroužila do husté ostřice a konečně doběhla k ostatním. Liška se zvedla, ještě jednou vrhla rychlý, tajnůstkářský pohled na muže na koni, a obklopena přívětivým strakatým barvotiskem štěněcí srsti přeběhla paseku a zmizela v šeru mezi stromy.<sup>8</sup>

Ani druhý lov nedopadne lépe. Z jeho průběhu ale začíná být jasné, že jde o jakousi opakovanou oblíbenou hru na lov, v níž spíše než o výsledek v podobě trofeje jde o sám proces:

Koncem týdne se vyjasnilo a v podvečerním šeru, když už byl ve vzduchu cítit mráz a rozmoklá země dobře držela pachovou stopu, vyrazil starý Generál za lišákem, který ho už tolikrát obelstil. Celou noc se v kopcích rozléhalo a přelávalo halasné, zvonivé vydávání psí smečky, za nímž se na koních hnali všichni kromě Henryho, vedeni nejen štěkotem psů, ale především záhadnými, téměř věšteckými schopnostmi starého pána a Buddyho, kteří dokázali předem odhadovat směr, jímž se hon bude dál ubírat. Tu a tam zůstali stát, když se Buddy s otcem začali přít o tom, kudy pronásledované zvíře poběží, ale obvykle se rychle shodli, očividně odhadující lišákovy další pohyby dřív, než na ně sám pomyslel. A někdy zastavili koně na úbočí kopce a nehybně seděli pod mrazivými hvězdami, dokud k nim ze tmy

<sup>5</sup> S mírnou, byť značně cynickou nadsázkou je takový typ lovu zobrazen např. ve scéně habsburského lovu na Konopišti ve filmu *Jára Cimrman ležící, spící* (1984).

Možná však ani o nadsázku nešlo. Když roku 1913 navštívil Konopiště německý císař Vilém II., „ulovil“ první den 1189 a druhý den 1100 bažantů. (**Bezděk, František:** *Dějiny lovu trochu jinak*. Brno: Sursum 2000, s. 60.)

<sup>6</sup> Viz první lovecká scéna v románu, lov vačic na Bayardově panství na začátku čtvrté kapitoly.

<sup>7</sup> *Prapory v prachu*, cit. d., s. 313.

<sup>8</sup> *Prapory v prachu*, cit. d., s. 314–315.

opět nedolehl chmurný, znělý hlahol smečky, který sílil a blížil se, přehnal se ve vzdálenosti necelé půl míle před nimi a znovu se úzkostně vytrácel v temnotách, jako když dozní hlas zvonu.

„To je něco,“ zvolal starý muž, zachumlaný v neforemném kabátě na svém bělouši. „Není tohle ta nejlepší muzika pro chlapa?“

„Doufám, že tentokrát ho dostanou,“ poznamenal Jackson. „Je to špatný pro Generálovu pejchu, když ho pokaždý převez.“

„Nedostanou ho,“ tvrdil Bayard. „Až se unaví, zaleze do díry někde ve skalách.“

[...]

Ve tmě pod nimi opět štěkali psi. Zvuk se nesl studeným vzduchem, tříštil se v ozvěnách, které ho opakovaly znovu a znovu, až se původní zdroj ztratil a zdálo se, že to sama země se ozývá pochmurným, smutným hlasem, překypujícím divokou lítostí.<sup>9</sup>

## II.

Nejnámějším Faulknerovým loveckým příběhem je povídka **Medvěd** (datována 1935–1942; publ. ve sbírce **Go Down, Moses**, 1942).<sup>10</sup> Zde se v podstatě opakuje lovecký model z **Praporů v prachu**, ale je natolik rozvedený a prohloubený, až získává rozměr mýtu či legendy.

**Medvěd** je zasazen do osmdesátých let 19. století a líčí příběh mnohaletého lovu na velkého medvěda, podávaný jako příběh zasvěcení hlavního hrdiny Ikea McCaslina („chlapec“) do tajů a zákonů divočiny. Do loveckého syžetu je ještě vložen (v rozsáhlé čtvrté kapitole) příběh Ikeova odhalení „rodinné viny“ v podobě otcova nemanželského dítěte s černošskou otrokyní a jeho zřeknutí se dědictví.

Ústřední zvířecí postavou loveckého příběhu je medvěd pojmenovaný Starý Ben. Je to legendami opředené zvíře, stále znovu a znovu se stávající předmětem vypravování.<sup>11</sup> Působí dojmem nesmrtnosti; je to ztělesnění divočiny, nespoutanosti a neporazitelnosti přírody. Starý Ben je příznačně charakterizován:

...ani ne jako smrtelný tvor, ale jako nepřemožitelný a neporazitelný anachronismus z doby dávno minulé, jako fantóm, pozůstatek a apoteóza starého divokého života...<sup>12</sup>

Starého Bena se každoročně vydává ulovit družina majora DeSpaina a generála Compsona. Právě pravidelnost opakování lovu, obřadnost, důraz na rituální gesta a cyklický čas stálého opakování (spolu s faktem, že nejen příběhy o medvědovi, ale také příběh jeho lovu je stále převypravován) dávají **Medvědovi** rozměr mýtu.

<sup>9</sup> *Prapory v prachu*, cit. d., s. 334–335.

<sup>10</sup> **Faulkner, William**: *Medvěd*. Praha: Československý spisovatel 1968, překlad František Jungwirth.

<sup>11</sup> „...si v okruhu téměř jednoho sta čtverečních mil získal jméno, konkrétní pojmenování jako nějaký žijící člověk – řadou pověstí o vyvrácených a vyloupených krmelcích, o kanečcích, dorostlých prasatech a dokonce telatech, odvlčených do lesa a rozsápaných, o převržených pastech a nástrahách, o zmrzačených a zabitých psech, o ranách z brokovnice, dokonce i z kulovnic, vypálených v těsné blízkosti, které však měly stejný účinek jako hrách z dětské foukačky – o dlouhé cestě zkázy a ničení, která začala dřív, než se chlapec narodil, a po níž se bral ten huňatý tvor, ne rychle, ale spíš s bezohlednou a neodvolatelnou rázností lokomotivy.“ *Medvěd*, cit. d., s. 9.

„...slyšel je, jak si vyprávějí o těch selatech a telatech, které Starý Ben zabil, a o krmítkách, která vyloupil, a o pas-tích a nástrahách, které zničil, a o tom olovu, které patrně nosí pod kožichem...“ *Medvěd*, cit. d., s. 48.

<sup>12</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 9–10.

Ike se poprvé účastní lovu ve svých deseti letech. Jeho průvodcem, učitelem a zasvěcovatelem je Sam Fathers, indiánský míšenec a nestor loveckých výprav. Díky Samovi chlapec zvládne lovecké dovednosti, projde loveckým křtem a rituály zasvěcení.<sup>13</sup> S medvědem se poprvé setkal už za své první návštěvy v táboře. Jako lovecký elév zatím Ike vykonával ty nejobyčejnější úkony, takže medvěd pro něj byl jakoby neviditelný – přízrak, který k smrti děsí psy. Ike neviděl Starého Bena, jen reakci psů na jeho přítomnost. Zasvěcení do lovu se tak v první fázi stalo zasvěcením do strachu, který měli psi a který byl všude kolem. Pak se jednou chlapec toulal lesem a snažil se medvěda najít. Cestou symbolicky odkládal lidské věci, hodinky a kompas. A pak se potkali. Medvěd si chlapce prohlédl a ponořil se zpět do divočiny.

### III.

Rozměr legendy příběhu o medvědovi nedává jen cyklický čas, důraz na rituálnost a moment zasvěcení. V mnoha aspektech chování a tradice popsané v **Medvědovi** připomínají tradiční rituály přírodních národů celého světa. Hluboká úcta prokazovaná lovenému či ulovenému zvířeti má lovcům zajistit opakování úlovku: zvíře se má cítit poctěno, vstát a nechat se znovu ulovit, přimluvit se u svých bratří.<sup>14</sup>

Starý Ben je už od počátku personifikován:<sup>15</sup>

– Starý Ben, ten dvourstvý medvěd, v kraji, kde se medvědům s tlapami poraněnými od želez říká Dvoursták nebo Tříprsták nebo Chromák už padesát let, jen Starý Ben byl výjimečný medvěd (hlavní medvěd mu říkal generál Compson) a vysloužil si jméno, za které by se nemusel stydět žádný člověk.<sup>16</sup>

Zejména Sam Fathers medvědovi přisuzuje až lidské vlastnosti:

<sup>13</sup> „Tehdy mu bylo třináct. Složil už svého srnce a Sam Fathers mu pomazal tvář teplou srnčí krví, a v příštím listopadu zastřelil medvěda. Než ale dosáhl takového úspěchu, byl už právě tak dobrým zálesákem jako mnoho mužů ze stejnými zkušenostmi. Teď už byl lepší zálesák než většina dospělých mužů s většími zkušenostmi. V okruhu pětadvaceti mil od tábora nebylo místa, které by neznal – zátočiny, horské hřebeny, orientační stromy a stezky... Znal cesty vysoké zvěře, které dokonce ani Sam Fathers nikdy neviděl; ten třetí podzim objevil úplně sám srnčí lože a bez vědomí svého bratrance si od Waltera Ewella vypůjčil pušku a za soumraku šel na čekanou a zabil srnce, když se vracel z pastvy, tak jak mu Sam říkal, že to dělali staří Čikasové.

Teď už znal stopu tlapy starého medvěda lépe než svou vlastní, a nejen té zmrzačené. Stačilo, aby viděl stopu kterékoli z jeho tří zdravých tlap, a okamžitě ji odlišil od jiné, nejen podle toho, jak byla veliká. V okruhu těch padesáti mil byli ještě jiní medvědi, kteří zanechávali stopy téměř stejně veliké, anebo se jim velikostí blížily, že jen porovnáním obou stop vedle sebe se poznalo, která z nich je větší. Ale nejen to. Jestliže Sam Fathers byl jeho vychovatelem a divocí králíci a veverka za domem jeho mateřskou školou, pak ta divočina, v níž vládl ten starý medvěd, byla jeho střední školou a ten starý medvědí samec, žijící tak dlouho bez družky a bez mláďat, že se stal svým vlastním bezpohlavním předkem, byl chlapcovou alma mater.“ *Medvěd*, cit. d., s. 26–27.

<sup>14</sup> Srov. **Canetti, Elias: Masa a moc**. Praha: Arcadia 1994, s. 126–127. Všechny následující citáty z Canettiho jsou z tohoto vydání v překladu Jiřího Stromšika.

<sup>15</sup> Aktem personifikace není jeho pouhé pojmenování. Zde vlastně nejde ani o nic nového: pojmenování zvířat při honu pro jejich snažší identifikaci má svou tradici, používalo se např. už v půlce 17. století ve Francii.

<sup>16</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 48.



„Ash a Boon říkají, že sem chodí proto, aby zahnal ty ostatní menší medvědy. Aby jim řek, že se mají odsud klidit a nevracet se, dokud nebudou lovci pryč. [...] Ten se stará o medvědy stejně málo jako o bohy nebo o lidi. Přichází se podívat, kdo je tu v táboře letos nováček, jestli umí nebo neumí střílet, jestli tady může nebo nemůže zůstat. A jestli už máme takového psa, co by ho dokázal vyštěkávat tak dlouho, dokud nepřijde střelec. Protože on je hlavní medvěd. On je vládce.“<sup>17</sup>

Jako hlavní příčinu, že Starý Ben stále zůstává neuloven, vidí skutečnost, že družina nemá pořádného psa. Toho se jim podaří získat až o tři roky později. Divoký, obrovský namodralý kříženec tarache a airdala padne do Samovy pasti a víc než dva týdny vzdoruje zkrocení. Dostane jméno Lion, ale i po „ochočení“ stále zůstává nezlomený, ztělesňuje neosobní přírodní sílu, nepokořeného a nezlomného ducha.<sup>18</sup> Mezi psy získá Lion výsadní postavení. Stará se o něj Boon, divoký černošský míšenec,<sup>19</sup> neschopný žít mimo divočinu, a Lion s ním spí v posteli. Když o rok později při dalším honu Boon Starého Bena pětkrát po sobě mine, nechá Liona u Sama, protože si nezaslouží, aby s ním pes spal.

Už od počátku je jasné, že Lion jediný se dokáže Starému Benovi postavit.<sup>20</sup> Od té doby se z lovu stává každoroční schůzka velkého modrého psa se starým dvoupřstým medvědem.<sup>21</sup>

K hlavnímu utkání Liona se Starým Benem dojde v 3. kapitole, když je Ikeovi sedmnáct let. Medvěd je konečně uloven; zabije ho Boon nožem. Okamžitě po smrti Starého Bena se zhroutí Sam Fathers. Jako diagnózu doktor stanoví vyčerpání a šok z ledové vody, když při honu Sam spolu s ostatními přeplaval ledovou prosincovou řeku. I Lion je těžce zraněný, medvěd mu rozpáral břicho. Nejprve zemře pes, o pár dní později i Sam. Lov skončil, není pro co dál žít. Ještě před Lionovou smrtí do tábora zavítali všichni lidé z okolí, v tiché pietě a hluboké úctě, znovu převyprávivše všechny příběhy o medvědovi, jejichž nedílnou součástí se teď stal i Lion.

A potom začali přicházet – obyvatelé močálů, hubení muži, kteří líčili pasti a nástrahy a živili se chininem, mývaly a říční vodou, farmáři z malých kukuřičných a bavlníkových políček podél močálu, kterým ten starý medvěd pustošil pole, plnil sýpky a prasečí chlívky, dřevaři z tábora a muži z pily v Hoke a lidé z ještě vzdálenějších měst, jejichž psy ten starý medvěd pozabíjel a jejichž pasti zničil a jejichž olovo měl v sobě. Přicházeli pěšky a na koních a v bryčkách, a vešli do dvora podívat se na něho a potom šli k přední části domu, kde ležel Lion, zaplnili a přeplnili dvorek, až jich tam byla snad stovka, posedávali a postávali v tom teplém a ospalém slunečním světle, potichu si vyprávěli o lovu, o zvěři a o psech, s nimiž zvěř štváli, o ohořích a o medvědovi a o jelenovi a o mužích minulosti, kteří

<sup>17</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 14.

<sup>18</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 34, 36.

<sup>19</sup> „Sam byl náčelníkem, byl knížetem; Boon, plebejec, byl jeho lovcím. Boonovou povinností bylo starat se o psy.“ *Medvěd*, cit. d., s. 39.

<sup>20</sup> Faulkner přímo buduje paralelu mezi psem a medvědem:

„... [Ike] pozoroval, jak Sam Fathers přichází s Lionem od ohrady – Indián, stařec v ošuntělém obleku a gumových holínkách a obnošeném ovčím kožíšku a v klobouku, který kdysi patřil chlapcovu otci; obrovský pes kráčel vážně po jeho boku. Lovečtí psi jim vyrazili vstříc a zůstali stát, kromě toho malého, který stále ještě neměl dost soudnosti. Lisavě bežel k Lionovi. Lion po něm nechňapl. Dokonce se ani nezastavil. Jediným úderem tlapy ječícího a kutálejícího se píska odhodil do vzdálenosti pěti či šesti stop, stejně jako by to učinil medvěd, a došel na dvůr, zastavil se a ospale mžoural do prázdna, nedívaje se na nikoho, když Boon řekl: „Ježíši! Ježíši – Nechá mě, abych si na něho sáhnul?“

„Můžeš si na něho sáhnout,“ řekl Sam. „Je mu to jedno. Nevšímá si nikoho a ničeho.“ *Medvěd*, cit. d., s. 37.

<sup>21</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 41.

už opustili svět, zatímco čas od času ten velký modrý pes otevřel oči, ne tak jako by jim naslouchal, ale jako by se chtěl podívat na les, než zase oči zavře, jako by si les chtěl vtisknout do paměti nebo se přesvědčit, že ten les dosud ještě stojí. Při západu slunce zemřel.<sup>22</sup>

Jako by životy Sama Fatherse, Liona a Starého Bena byly spojeny mýtickou provázaností. V legendách mnoha přírodních národů po celém světě najdeme příběh o lovu na mimořádné zvíře spojený se smrtí hlavního lovce.<sup>23</sup>

Lov skončil. Ne pouze tento jeden a teď, ale všechny a jednou provždy. Major De Spain už do tábora nikdy nepřijel. Tábor zanikl a do lesa nastoupila dřevařská společnost. Ike se v 5. kapitole po roce a půl do tábora vrátil, ale už to tam nepoznával. Chyběli tam Starý Ben, Lion a Sam Fathers. Snad také dětská nevinnost. Jen les kolem, navzdory postupující dřevařské společnosti, byl stejný, lhostejný ke všemu, i ke ztrátě svého hlavního medvěda.

Divočina strměla hloubavá, netečná, nescíselná, věčná, zelená; starší než všechny strojní pily, delší než kterákoliv lesní dráha.<sup>24</sup>

Pak byl v lesích, nikoliv sám, ale osamělý; osamělost se kolem něho zavřela, zelená létem. Lesy se nezměnily, protože jsou bezčasé, ani se nezmění, právě tak jak se nemění zeleň léta a ten oheň a déšť podzimu...<sup>25</sup>

Spolu s návratem do divočiny se Ike ve vzpomínkách vrátí zpět do časů loveckých výprav. A při té cestě si náhle uvědomí *všeobecný soulad divočiny*, který je nad ním a mimo něj, ale současně je s ním spojený, uvědomí si, jaký má vztah k té zemi...

...to všechno se ztratí skoro ještě dřív, než se k tomu otočí zády, nezmizí to, ale prostě to splyne s tím nesčetným životem, který temnou formou těchto tajemných a stinných míst potiskl delikátními, jemnými, pohádkovými stopami, život, který dýchal a vytrvale a nehybně ho pozoroval zpod každé větvičky a každého listku, až se pohnul, znovu se dal do pohybu a kráčel dál: nezastavil se, jenom na chvíli prodlel, když opouštěl ten pahorek, který nebyl sídlem mrtvých, protože nebylo smrti, ani Liona ani Sama; nebyli pevně upoutáni v zemi, ale volní v zemi, a nikoli v zemi, ale zemí, byli myriádou dosud nerozptýlených částí každé myriády, v listech a v snítkách a v každé částice ve vzduchu a v slunci a v dešti a v rose a v noci, v žaludech dubu a v jeho listech...<sup>26</sup>

Ike splyne s přírodou jako během svého prvního pobytu v táboře, když se sám vydal hledat Starého Bena. A jako tenkrát, tak i teď, v nekonečném koloběhu divočiny, zažije okamžik čirého strachu – když narazí na velkého starého chřestýše.

Právě tato pasáž, v níž si Ike uvědomí skutečné hodnoty divočiny, její řídicí princip (či jak to nazveme), je spojnicí s kapitolou čtvrtou, v níž Ike odmítne rodinné dědictví. Odmítá totiž lidskou iluzi o moci nad zemí, pochopí, že země nikomu nepatří,<sup>27</sup> protože je jen svá a věčná.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 65.

<sup>23</sup> Viz *Canetti*, cit. d., s. 134–135.

<sup>24</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 137–138.

<sup>25</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 140.

<sup>26</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 144.

#### IV.

Je příznačné pro kritický výklad Faulknerova **Medvěda**, že velká většina interpretátorů se zaměřuje na druhou linii povídky, její čtvrtou kapitolu, zabírající menší polovinu textu, v níž se Ike McCaslin vyrovnává s „rodovou vinou“. Na rozdíl od lovecké linie je tato část plně věnována problematice Jihu, otroctví a vyrovnávání se s ním, vztahu k půdě, občanské válce, onomu typickému faulknerovskému *jižanskému prokletí*, jak jej známe z jeho jiných románů. I stylově a formálně má čtvrtá kapitola blíž k ostatním autorovým prózám než lovecká linie. Faulknerovský proud vědomí vede čtenáře k tomu, že doslova spoluprožívá Ikeovo hledání rodinné pravdy ve starých účetních knihách; spolu s ním luštíme text a z náznaků a nevyřčených slov vyvozujeme, co se vlastně stalo. Ve srovnání s touto linií je lovecká část povídky jaksi „nefaulknerovsky“ jednoduchá a přímočará, což mnohé kritiky vedlo k tomu, že v textu hledali složité symboly, popř. loveckou linii bagatelizovali.<sup>29</sup> Naproti tomu Antonín Líman staví **Medvěda** („nejslavnější formativní příběh severoamerické literatury o medvědech“) do jedné linie s Melvillovou **Bílou velrybou** a Hemingwayovým **Starcem a moře** jako příběh, kde „bývá silné zvíře jako medvěd či velryba totemickým stvořením, které lovec sice obdivuje a miluje, ale musí ho zabít, aby získal jeho sílu.“<sup>30</sup>

<sup>27</sup> **Gray, Richard:** *The Life of William Faulkner. A Critical Biography.* Oxford, UK – Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers Inc. 1996, s. 282.

<sup>28</sup> A tím se liší i od divokého, zarputilého Boona (s mozkem dítěte, jak je v textu mnohokrát zdůrazněno), jehož Ike v lese najde po setkání s chřestýšem. Boon s nefunkční puškou si zuřivě hlídá *svůj* strom plný veverek, které by tak rád ulovil, ale nemůže kvůli náboji zaseklému v komoře, a Ikea od *svých* veverek zuřivě odhání: „Maž odtud! Nesahej mi na ně! Ne abys mi na jedinou sáhl! Jsou moje!“ *Medvěd*, cit. d., s. 147.

<sup>29</sup> Příznačná je disproporcínost při výkladu dvou linií *Medvěda*. Typický příklad najdeme v monografii **Richarda Graye** *The Life of William Faulkner. A Critical Biography* (Oxford, UK – Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers Inc. 1996, s. 281–286): z pěti a půl strany textu o *Medvědovi* jsou zde necelé dvě strany věnované lovecké linii (kapitolám 1–3 a 5) a více než tři a půl strany linii „rodové viny“. A to je Grayův text ještě mimořádně vyrovnaný. **Patrick O'Donnell** ve stati *Faulkner and Postmodernism* (in **Weinstein, Philip M., ed.:** *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, 1998, s. 38) projevuje mimořádnou necitlivost k Faulknerovu vnímání přírody a nejsa s to sdílet s hlavním hrdinou jeho „ekologické stanovisko“, charakterizuje **Medvěda** jako „novelu o narcisistním zoufalství Ikea McCaslina ze ztráty divočiny“. Ještě za Faulknerova života a v 60. letech mnozí autoři (zřejmě ovlivnění novokritickou školou) – nejspíš odmítajíc přijmout, že by spisovatel Faulknerova formátu mohl psát o (obyčejném?) medvědovi bez nějakého hlubšího či obecnějšího významu – prisuzovali lovecké linii alegorický či symbolický význam. Např. **John Lewis Longley, Jr.** v monografii *The Tragic Mask. A Study of Faulkner's Heroes* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1963, s. 79–101) hovoří o teologické atmosféře **Medvěda**; Sam Fathers je pro něj „velekněz Divočiny“ (s. 85), Ikea vidí jako mladého rytíře hledajícího Svátý Grál (s. 87), hovoří o paralelách s legendami o Beowulfovi, Rolandovi či Siegfriedovi (s. 85) atp. Ještě dál zašel **Robert L. Dorsch** ve studii *An Interpretation of the Central Themes in the Work of William Faulkner* (in **Wyrick, Green D., ed.:** *Faulkner. Three Studies*. Emporia, Kansas: The Emporia State Research Studies 1962, s. 5 – 42; výklad **Medvěda** s. 36–41), který vidí symboly úplně ve všem: Starý Ben je mu nejprve symbolem přírody, pak symbolem ducha víry v možnosti individua a nakonec symbolem zla, aby se později stal zdrojem víry, zatímco Lion je mu symbolem síly. Takové čtení zcela odpovídá jeho celkové koncepci, neboť Faulknera označuje za symbolického spisovatele („a symbolic writer“, s. 41). Abychom volně parafrázovali Petera Szondiho: alegorická interpretace nastupuje tam, kde textu řádně nerozumíme. („Alegorická interpretace se [...] odvíjí od slova, které se stalo cizím; přikládá mu jiný smysl, avšak tento smysl již neodpovídá koncepci světa zachycené v textu, nýbrž koncepci světa vlastní interpretovi textu.“ **Szondi, Peter:** *Úvod do literární hermeneutiky*. Brno: Host 2003, s. 17–18. Překlad Zuzana Adamová.)

<sup>30</sup> **Líman, Antonín:** *Mezi nebem a zemí*. Praha: Academia 2001, s. 100.

V.

V povídce **Delta Autumn** ze stejné sbírky jako **Medvěd** je Ikeovi McCaslinovi už sedm-  
desát let. Děj se odehrává v roce 1940 a jižanská krajina se proměnila: lovci se musejí vydávat  
hlouběji a hlouběji do delty, aby vůbec něco ulovili.

James Seay v eseji **The Southern Outdoors: Bassboats and Bearhunts**<sup>31</sup> dokládá, jak  
události a motivy jednotlivých povídek sbírky **Go Down, Moses** odpovídají skutečným dě-  
jinám panenských lesů Jihu a sledují proměny jižní krajiny, a líčí, jak se sám vydal do míst  
Faulknerových dávných loveckých výprav<sup>32</sup> – místo lesů našel však pole, sila, traktory, silnice.  
Jediné, co by mohlo naznačovat, že se tu kdysi rozkládala divočina, byla vzdálená řada stromů  
na horizontu, které lemovala řeku Tallahatchie.<sup>33</sup>

Domnívám se, že právě uvědomění si Faulknerova „ekologického postoje“ umožní čtená-  
řům lépe porozumět **Medvědovi**, a to nejen jeho linii lovecké, ale i té druhé ve čtvrté kapitole.  
Příroda a život v ní nabízejí model harmonie a nesebestředného potěšení, lásky a úcty.<sup>34</sup>

Faulkner sám svůj ekologický postoj ke krajině několikrát formuloval. V časopiseckém  
článku v roce 1954 např. napsal:

...ti, kdož přeměnili bažiny a lesy jeho [rozumějte: mého; Faulkner o sobě píše v třetí osobě – pozn.  
MS], změnili tvář země samé; co si on pamatuje jako hustou džungli z říčních naplavenin a úrodnou  
farmářskou půdu, je teď umělé pětadvacet mil dlouhé jezero: protipovodňový projekt pro bavlníková  
pole pod obrovitou hrází, s rybářskými čluny, jejichž počet se každoročně o něco zvětší.<sup>35</sup>

Ve stejném roce při debatě na University of Virginia Faulkner řekl, že to, co vzniklo niče-  
ním divočiny, nikdy nebude tak dobré jak divočina sama (zvláště když ničení divočiny slouží  
jen k tomu, aby kolem mohlo jezdit více automobilů).<sup>36</sup>

V **Medvědovi** je tohle masivní odlesnění zachyceno ještě na samém začátku. V páté kapito-  
le, když se Ike po roce a půl znovu vrátí do lesa, vidí přípravy dřevařské společnosti na masivní  
invazi: staví se nová pila a připraveny jsou kolejnice pro rozšíření dráhy ke svozu dřeva.<sup>37</sup>

...udiveně se rozhlížel, otřesen a zarmoucen, ačkoliv byl předem varován a myslel, že je na to při-  
praven; stála tu napůl dostavěná nová pila na rozloze dvou nebo tří akrů a něco, co vypadalo jako míle  
a míle na sobě nastavených ocelových kolejnic, lesklých tou narudlou rzí novoty, a navršené hromady  
pražců, ostře páchnoucích kreozotem, a drátěné ohrady a krmné žlaby pro nejméně dvě stě mezků  
a stany pro mezkaře...<sup>38</sup>

<sup>31</sup> **Seay, James:** *The Southern Outdoors: Bassboats and Bearhunts*. In Rubin, Louis D., Jr., ed.: *The American Souts: Port-  
rait of a Culture*. Washington: United States Information Agency. Forum Reader Series 1979, 1991, s. 129–139.

<sup>32</sup> V doslovu **Františka Jungwirtha** k českému vydání *Medvěda* (s. 149–154) jsou citovány vzpomínky Faulknerov-  
ých přátel o spisovatelových loveckých výpravách do delty Mississippi (zvané „Velké pořičí“) v dětství, z nichž  
čerpal právě v **Medvědovi**.

<sup>33</sup> **Seay, James**, cit. d., s. 139.

<sup>34</sup> Viz **Brooks, Cleanth:** *The Crisis in Culture as Reflected in Southern Literature*. In Rubin, Louis D., Jr., ed.: *The  
American Souts: Portrait of a Culture*, cit. d., s. 192–193.

<sup>35</sup> **Seay, James**, cit. d., s. 138.

<sup>36</sup> **Seay, James**, cit. d., s. 135–136.

<sup>37</sup> Jak uvádí v doslovu F. Jungwirth, dřevařská společnost Lamb and Fish opravdu lesy vykácela a odvezla jako  
stavební dříví. *Medvěd*, cit. d., s. 153.

<sup>38</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 134.

Vše to je předzvěstí, že divočina je odsouzena k zániku.

V **Delta Autumn** se starý Ike McCaslin, jak už bylo řečeno, do Velkého poříčí vrátí:

To poříčí, myslel si. Tato země, ve které v průběhu dvou generací člověk vysušil bažiny a vyklučil lesy a zreguloval řeky proto, aby bílí mohli vlastnit plantáže a každý večer dojíždět do Memphisu a černí mohli vlastnit plantáže a ve vagónech pro barevné jezdit do Chicaga a bydlet v milionářských vilách na Lakeshore Drive, ta země, kde si běloši pachtují farmy a žijí jako negři a černí zemědělská dělníci žijí jako zvířata, ta země, kde bavlna roste do výšky dospělého muže i z rozpraskané dlažby chodníků, kde se lichva a hypotéka a bankrot a nezměrné bohatství čínské a africké a árijské a židovské navzájem snoubí, takže nikomu nezbyvá čas, aby jedno od druhého rozlišil, a také to nikoho nezajímá... Není divu, že ty zničené lesy, které jsem kdysi znal, nevolají po odplatě! pomyslel si. Lidé, kteří je zpusťovali, tu pomstu za ně vykonávají sami na sobě.<sup>39</sup>

Les je svého druhu sakrálním prostorem; právě proto je *do něj* umístěno Ikeovo zasvěcení. Pro mnoho archaických kultur místo bez lesa nemá žádnou vážnost.<sup>40</sup>

## VI.

Ačkoliv lovecké scény v **Medvědovi** v mnoha ohledech odpovídají tradičním honům se psy (*parfosním* honům) a svým způsobem jsou též i společenskou událostí jako u tradičních honů šlechtické kultury, mají jedno specifikum. Chybějí tu ženy. Nejen jako divačky či pasivní účastnice nebo společenské ozdoby, dokonce ani ne jako obslužný personál v zázemí, pečující o kuchyň, úklid, posluhu, ale prostě vůbec. Jako by zde (obdobně jako u některých civilizací nedotčených kmenů<sup>41</sup>) byl les výhradní doménou mužů. Právě nepřítomnost žen dává lovu v **Medvědovi** spíše nádech válečné výpravy.

<sup>39</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 154.

<sup>40</sup> **Canetti**, cit. d., s. 146. Zde též Canetti cituje britskou antropoložku Mary Douglasovou a její práci o kmenu Leleů v Belgickém Kongu: „Zdá se, že pro velkou úctu k lesu jsou tři určité důvody: les je zdrojem všech dobrých a nezbytných věcí, potravy, pití, přístřeší, odění; je zdrojem posvátných medicín a za třetí je místem lovu, který v jejich očích představuje daleko nejvýznamnější činnost.“ (s. 146).

Canetti též podává širší výklad hlubokého významu lesa:

„Les je *nad* člověkem. Může být nepřístupný a zarostlý vším možným křovím; může být obtížné vniknout do něho a ještě obtížnější postupovat v něm vpřed. Ale jeho podstatná hustota, to, co ho skutečně činí lesem, totiž listí, je *nahoře*. Je to listí jednotlivých stromů, vzájemně se prostupující a vytvářející souvislou střechu, listí, jež zachycuje tolik světla a vrhá velký společný lesní stín.

Člověk, vzpřímený stejně jako strom, se přiřazuje k ostatním stromům. Ty jsou ale mnohem vyšší než on a člověk k nim musí vzhlížet. Neexistuje žádný jiný přirozený jev v jeho okolí, který je tak neustále nad ním a současně je tak blízký a vnitřně rozrůzněný. Mraky se přeženou, déšť vsákne a hvězdy jsou daleko. Ze všech těchto jevů, které ve své rozmanitosti působí shora, není žádnému vlastní neustálá blízkost lesa. Výška stromů je dosažitelná; můžeme na ně vylézt, natrhat si plody; nahoře jsme kdysi žili.

[...] Člověk, který se ocitne v lese, má pocit bezpečné skrytosti; není na vrcholcích, kde les dál roste, ani v místě jeho největší hustoty. Právě tato hustota je jeho ochranou, a ochrana je nahoře. Tak se stal les vzorem *pobožnosti*. Nutí člověka, aby vzhlížel nahoru, s vděčností slabšího za ochranu.“ (s. 91–92)

Všechny tyto aspekty, jedno zda vědomě či nezámyslně, vyjadřuje Faulkner v *Medvědovi*.

Srov. též: **Cooperová, J. C.**: *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá fronta 1999, s. 101.

<sup>41</sup> Srov. **Canetti**, cit. d., s. 145–149.

... a tak, když to ráno šli do lesa, major De Spain vedl oddíl skoro tak silný, přestože někteří z nich nebyli ozbrojeni, jaký vedl v těch posledních dnech roku '64 a '65.<sup>42</sup>

Starému Benovi jsou v mnoha ohledech přisuzovány spíše než loveného zvířete rysy protivníka, jemuž jižanský gentleman prokazuje čest a úctu. V již zmíněném románu **Prapory v prachu** je občanská válka charakterizována jako válka gentlemanů,<sup>43</sup> vyznačujících se odvahou, smyslem pro čest a jakýmsi až rytířským fanfarónstvím, byť tyto gentlemany v konfliktu zastupovala spíše jižanská strana. A jako ve válce od protivníka se i při lovu od Starého Bena očekává dodržování určitých pravidel.

Než se na scéně objeví Lion, lovecká družina přijde o jedno hříbě, které spolu s klisnou velký pes napadne. Ještě předtím Lion zabil laň s kolouchem. Řádění je připsáno nejprve pumě, pak Starému Benovi. Major De Spain to komentuje:

Zklamal mě. Porušil pravidla. Nemyslel jsem, že by tohle mohl udělat. Zabil moje a McCaslinovy psy, to ale je v pořádku. Poštvali jsme je proti němu: jeden druhému jsme dali výstrahu. Ale tentokrát přišel do mého domu a zmařil to, co mi patřilo, a k tomu ještě mimo období. Porušil pravidla.<sup>44</sup>

Ačkoliv u společenských lovů tento druh gentlemanského utkání se zvířetem má svou tradici (k tomu směřovalo i užívání psů; mělo dvojí účel: psi jednak museli lovenou zvěř zastavit, aby mohla být „bezpečně“ ulovena, jednak se tím současně dávala zvěři možnost lovcům uniknout, pokud je překoná rychlostí, vytrvalostí, odvahou či lstivostí), míra personifikovanosti, úcty a vzájemného vyžadování pravidel jako by umožňovaly starým jižanským důstojníkům symbolický návrat do časů války. Jako by spíše než o hon šlo o hru na válčení.

## VII.

Zvířata a příroda a jejich/její nespoutanost hrály ve Faulknerově tvorbě nikoliv nevýznamnou roli. Vzpomeňme jen mistrovské vylíčení povodně v **Divokých palmách** (1939), příběh koně v šesté kapitole („úterý – středa – středa v noci“) **Báje** (1954), či další lovecké povídky ve sbírce **Go Down, Moses (Old People a Delta Autumn)**. V souboru **Collected Stories**<sup>45</sup> jsou povídky přímo děleny podle prostoru, v němž se odehrávají, tedy mj. na soubory nadepsané **Venkov a Divočina**. Pokud jde o chování zvířat, měl Faulkner mimořádný pozorovací talent se smyslem pro detail a věrohodnost zvířecí psychologie (viz např. epizodku o vlaku a mladém medvědu v 5. kapitole **Medvěda** či popis chování starého psa MacCallumových ke štěňatům ve 4. kapitole **Praporů v prachu**, atd.).

**Medvěd** je pochopitelně mnohem víc než jen „zvířecím“ příběhem. A také je víc než jen nostalgickým návratem do dob doznívající šlechtické kultury jižanských patriarchů či sentimentální vzpomínkou na lovecké mládí v lesích, v době psaní povídky dávno zaniklých. Autor v něm formuluje výrazné ekologické stanovisko o zodpovědném vztahu k přírodě a dává příběhu tím, jak souzní s prastarými rituály přírodních národů, mýtický rozměr a archetypální vyznění.

<sup>42</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 53–54.

<sup>43</sup> *Prapory v prachu*, cit. d., např. s. 230.

<sup>44</sup> *Medvěd*, cit. d., s. 30.

<sup>45</sup> **Faulkner, William**: *Collected Stories*. London: Vintage 1995, 906 s.

Je to právě **Medvěd**, který ukazuje, jak přes způsob, jímž autor zobrazuje zvířata a přírodu, se můžeme dobrat širšího poznání o spisovatelově vztahu ke světu či jeho žebříčku hodnot.

(Kapitola z knihy *Dostojevského buldok* [Host 2006])

Studie vznikla s podporou výzkumného záměru MŠMT „Pluralita kultury a demokracie“ č. MSM 6198959211.

### Summary

#### **Old Ben, blue dog and end of wilderness (William Faulkner's *The Bear*)**

William Faulkner's story **The Bear** is analysed in light of portrayal the animals, men's relation to animals and nature and expression of the author's position to ecological aspects of being and respect to countryside.





## Dvě inscenace režiséra Františka Čecha v Divadle Na zábradlí

Tatjana Lazorčáková

Fenomén malých divadel šedesátých let se v posledních letech dostal do popředí zájmu divadelních historiků, kteří sledují kontinuitu vývoje českého divadla v druhé polovině 20. století, v níž linie malých scén představovala inspirativní roli pro autorská a studiová divadla následujících dvou desetiletí. Současné studie a komentáře přehodnocují „mýtus o revoltě“<sup>1</sup> nebo jej naopak přebírají,<sup>2</sup> případně se zabývají určujícími aspekty, tendencemi, diferenciací podob těchto scén s ohledem na jejich další vývoj.<sup>3</sup> V publikacích, které vyšly ještě v průběhu šedesátých let a zaznamenaly počátky malých scén, zejména Divadla Na zábradlí, Semaforu, Paravanu a Večerního Brna,<sup>4</sup> se dozvíme mnohé o textech a jejich autorech, o odlišnosti herectví se záměrným důrazem na ne-profesionalitu (ve smyslu konvenčních norem), o principu tvorby „teď a tady“, najdeme zde zobecnění základních rysů poetiky malých divadel, včetně konfrontace s tehdejšími trendy na velkých scénách, prosazovanými Alfrédem Radokem a Otomarem Krejčou.

Nepoměrně méně se však dozvíme o režisérech, kteří stáli u zrodu inscenací, jimiž tehdejší malá divadla svou cestu začala. V Divadle Na zábradlí mezi ně patřil režisér František Čech, který zde v roce 1959 inscenoval Suchého a Vyskočilovu moralitu **Faust, Markéta, služka a já** a Macourkův text **Jedničky má papoušek**.

František Čech (29. 4. 1928 – 17. 10. 1995) se narodil ve Veselí nad Moravou. Byl vychován v přísně katolickém duchu a podle přání maminky se měl stát knězem. V roce 1943 přerušil studium na gymnáziu ve Strážnici a přestoupil do salesiánského ústavu ve Fryštáku, kde se připravoval na kněžskou dráhu. Protože v salesiánském kongregaci se hojně využívaly postupy dramatické výchovy, začal se František Čech touto cestou seznamovat také s praktickým divadlem – jako herec i organizátor představení. V roce 1950 byl v rámci policejní akce, která směřovala k plánované likvidaci církevních řádů, internován v Oseku u Duchcova a posléze přidělen k neslavně proslulým pomocným technickým praporům. V průběhu vojenské služby pracoval jako horník na Velkodole Dukla v Dolní Suché u Ostravy, kde začal režírovat místní divadelní ochotníky. Nedobrovolná dělnická profese mu zajistila tehdy tolik žádaný třídní původ a paradoxně otevřela cestu na pražskou Akademii múzických umění, kde vystudoval v letech 1955–1959 obor divadelní režie. V ročníku byl mimo jiné s Janem Kačerem, Fran-

---

<sup>1</sup> **Just, Vladimír:** *Malá divadla jako hnutí*. In *Divadelní revue XVI*, 2005, č. 3, s. 3–15.

<sup>2</sup> *Alternativní kultura*. TV cyklus 2004.

<sup>3</sup> **Lazorčáková, Tatjana – Roubal, Jan:** *K netradičnímu divadlu*. Praha: Pražská scéna 2003.

<sup>4</sup> *Začalo to Redutou*. Orbis 1964; **Císař, Jan:** *Divadla, která našla svou dobu*. Praha: Orbis 1966.

tiškem Husákem, Evženem Němcem, Zdenou Hadrbovcovou, Miriam Hynkovou, Václavem Martincem a dalšími. Na školu nastoupil ve svých 27 letech, se zkušenostmi z internačního tábora, služby u PTP a z dolů. Na své mladší spolužáky i na pedagogy působil jako přirozená autorita, především svým intelektem, oduševnělostí, zralým úsudkem a důvěryhodností. Velmi brzy se sblížil s Ivanem Vyskočilem, který na AMU v té době působil jako externí pedagog, a jejich společné procházky po Kampě se staly prostorem k dlouhým diskusím, jež měly podle svědectví Ivana Vyskočila nádech spiklenectví.<sup>5</sup> Ve skutečnosti šlo o zasvěcené rozhovory o knížkách a oblíbených autorech, které často končily u rozprav o svobodě, o otevřenosti, o komunikaci a vztazích. Oba si rozuměli i v chápání divadla – zastávali názor, že divadlo není instituce, ale že v něm jde hlavně o setkání, porozumění a sdělení.

V roce 1957 se skupina studentů třetího ročníku, v čele s Františkem Čechem a Janem Kačerem, rozhodla založit vlastní divadlo. Studenti AMU měli sice k dispozici školní divadlo Disk, kde uváděli absolventské inscenace i další praktické pokusy, ovšem nad dramaturgií dohlíželi nejen pedagogové, ale i stát zastupovaný Hlavní správou tiskového dozoru.<sup>6</sup> Přestože už nastupovala zvolna doba ideologického uvolnění (za několik měsíců měly mít premiéru první text-appealy v Redutě), stále měla hlavní slovo cenzura a v této souvislosti byly jakékoli aktivity studentů mimo školu nežádoucí. Nově založené skupině pod názvem Umění mladých se tuto tradici podařilo narušit. Zasloužila se o to mimo jiné Čechova životní zkušenost a schopnost diplomatického jednání. Jako první inscenační titul nového divadla vybral angažovanou hru tureckého, komunisticky orientovaného básníka a dramatika Nazima Hikmeta **Lebka**, jež nebyla do té doby na českých jevištích uvedena. S touto volbou, která nešla dost dobře odmítnout, oslovil svazácké funkcionáře na Městském výboru ČSM. Divadelní skupina získala potřebného provozovatele a zmírnil se i provokativní moment založení divadla mimo vysokou školu.

V září 1957 začal František Čech text režijně připravovat, premiéra proběhla 10. 1. 1958 v Divadle Jiřího Wolkra.<sup>7</sup> Ve hře šlo o schematický příběh o chudém lékaři, který objevil sérum proti tuberkulóze, jež mělo zachránit jeho nemocnou dceru. Trust majitelů plicních sanatorií ho však uvězní a sérum zničí. Další postavy jen doplňovaly jednoznačně černobílý model hry – Básník, který zradí svůj talent pro peníze, Komisionář, Syfilitik, Domovnice, Prostitutka, Tulák, Naftový král. Zdeněk Hedbávný, který byl také členem skupiny, usoudil, že Čechovi byla blízká forma morality a postupy brechtovského neiluzivního divadla, které text nabízel: „...každý obraz je jako u Brechta uvozen nápisem či titulkem. Třeba: O čtyřech telefonech a rozhlase, O dějinách literatury, o třech automobilech, které se zastavily před domem, o kravách a o mnoha jiných věcech...“<sup>8</sup>

Nabízí se i úvaha, že Čecha zaujalo množství témat, které hra otvírala. Svou černobílou polarizací a psychologickou nepropracovaností postav dávala prostor spíše k disputaci než k rozvíjení dramatického příběhu. V **Lebce** hráli Jan Kačer a Libuše Švormová, kteří byli také autory výpravy (jednoduché scény s náznakem dveří, vertikálně členěné praktikáblly), dále Evžen Němec, Ladislav Vymětal, studenti herectví Karel Sekera, František Husák, Jaroslav Konečný, Aglaia Morávková a Miriam Hynková.

<sup>5</sup> Osobní rozhovor s Ivanem Vyskočilem. 19. 5. 2005, zvukový záznam v archivu autorky.

<sup>6</sup> Důkazem přísného ideologického dohledu bylo pásmo *Satirka*, připravované absolventským ročníkem v roce 1957 na základě vlastních satirických textů, které Hlavní správa tiskového dozoru zakázala.

<sup>7</sup> Jen o pět dní později se konal v Redutě první text-appeal nazvaný *O lidském trableu*.

<sup>8</sup> **Hedbávný, Zdeněk:** *Bylo nás kolik*. In: SaD 2004, č. 3, s.163.

Na premiéru reagovalo několik recenzí v pražských denících i ústředním odborném tisku – v Divadle a v Divadelních novinách. Kritici většinou hodnotili negativně výběr hry, kterou označili za slabou, nezralou, schematickou, nehotovou. Názory na provedení se už různily: „Zvolené drama však nedovolilo, aby mladí mohli ukázat, co dovedou. *Lebka* – první Hikmetova větší dramatická práce – je totiž dílem po všech stranách nezralým, které by nedokázal učinit přesvědčivým ani sebelepší soubor...“<sup>9</sup>; „...zůstává *Lebka* pouhým schematickým rozvrhem dramatu, který je nutno dotvořit na jevišti. Na to však mladí herci nestačili... odkázáni sami na sebe, zvýrazňovali sebenepatrnější slovo a gesto a rozpracovávali zbytečně detailně některé momenty rolí...“<sup>10</sup> Nejobsáhleji komentoval práci svých studentů teatrolog František Černý, který sice uvítal snahu dělat aktuální politické divadlo, přidal však konkrétní kritickou reflexi: „Vítáme ji, avšak; znepokojuje nás, proč poctivá práce mladých vyzněla tak studeně a chladně. Hikmetova hra je sice spíše reportáží, spíš zárodkem dramatu, než hotovým dílem, nicméně i v ní při četbě cítíš básníka, který vzrušuje. Při inscenaci jsme se však vzrušili pouze na jediném místě – ve scéně smrti lékařovy dcery. Jinak všude seriózní práce, slibující talentované lidi, ale i – chlad. Snad režie byla příliš rozumářská, snad herci neměli ještě dost sil, aby obalili masem a nervy kostru Hikmetova dramatu, snad i klesavý spád představení má svůj podíl.“<sup>11</sup>

O dva měsíce později použil František Čech úryvky z recenzí, vytýkající mu dramaturgickou volbu, jako úvod pro svůj referát o režisérovi K. H. Hilarovi. Na odstavec kritických výtek o své inscenaci **Lebka** navázal citátem Edmunda Konráda: „Neproveditelná! Toto slovo vyvstane českému dramatikovi, jenž se jako začátečník dostal Hilarovi do svalnatých rukou, vzpomene-li na stav české dramaturgie v době Hilarova nástupu. Ono totiž vystihuje příznačný vztah českého divadla k tehdejšímu původním novinkám, zejména autorů mladých a tehdejší moderny. Hilarova nezapomenutelnost kromě jiného tkví v tom, že toto slovo zrušil. Jeho vztah k původní tvorbě byl od kořene jiný, stručně: právě opačný. Jestliže v čele jeho dramaturgie světové je vepsáno heslo experiment – v míře svrchované mu platilo o hře původní sebe pochybnější, byla-li v ní jen jiskérka nadějnější. Měl sklon zlatokopův, hledat ve šterku drahokamy a třeba hvězdy v blátě...“<sup>12</sup> Byla to nepřímá odpověď na výtky, ale současně už v té době jasně formulovaný tvůrčí názor, který byl příznačný pro Čechovu další práci v divadle – jestliže se najde v dramatickém textu alespoň jedno téma, které stojí za tlumočení, má smysl text inscenovat. Ještě další poznámka v Černého reflexi předjímalá jeden z aspektů první etapy Čechovy režijní tvorby – názor, že příčinou chladné inscenace byla „snad příliš rozumářská režie“. Význam slov lze interpretovat i jako uznání promyšlenosti režijního výkladu, který však zdůraznil jednotlivé významy, což bylo na úkor divadelnosti.

Druhou premiérou skupiny Umění mladých byla alegorická pohádka Viktora Dyka **Ondřej a drak**. Režíroval ji Jan Kačer, kterému dělal František Čech inspicienta. Premiéra 5. 5. 1958 se odehrála v tehdy populárním Divadle satiry, které právě přejmenoval Jan Werich na Divadlo ABC.

Dá-li se **Lebka** nazvat dramaturgickým experimentem, byl **Ondřej a drak** experimentem režijním a inscenačním. Razantní úprava proměnila původní text, zmizely některé postavy,

<sup>9</sup> Citace z deníku *Večerní Praha*, 13. 1. 1958. In: Referát přednesený na AMU 11. 3. 1958 – strojopis, 14 s. Pozůstalost F. Č. Dokumentační centrum KDFMS FF UP Olomouc. Sign. 497/R887.

<sup>10</sup> **jc (Císař, Jan)**: Mladý soubor. In: *Divadlo* 9, 1958, č. 1, s. 88.

<sup>11</sup> **fč (Černý, František)**: *V divadle J. Wolkra*. Divadelní noviny, 22. 1. 1958, s. 7.

<sup>12</sup> **Konrád, Edmund**: *Hilarovská vigilie*. In: Referát přednesený na AMU, cit. d.

domýšlela a připisovala děj. Venkovská scénérie (výprava byla navržena Františkem Kulveitem) spojená s parodií na ochotnický soubor se postupně přenesla do současnosti, do městského prostředí soudobých studentů a profesionálního divadla. Aby nebylo pochyb, že se hra týká především soudobého života, prolнула se inscenace o přestávce mezi publikum do foyeru. Texty písní do inscenace napsal Jiří Robert Pick a hráli Evžen Němec, František Husák, Václav Kotva, Václav Martinec, Karel Sekera, Nina Divišková, Aglaia Morávková, Marie Viková. Ústřední dvojici hráli Jan Tříška a Zuzana Stivínová, v představení vystupoval i člen Vesnického divadla Rostislav Volf a ochotníci.

V listopadu 1958 režíroval František Čech v Disku svou absolventskou inscenaci satirické hry Vladimíra Majakovského **Ledová sprcha** (premiéra 22. 11. 1958). Výprava byla dílem Luboše Hružy, hudbu složil Pavel Mandel, texty písní František Husák. V inscenaci se pohybově prosadil Václav Martinec, na což vzpomíná František Čech v almanachu vydaném ke 40. výročí založení divadla Disk: „Od té doby se datují tělocvičné exhibice Václava Martince, který hrál Velosipedkina – já se ho zeptal, zda by nechtěl jezdit na jednokolce a on vzdor všem prognózám zkušených lidí to dokázal, ba i více. Věnoval tomu všechen možný čas a proto nedostal zápočet z tělocviku.“<sup>13</sup>

Následujícího roku přizval Ivan Vyskočil Čecha do začínajícího Divadla Na zábradlí k režii morality **Faust, Markéta, služka a já** (prem. 27. 5. 1959), kterou napsal společně s Jiřím Suchým. Po neshodách, týkajících se obsazení, Jiří Suchý odmítl hru režírovat a Vyskočil tedy nabídl režii svému studentovi, s nímž se shodoval v názorech na divadlo. Soubor, který vznikl v amatérských podmínkách a tvořili ho profesionální herci i amatéři, měl už za sebou úspěšnou premiéru lepopela **Kdyby tisíc klarinetů** (prem. 9. 12. 1958) s výrazně antimilitaristickým zaměřením a inscenaci **Pantomima DNZ** (prem. 3. 3. 1959), kterou uvedla skupina Ladislava Fialky. František Čech nastudoval **Fausta, Markétu, služku a já** s Emmou Černou, Ivanem Vyskočilem, Zuzanou Stivínovou, Ljubou Hermanovou, Jaromírem Vomáčkou a Karlem Laštovkou, výpravu navrhli Dalibor Pokorný a Luboš Hruža, hudba byla dílem Zdeňka M. Procházky, Vladimíra Vodičky a Jaroslava Vomáčky. Text Suchého a Vyskočilovy morality se zaměřoval na téma kariérismu a představoval žánrově rozvolněnou, kabaretní formu, vycházející z text-appealu i z tradice satiricko-parodistické tvorby Voskovce a Wericha. V novém divadelním kontextu na přelomu padesátých a šedesátých let napadal literární, hudební a scénické konvence. Byl založen na intelektuálním slovním humoru, vtipných dialozích přebírajících asociativní impulzy, na proměnách významů a kontextů, na improvizaci lehkosti. Konečná podoba textu vznikala ještě v průběhu práce na inscenaci, která tak prokazovala rysy Vyskočilovy otevřené dramatické hry – tedy divadla vznikajícího „teď a tady“.

Pro režiséra Františka Čecha byla však nejdůležitější jednoznačnost sdělení a forma nabízející v kabaretně laděné faustovské travestii výpověď o soudobých mladých lidech, o pokrytecké pseudomorálce, o opravdovosti, o lidských chybách. Inscenaci pojal nejen jako divadelně vedenou disputaci, tedy formu blízkou jeho životním zkušenostem, ale i jako apelativní výzvu, či spíše otázku směřovanou do publika. V programu **Fausta, Markéty, služka a já** čteme prohlášení: „My Fausta ‚neřešíme‘. Co s ním, nechť rozhodnou diváci. Jsme ale s velikou naléhavostí ‚pro Markétu‘. Věříme, že šrámy, které utrpěla, jsou také svým způsobem pozůstatkem starého světa. ... Ale Markéta je mladá a sama skutečnost kolem ní ji nutí přestat myslet po staru a protože věříme síle této skutečnosti, věříme i Markétě.“<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Vzpomínka Františka Čecha*. In: 40 let Disku, tvůrčí dílny DAMU. Praha 1985, s. 21.

<sup>14</sup> Program k inscenaci Faust, Markéta, služka a já. Pozůstalost F. Č. ... cit. d. Sign. 497/T3335.

Na podzim 1959 dostal František Čech z Divadla Na zábradlí další nabídku – na režii hry Miloše Macourka **Jedničky má papoušek** (prem. 4. 11. 1959). Tentokrát se jednalo o úzkou spolupráci mezi AMU a divadlem a inscenace byla pojata jako školní práce posluchačů prvních ročníků herectví pod pedagogickým vedením Miloše Nedbala. Představili se v ní Helga Čočková, Daniela Šrajerová, Petr Čepek, Václav Sloup, Jana Drbohlavová, Jiří Krampol, Jiří Bednář, Jana Benešová (většinou absolventi z roku 1963). Jako svou asistentku přizval František Čech studentku režie Brigitu Hertlovou.

Inszenace byla určená především dětem a Divadlo Na zábradlí s ní zahajovalo „pravidelně míněná představení pro děti a pro mládež“.<sup>15</sup> Kritický článek v revue Divadlo ocenil především dramaturgii, která sáhla po nekonvenčním Macourkově textu, jenž obdobně jako autorova poezie počítal s dětskou obrazotvorností a fantazií. Hra byla napsána volnou formou a proložena písničkami (autorem hudby byl Vladimír Vodička, texty napsali Pavel Kopta a Miloš Macourek), o nichž recenzent soudil, že navazovaly na muzikálové formy, ale ve skutečnosti měly blízko k text-appaelové poetice. Macourkův text navíc obsahoval několik významových vrstev a měl předpoklady pobavit jak dospělé, tak dětské publikum.

Jevištní zpracování vyvolalo protichůdná hodnocení. Kritika se zmiňovala o studentské bezprostřednosti a hravosti a oceňovala inscenaci jako doposud nejlepší titul Divadla Na zábradlí. Na druhé straně zazněly i názory, že se režisérovi, ani souboru „nepodařilo najít plný ekvivalent Macourkova textu“ a že „představení je umělecky popisné a těžkopádné, schází zkratka, úspornost a metaforická nadsázka ve výkonech, lepší orientace v malém prostoru“.<sup>16</sup> Nicméně ve všech recenzích se dočteme o nesmírném ohlasu představení u publika, které ocenilo hravost a fakt, že inscenace se vyhnula falešnému moralizování a didaktičnosti. Studentský soubor byl oceněn za herecký entuziasmus, jenž vyvážil nedostatek profesionality, a Čechově režii byl přiznán velký podíl na nadšení dětských diváků. Práce na pohádkovém titulu určeném dětem byla prvním impulzem, který se měl později promítnout do celoživotní režijní tvorby Františka Čecha.

Mnozí se domnívali, že úspěšné inscenace v Divadle Na zábradlí jsou začátkem Čechovy pražské kariéry, a s překvapením zaznamenali, že přijal angažmá v Městském divadle v Příbrami a odmítl možnost přejít s celým absolventským ročníkem do Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Ani sám Čech netušil, že během několika málo sezon se jeho spolužákům v čele s Janem Kačerem a Evženem Němcem podaří přeměnit ostravskou scénu na moderní mládežnické divadlo, o jakém snili při zakládání Umění mladých, a že položí základy i pro pozdější soubor pražského Činoherního klubu. Svým rozhodnutím, za nímž stály ryze osobní důvody,<sup>17</sup> předurčil František Čech svou více jak třicetiletou pouť po českých a moravských oblastních divadlech.

<sup>15</sup> -jg (Grossman, Jan): *Jedničky má papoušek*. In: Divadlo 11, 1960, č. 1, s. 39.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>17</sup> Do Příbrami nastoupila jako lektorka dramaturgie Brigita Hertlová, budoucí Čechova manželka.

## Literatura

*40 let Disku, tvůrčí dílny DAMU*. Praha 1985.

**Rychlík, Břetislav:** *Vznášející se postavy F. Č.* Literární noviny, 22. 5. 1993, Nedělní Lidové noviny č. 20, s 1 a 3.

**Rychlík, Břetislav:** *Úzká cesta poutníka F. Č.* Lidové noviny, 19. 10. 1995.

**Hedbávný, Zdeněk:** *Bylo nás kolik*. In: SaD, 2004, č. 3, s. 161–167.

Československý biografický slovník. Praha 1992, s. 90.

## Prameny

Pozůstalost F. Č. Uložena v Dokumentační centru Katedry divadelních, filmových a mediálních studií FF UP Olomouc.

Studie v nekrácené verzi je kapitolou z monografie o Františku Čechovi, která je připravována na základě výzkumného grantu GA ČR (číslo 408/03/1421).

## Resumé

### Two performances of director František Čech in the Theatre Na zábradlí

The study is a contribution to the history of the Czech theatre – namely to the theme of “small theatres” of the sixties in 20<sup>th</sup> century. It comes back to the personality of director František Čech whose career of direction was started in the Theatre Na zábradlí in Prague. Based on reviews the study focuses on his direction profession in the student’s theatre Umění mladých and on two performances in a newly established Theatre Na zábradlí.

## Německy mluvené divadlo v Olomouci – divadelní výročí bez kontinuity?

Jiří Štefanides

Moravské divadlo v Olomouci oslavilo na podzim 2005 osmdesát pět let od zahájení provozu stálého českého divadla v tomto městě. Pod názvem České divadlo v Olomouci pokračovala od roku 1920 historie zdejšího městského divadla, tentokrát ovšem poprvé s česky, nikoliv německy hrajícím souborem.

Městské divadlo v Olomouci (Königliches städtisches Nationaltheater in Olmütz) bylo otevřeno v roce 1770 a bylo jedním z prvních,<sup>1</sup> která postupně utvářela síť stálých divadel na Moravě a ve Slezsku (po Brnu – založeno 1732 a Opavě – otevřeno mezi léty 1745–1750, později vznikala městská divadla v Jihlavě, Znojmě, Těšíně a nejpozději v Moravské Ostravě – 1907), která v zásadě existuje dodnes. Bylo zbudováno na Dolním náměstí v prvním patře renesančního domu čp. 25, v podkrovních prostorách (strop tvořila střecha). Základem divadla byl obdélníkový sál o rozměrech asi 15 × 30 m, do něhož bylo vestavěno jeviště, parter, dvě řady lóží a galérie. Do těchto komorních prostor se vtěsnilo nejvýše 350 diváků. Přístup do sálu umožňovalo přímo z náměstí dvojramenné dřevěné schodiště, které se (ovšem v kamenné podobě) dochovalo do dneška. V přízemí pod divadelním sálem se nacházely masné krámy. Zápach obtěžoval návštěvníky divadla zejména v jarním a letním období, a proto se v této době hrávalo i v dřevěné boudě postavené na Dolním náměstí před divadlem.<sup>2</sup>

V tomto nijak přepychově zařízeném divadle dožila v Olomouci během několika prvních sezon epocha barokního divadla, které z jeviště vytlačily divadelní koncepty osvícenské (koneckonců už první název divadla hrdě akceptoval tehdejší moderní osvícenské požadavky, slovíčko National- však zanedlouho z názvu divadla vymizelo). Christian d'Elvert cituje ze spisu Johanna Alexia Eckbergera *Charakteristische Beiträge zur Kenntniß der Hauptstadt und Gränzfestung Olmütz* (1788): „Der herrschende Geschmack der Olmützer ist bürgerliches Trauerspiel, rührendes Schauspiel und Sittengemälde.“<sup>3</sup> Eckberger tak usuzoval ze svých návštěv zdejšího městského divadla v letech 1785–1786. K vystřídání divadelního baroka divadlem osvícenským však došlo už někdy v průběhu sedmdesátých let. V sezoně 1780/81,

<sup>1</sup> **Adolf Scherl** pokládá Olomouc za jedno ze dvou nejvýznamnějších kulturních středisek na Moravě 17. a 18. století. Viz *K vystoupení německých a italských profesionálních hereckých společností v Olomouci v 17. a 18. století*. In: Lazorčáková, Tatjana (ed.): *O divadle na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc: Univerzita Palackého 2004, s. 39–55.

<sup>2</sup> V bývalém divadelním sále je dnes kasino, místo masných krámů najdeme v přízemí obchodní pasáž s butiky, prodejními boxy a občerstvením.

<sup>3</sup> **Elvert, Christian d'**: *Geschichte des Theaters in Mähren und Oestr. Schlesien*. Brünn 1852, s. 143 (vydavatel neuveden).

kdy byl nájemcem městského divadla Joseph von Oettl, byla proměna dokončena a Oettl zde prezentoval „vzorné osvícenský“ program. Tvořily jej veselohry i měšťanské truchlohry, opera, balet a pantomima (velmi oblíbené byly, podobně jako v jiných divadlech té doby, pantomimické harlekinády). Činoherní repertoár často uváděl německou dramaturgii druhé poloviny 18. století, například hry Gottholda Ephraima Lessinga (**Minna von Barnhelm**, **Die Juden**, **Emilia Galotti**), Heinricha Ferdinanda Möllera (**Der Graf von Walltron**), Friedricha Justina Bertucha (**Elfride**), Friedricha Maximiliana Klingera (**Die Zwillinge**), z klasiky tragédie Williama Shakespeara (**Othello**, **Macbeth**) atd. Pestrou, ale náročnou skladbu repertoáru si městské divadlo udrželo i po Oettlově smrti (12. 5. 1781).<sup>4</sup>

Sál nad masnými krámy byl od počátku pocitován jako určité provizorium, které definitivně vyřešilo až postavení divadelní budovy na Horním náměstí, v níž se hraje dodnes. Nové divadlo bylo otevřeno 4. 10. 1830 a ve své době bylo jedním z největších středoevropských provinčních divadel. Mělo 35 lóží a parter pro stojící diváky a pojalo 900–1000 diváků. Reprezentační divadelní budova velmi přispívala ke zpomalení úpadku Olomouce jako bývalého hlavního města Moravy. Právě v této nové budově se mohla na potřebné úrovni umělecké i společenské konat představení pro císařský dvůr, který v Olomouci pobýval na přelomu let 1848 a 1849, a posléze i pro rakouského císaře, ruského cara Nikolaje a další členy panovnických dvorů při jejich pobytu v Olomouci v září 1853. Na jevišti tohoto divadla se v Olomouci prezentoval divadelní romantismus, naturalismus a realismus, a to nejen skrze německy psané drama: také prostřednictvím evropské dramaturgie, zejména severské (často se zde uváděly nové hry Björnstjerna Björnsona, Henrika Ibsena a na počátku 20. století Augusta Strindberga), ale hráni byli i Maurice Maeterlinck, Maxim Gorkij, výjimečně i Anton Pavlovič Čechov a další. Zdejší městské divadlo založilo a udržovalo úctyhodnou inscenační tradici německého a rakouského dramatu (Lessing, Goethe, Schiller, Nestroy, Raimund ad.), ale i světové klasické dramatické tvorby (zejména her Williama Shakespeara). Ještě významnější v tomto smyslu je nepochybně dramaturgická, inscenační a interpretační tradice operní. V Olomouci pravidelně hostovali významní herci a zpěváci z rakouských a německých divadel, a mimo domácí sezonu také další německy hrající soubory. Městské divadlo bylo v Olomouci, v níž se ještě na sklonku 19. století hlásily k německé obcovací řeči dvě třetiny obyvatel, střediskem německojazyčné kultury, a v rámci sítě německojazyčných divadel patřilo k těm významnějším.

Tuto pozici si udrželo do podzimu 1920, kdy do městského divadla vstoupil česky hrající soubor. Německé divadlo v Olomouci se tehdy stalo menšinovým a samostatný soubor brzy zcela zanikl (v roce 1922).<sup>5</sup> Městské divadlo v Olomouci s německým souborem bylo pak krátce obnoveno za tragických válečných okolností v letech 1941–1944, kdy český soubor byl odkázán do provizoria nejprve v Národním domě, a poté na předměstí Olomouce v Hordolanech.

Městská divadla vznikající na Moravě a ve Slezsku v 18. a 19. století posílila proces zapojování těchto dvou zemí Koruny české do rozsáhlé oblasti německy mluveného divadla v Evropě, který započaly německé kočovné divadelní společnosti už na přelomu 17. a 18. století. Morava a Slezsko však zdaleka neměly kompaktní osídlení německy hovořícím obyvatelstvem, a tak

<sup>4</sup> *Theater-Taschenbuch von 21. Jenner bis Ende Dec. 1781.* Olmütz 1781. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. 47445 (vydavatel neuveden).

<sup>5</sup> **Topoľská, Lucy:** *Německá činohra v Olomouci 1918–1941.* In: Stýskal, Jiří (ed.): *O divadle na Moravě*, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Praha: SPN 1974, s. 129–136.



se německojazyčná divadla občas snažila přímo oslovit jinojazyčné publikum. V Olomouci zazněla čeština z jeviště městského divadla patrně už v letech 1800–1802, kdy jeho ředitelem byl původem český divadelní podnikatel Václav Mihule (v devadesátých letech 18. století vedl v Praze dvojjazyčné Vlastenské divadlo – Vaterländisches Theater) a v souboru měl i několik českých herců. Česká představení se v Olomouci konala i ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století. Nejvýznamnější byla patrně série českých představení na přelomu let 1848 a 1849, kdy v Olomouci nějaký čas pobýval císařský dvůr a v nedaleké Kroměříži zasedal sněm, jehož čeští účastníci byli i mezi olomouckými diváky. Po uvolnění poměrů v Rakousku se ve zdejším městském divadle česky znovu hrálo v letech 1864–1865. Zanedlouho začaly i do Olomouce zajíždět první české divadelní společnosti, kterým se občas podařilo získat souhlas městské rady k pronájmu divadla na Horním náměstí. Tato praxe se udržela v letech 1868–1884.

Tyto přímé kontakty městského divadla v Olomouci s česky hovořícím publikem v 19. století jsou českými badateli popsány. Stejně tak česká teatrologie zaznamenala desítky českých zpěváků, herců, kapelníků a muzikantů, kteří byli v německém městském divadle do roku 1920 v angažmá.<sup>6</sup> Popsán je také vstup oper českých skladatelů do dramaturgie městského divadla v devadesátých letech 19. století. Jitka Balatková se pak vytrvale věnuje soupisu operní produkce olomouckého divadla před rokem 1920. Tím však je v zásadě zájem české odborné veřejnosti o dějiny městského divadla v Olomouci před rokem 1920 vyčerpán.<sup>7</sup>

Období relativní spolupráce německé a české kulturní veřejnosti skončilo i v Olomouci v průběhu osmdesátých let 19. století, kdy narůstající nacionalistické soupeření obou stran použilo v českých zemích jako argumenty i zbraně například publicistiku, školství a také umělecké instituce, divadlo pak zejména. V Olomouci tak bylo v roce 1884 německým městským zastupitelstvem zakázáno pronajímat městské divadlo českým divadelním společnostem a ochotnickým souborům. Polarizace vztahu obou národností dospěla do nesmiřitelnosti v tragických letech 1938–1945, kdy rozporů na národnostně smíšeném území bezohledně využil německý nacismus, první totalitní systém, který zasáhl i střední Evropu. Poválečná léta pak v českých zemích obecně nastavila tehdy logickou a pochopitelnou optiku, která samozřejmě platila i v Olomouci: zdejší německy hrané divadlo sloužilo německému publiku (tedy i německým politickým zájmům) a skončilo s odsunem německého obyvatelstva. Nemělo tedy nic společného s českou kulturou a nebylo proto ani zkoumáno a popsáno českou teatrologií.

Představa o rozdílnosti národních divadelních kultur, které nemají společného jmenovatele a slouží pouze svým národnostním skupinám, je ovšem dnes (podle našeho mínění) zpozdilý projev osvícenského myšlení (nebo spíše jen tehdejších osvícenských přání), který sotva lze dnes uplatnit jako rozhodující metodologický princip při teatrologickém výzkumu. Je známo, že v multikulturním prostředí Moravy s výrazným zastoupením českého a německého etnika a ve Slezsku i polského (včetně fenoménu židovského, který byl ovšem spojen se všemi zmíněnými třemi jazyky) nebyla hlediště zdejších divadel striktně rozdělena podle mateřského jazyka. Bylo tomu tak i v Olomouci. Olomoučtí obyvatelé hovořící česky nebo německy většinou ovládali alespoň pasivně i druhý jazyk. Olomoucké obyvatelstvo bez rozdílu jazyka sdílelo společný prostor a společné dějiny města, které byly specifické jeho pevnostním charakterem

<sup>6</sup> V současné době je na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci pořizován soupis repertoáru a členstva městského divadla v Olomouci v letech 1770–1944.

<sup>7</sup> **Stýskal, Jiří** (ed.): *Přehledné dějiny české literatury a divadla V Olomouci. I. Od počátku do roku 1918*. Praha: SPN 1981.

a konzervativním duchem jeho života (silná přítomnost vojáků a katolického kléru). Je zcela jisté, že čeští diváci trvale navštěvovali v určitém počtu německy hrající divadlo. Právě pro českou část olomouckého publika zazpívala například česká operní pěvkyně Anna Chaloupková při své benefici v květnu 1853 (tedy v době tuhého tzv. bachovského absolutismu) dvě české lidové písně, což zaznamenal i německý tisk.<sup>8</sup> Vznikaly ovšem i opačné situace. V roce 1877 si městské divadlo pronajala česká divadelní společnost Elišky Zöllnerové, která jako první se dokázala v Olomouci vyrovnat alespoň částečně repertoárem i hereckými výkony zdejšímu stálému divadlu. Německé diváky zaujala už dramatinizace románu Julese Verna **Cesta kolem světa za 80 dní**. Když potom Eliška Zöllnerová pozvala k několika vystoupením vynikající herce pražského Prozatímního divadla, i na tato představení chodili ve větším počtu diváci hovořící německy.<sup>9</sup> Určitá část olomouckého publika tak přirozeně překračovala jazykovou bariéru a sdílela společnou divadelní zkušenost. V tomto smyslu je zřejmé, že městské divadlo počestěné v roce 1920 nezačínalo na „zelené louce“ s novým, divadelně nezkušeným publikem a že, z hlediska *divadelního*, nebylo zakladatelem nějaké úplně nové, originální tradice.

O tom, že česky a německy hrané divadlo mělo i společné zájmy a poptávku hlediště, nepřímo svědčí repertoár českých divadelních společností uváděný v Olomouci v letech 1868–1920 v pronajatém městském divadle, v hostinci U města Olomouce a občas i v Národním domě. Přestože divadelní ředitelé byli pobízeni zdejším tiskem k uvádění především české dramatiky, nemalou část repertoáru tvořily i překlady her z německojazyčné oblasti. Byli mezi nimi dramatici už tehdy pokládání za klasiky (společnost Elišky Zöllnerové například sehrála česky v městském divadle během pobytu v roce 1877 Schillerovy hry **Loupežníci** a **Marie Stuartovna**), ale zejména divácky přitažlivé komedie, veselohry a frašky Rodericha Benedixe, Aloise Berly, Carla Augusta Görnera, Friedricha Kaisera, Rudolfa Kneisla, Antona Langer, Gustava von Mosera, Johanna Nepomuka Nestroye, Friedricha von Schönthana ad., dále hry Ludwiga Anzengruber, Charlotty Birch-Pfeifferové, Ernsta Raupacha, Hermanna Sudermanna atd. Důvodem zde nepochybně byla reálná poptávka u českého publika, které tento repertoár znalo z městského divadla a přálo si slyšet oblíbené hry německých a rakouských dramatiků v češtině. Koneckonců i hry Josefa Kajetána Tyla, jenž byl ve své době pokládán za bytostně českého národního dramatika (a které české společnosti často uváděly právě také v Olomouci), tematicky i poetikou více či méně souvisely s dobovou rakouskou dramatikou určenou zejména lidovému publiku.<sup>10</sup>

Dosavadní průzkum německy hrané produkce městského divadla v Olomouci před rokem 1920 přináší také jedno zajímavé zjištění, které bude znít i dnešnímu českému divákovi velmi blízce a důvěrně. Zábavná funkce zdejšího divadla byla často naplňována postupy a principy oblíbenými odedávna u publika vídeňských lidových divadel. Mezi ně patřila satira a parodie, bezstarostný a veselý útok na zdánlivě neotřesitelné životní hodnoty a principy, relativizace funkcí, hodnot a stereotypů společenských rituálů, a to včetně stereotypů a rituálů divadelních. Nešlo přitom zdaleka jen o tehdy velmi populární tvorbu „básníka frašky“ Johanna

<sup>8</sup> Představení složené z hudebních čísel (Ein musikalisches Potpourri) se konalo 7. 5. 1853 v městském divadle. Viz Die neue Zeit, 10. 5. 1853, s. 3.

<sup>9</sup> Ve čtyřech představeních v květnu 1877 hráli v městském divadle v Olomouci Otýlie Sklenářová-Malá a František Kolár. Na přítomnost německy hovořících diváků upozorňoval český tisk.

<sup>10</sup> Na přirozený společenský a estetický kontext česky a německy psaného rakouského dramatu v 19. století spíše než teatrologie upozorňuje česká literární věda. Viz **Tureček, Dalibor: Rozporuplná sounáležitost. Německojazyčné kontexty obrozeneckého dramatu**. Praha: Divadelní ústav 2001.

Nepomuka Nestroye. Tento druh divadelní zábavy byl natolik oblíbený, že se jeho principy stávaly i zřetelným momentem dramaturgickým a inscenačním v programové koncepci celé divadelní sezony. Uvedme si několik příkladů. Jako zahajovací představení sezony 1863/64 nasadilo divadlo činohru Eduarda Mauthnera **Eglantine** (15. září), ale už 13. listopadu se hrála její parodie **Die elegante Tini** C. Zella. V téže sezoně opera sehrála poprvé 12. března Wagnerovu operu **Tannhäuser**, ale hned na druhý den byla nasazena její parodie (**Tannhäuser-Parodie** Karla Bindera). Podobně jako s **Tannhäuserem** se v olomouckém divadle vícekrát naložilo s Goethovým **Faustem** a Hoppovou parodií faustovského tématu **Doktor Faust's Hauskämpchen**. Flotowova opera **Margarethe (Faust)** měla často hraný parodický pendant v kusu **Fäustling und Margarethel** (autor Justus Sixtus). A ještě jeden příklad promyšlené dramaturgie „parodie“, který se tentokrát orientoval i na české publikum. Šlo o proslulou dušičkovou truchlohu Ernsta Raupacha **Der Müller und sein Kind**, která byla na repertoáru německy i česky hrajících divadel vždy 1. listopadu téměř až do konce 19. století. V sezoně 1864/65 ji městské divadlo uvedlo nejprve česky (30. října), na druhý den německy a pak 2. listopadu její parodii **Das Kind und sein Müller** Friedricha Kaisera. Není jisté třeba připomínat, že v rámci této funkce zdejšího divadla byly o něco později velmi oblíbené i operetní parodie antických témat typu **Orfeus v podsvětí** Jacquese Offenbacha atd.<sup>11</sup>

Tyto divadelní postupy jsou dodnes přítomny a populární i v českém divadle, a nepochybně by jim s potěšením porozuměl také současný olomoucký divák. Je zřejmé, že středoevropská mentalita, sdílení společných životních hodnot a estetických požadavků spojovalo do značné míry publikum vídeňských divadel a městských divadel na Moravě nejméně do první světové války, a to bez rozdílu mateřského jazyka.

Historie městského divadla v Olomouci před rokem 1920 skrývá i ne jeden zajímavý příklad umělecké soutěže s divadelníky českými. 31. října 1903 sehrála v Olomouci česká divadelní společnost kontroverzní sociální hru Gerharta Hauptmanna **Die Weber**, dlouho zakazovanou cenzurou. Bylo to vůbec první české profesionální uvedení této hry, které předběhlo i olomoucké městské divadlo. Po kritice zdejšího německého tisku ji městské divadlo urychleně nastudovalo v režii Julia Nasche (premiéra se konala 28. ledna 1904). A v podobných případech bychom mohli pokračovat.

I když jsme v poznání dějin městského divadla v Olomouci do vzniku Československa teprve na počátku, je zřejmé, že umělecká kontinuita zde v určité míře trvala i po roce 1920. Určité memento pak představuje historie zdejšího německy hrajícího divadla i pro nynější Moravské divadlo v Olomouci. I dnes se totiž v něm uvádějí inscenace německých klasických textů (například Kleistova **Katynka z Heilbronn** – 1999, Goethův **Faust** 1. díl – 2000, 2. díl – 2001 či **Clavijo** – 2003) nebo Shakespearovy hry. O jejich bohaté inscenační tradici z let 1770–1920 však nemají tušení ani dnešní čeští divadelníci, ani zdejší publikum.

Slaví-li se tedy v Olomouci divadelní jubileum spojené s rokem 1920, neměla by se opomínat další dvě, jež předcházela: rok založení městského divadla (1770) a rok otevření nynější divadelní budovy na Horním náměstí (1830). Kontinuita divadelní je cennější a podstatnější nežli (dis)kontinuita jazyková, politická, nacionální.

<sup>11</sup> A to i přesto, že antická dramata nebyla před rokem 1920 v městském divadle v Olomouci téměř vůbec uváděna.

## Summary

### **Deutschsprachiges Theater in Olmütz – ein Jubiläum ohne Kontinuität?**

Das Mährische Theater in Olmütz feierte im Herbst 2005 ein Jubiläum: seit 85 Jahren besteht in dieser Stadt ein ständiges Theater. Unter dem Namen „České divadlo v Olomouci“ (Das tschechische Theater in Olmütz) wurde die Geschichte des hiesigen städtischen Theaters fortgesetzt, diesmal jedoch zum ersten Mal mit dem tschechisch – nicht wie bisher mit einem deutsch-sprechenden Ensemble.

Königliches städtisches Nationaltheater in Olmütz wurde im Jahre 1770 am Niederring untergebracht und im Jahre 1830 wurde das repräsentative Theatergebäude am Oberring aufgebaut, in dem das Theater bis heute seinen Sitz hat. Auf der Bühne dieses Theaters waren nicht nur deutsche Werke der Romantik, des Realismus und Naturalismus zu sehen, sondern die Zuschauer hatten die Möglichkeit auch die europäische Dramatik dieser Epochen zu verfolgen, v.a. die skandinavische (oft wurden neue Stücke von Björnsterne Björnson, Henrik Ibsen und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch die Stücke von August Strindberg aufgeführt), gespielt wurden aber auch Maurice Maeterlinck, Maxim Gorkij und wenn auch selten Anton Pawlowitsch Tschechow. Das hiesige städtische Theater hat eine respektable Inszenierungstradition nicht nur des deutschen und österreichischen Dramas (Lessing, Goethe, Schiller, Nestroy, Raimund u.a.), sondern auch der Weltdramatik (v.a. Shakespeare) gegründet und weitergeführt. Noch bedeutender muss uns in diesem Sinne die Operntradition vorkommen, besonders was die Dramaturgie, Inszenierung und Interpretation betrifft. Das städtische Theater in Olmütz gehörte in Rahmen der provinziellen deutschsprachigen Theater zu den wichtigsten. Diese Position behielt es bis Herbst 1920, als das Schauspielhaus ein tschechisches Ensemble übernommen hatte.

Die bisherigen Forschungen, die sich mit dem deutschen Repertoire des städtischen Theaters in Olmütz vor 1920 beschäftigt hatten, brachten manche interessante Feststellungen mit sich, die auch gegenwärtig interessant sind. Von ihnen haben aber weder die tschechischen Theaterleute, noch das Publikum von heute keine Ahnung.

Übersetzung: Lukáš Motyčka

## Smetení Antigony Romana Sikory – pokus o postmoderní tragédii?

David Drozd

„Divadlo je krize.“  
Heiner Müller

Hra Romana Sikory *Smetení Antigony*<sup>1</sup>, stejně jako její autor, má v českém prostředí poněkud bizarní osud: ač jde – jak snad vzápětí dokážu – o divadelní hru pozoruhodnou, jde o text přehlížený. Hra byla sice oceněna 2. cenou v soutěži O cenu Alfréda Radoka v roce 1997, inscenace se však v Čechách dočkala až v roce 2003<sup>2</sup>. V antologii *České drama 90. let*<sup>3</sup>, výboru textů, který vydal Divadelní ústav a který bychom rádi chápali jako výbor reprezentativní, tuto – ani žádnou jinou Sikorovou hru – nenajdeme. Proč by si tedy tento většinou českých divadelních praktiků i teoretiků přehlížený text měl zasloužit naši pozornost? Soudím, že jde o jeden z nejpozoruhodnějších pokusů vyrovnat se s žánrem tragédie v postmoderní době, pokus důsledný a tím pádem nutně – jak signalizuje již název hry *Smetení Antigony* – nakonec neúspěšný.

V Sikorova verze se odehrává ve fikčním prostoru, který je prosáknutý atributy současnosti. Autor volně mísí antická jména s dnešními, vedle známých postav Sofokolovy *Antigoné*<sup>4</sup> tu najdeme opilce, chirurgy, ředitele ústředního pohřebiště, mluvící kladivo a Pierota(!), pod jehož divadelní maskou se skrývá mrtvý Polyneikes.

Pokud jde o příběh, představuje hra – i ve světovém kontextu – dosud nejdůslednější přepis námětu, hraničící s parodií a travestií: Oidipovy hrůzné činy jsou v této verzi pravděpodobně jen propaganda jeho nástupce Kreona; u Sikory dokonce Oidipus a Eteokles zemřou po Polyneikově atentátu (atentátník vzápětí umírá také zastřelen ochrankou). V logice takovýchto ironických aktualizací je pak i to, že Teiresias, ačkoliv zůstává slepý (jedna z mála

<sup>1</sup> Tiskem pouze časopisecky Sikora, Roman: *Smetení Antigony (pokus o tragédii)*, Svět a divadlo, č. 4, r. 9, 1998

<sup>2</sup> Hra byla ve zmíněném roce uvedena jako regulérní inscenace ve Studiu MARTA v Brně a v Divadle F.X. Šaldy v Liberci. V obou případech se inscenace nedočkala mnoha repríz. Přitom vůbec prvního jevištního provedení se hře dostalo v maďarštině již v roce 1999!

<sup>3</sup> *Česká divadelní hra 90. let*, Divadelní ústav, Praha 2003. Editorkou výboru byla Marie Reslová. Editor jistě má nárok vybrat hry zcela dle svého vkusu a přesvědčení, měl by však své rozhodnutí zdůvodnit v předmluvě či doslovu uspořádaného svazku. Půlstránkový text z pera Marie Reslové zařazený na počátku knihy však tuto funkci naprosto neplní. Můžeme tedy jen planě spekulovat o koncepci knihy.

<sup>4</sup> Sikora ve své verzi hry nerespektuje zavedenou transkripci řeckých jmen, důsledně je píše bez jakýchkoliv dělek. To nám umožňuje rozlišovat Sikorovu Antigonu a Sofoklovu Antigoné. Tam, kde hovoříme o postavách Sikorovy hry, respektujeme autorův pravopis.

věcí, kterou Sikora ponechal v původní podobě!), se proměňuje v šéfa tajné služby a v této funkci působí už dlouho, pamatuje ještě vládu Oidipova předchůdce Laia. Haimon namísto Antigony miluje Ismenu, ovšem s Antigonu udržuje ryze sexuální vztah, ale nakonec si vezme jakousi blíže neurčenou, politicky vhodnou Snoubenku. V „roli“ chóru thébských starců zastihneme u Sikory opilce z hospody nevalné úrovně, kteří naslouchají Antigone jen proto, že jim stále platí vypitá piva, za sebe se vyjadřují minimálně. A nakonec posun nejočividnější a nejdrastičtější: Sikorova Antigonu neusiluje o Polyneikovo pohřbení, ale naopak mrtvého bratra vykopává, protože jeho tělo je připomínkou jediné lidské bytosti, ke které má ještě vztah ve zmrzlém, vyprázdněném světě, v němž musí žít.

Zásadnější, vskutku koncepční změny pak nalezneme, prozkoumáme-li výstavbu hry a porovnáme-li ji s atributy tradičně připisovanými tragédii, zejména sofoklovské. Oproti přehledné dramatické architektuře s provázanými motivy a sevřeným dějem nacházíme u Sikory pravý opak. Hra se tříští expresivními monology Antigony a vkládáním epických částí – mikropovídek na antické motivy, které dále rozvíjejí travestující rovinu textu. Vedle toho nalezneme scény jednoznačně groteskní a fraškovité, konverzace postav připomínající nejspíše špatný televizní seriál. Sikora tvar komplikuje tím, že scénám přiřazuje různé titulky, opět často ironické. Tak scéna společenské návštěvy Antigony a Ismeny u Kreona nese název „Tančící stůl“; to může být vztaženo jak na „tanec“ společenské konverzace při večeři, tak případně na samotný závěr scény, kdy po odchodu hostů Eurýdika souloží s Kreonem přímo na vrzajícím a „tančícím“ stole. Scéna, v níž Antigonu bez skrupulí „sbalí“ Haimon při cvičení v posilovně, je nazvána „Řekni mi něco hezkého“.

I v samotném jazyce hry nalezneme široké stylové rozpětí: od groteskních dialogů překypujících publicistickými klišé a fráзовitými zdvořilostmi (Haimon Ismeně: „Ty s sebou bohužel vlečeš balvan minulosti.“<sup>5</sup> / Ismena: „Chtěla jsem být první dámou.“<sup>6</sup>), k dialogům ve stylu přesně rytmizované frašky až po expresivní jazyk Antigoniných monologů („Tělo vedle tebe se promění v ledový kvádr a ty si nevzpomeň na jeho název. Horkost polibků se odpaří k zemi, kam nedosáhneš.(...) Dotekem spálíš srdce druhého.“<sup>7</sup>)

Za nejzásadnější považuji téměř naprosté zrušení kauzality a dramatického napětí v textu. Kauzalita je oslabována vkládáním epických pasáží a reflexivních monologů, ovšem i samotné dialogy jsou stavěny jako uzavřené epizody – následnost scén je určována rytmickým, stylovým a motivickým kontrastem, nikoliv příčinnou spojitostí. Výrazným momentem ukazujícím oslabení kauzálního principu je závěr hry: Také v Sikorově variantě Antigonu nakonec umírá, ovšem rukou vlastní sestry, která ji – zřejmě náhodou, spíše v afektu (přetahují se o něž) – probodne. Antigonu umírá omylem, nejde dokonce ani o komplot Teiresiovu tajné služby, ale o čin naprosto impulsivní, neplánovaný a vlastně nesmyslný.

Na několika místech je také narušena časová posloupnost vyprávění a jedna scéna není do textu de facto zahrnuta vůbec! Sikora zařadil na sám konec textu, přesněji ZA SÁM KONEC TEXTU scénu s titulkem „Jen jeden dar“ uvedenou autorskou poznámkou „zařadit kam libo“. Scéna sestává z jediného Polyneikova monologu, z něž vyrozumíme, že Polyneikes chce obdarovat jednu svou sestru, rozhodne se pro Ismenu, krásným náhrdelníkem. Náhrdelníkem, který ji, až bude dospělá, učiní nejkrásnější ženou (což se de facto stalo, jak víme

<sup>5</sup> Sikora, Roman: *Smetení Antigony*, str. 185

<sup>6</sup> Sikora, Roman: Op. cit., str. 186

<sup>7</sup> Sikora, Roman: Op. cit., str. 171

z celé hry: tento náhrdelník měla Ismena, když zaujala Haimona a on se do ní zamiloval). Je to scéna, která sestupuje nejhluběji do prehistorie hry, scéna, v níž hraje Polyneikes roli předurčitele osudu svých sester. Sikora však právě k této klíčové scéně, v níž dořikává některé motivy, připisuje „zařadit kam libo“. Otvírá tím meta-narativní hru v textu. Je-li kauzalita oslabena, jako v případě této hry, je naprosto zásadní, v jakém pořadí jsme seznamování s jednotlivými motivy. Sikora nás však nutí k osobitě interpretaci tím, že sám scéně neurčí ve hře pevné místo, ale postaví ji mimo, ačkoliv je to vlastně její střed, významový úběžník, od něž se vše odvíjí.<sup>8</sup>

Dekompoziční charakter hry nakonec podporují i různé intertextové odkazy, které hra obsahuje. Nechme pro tuto chvíli stranou nejmarkantnější prvek – název hry a podtitul „pokus o tragédii“, jsou tu další: Sikora do hry vtahuje další řecké mýty. Ve scéně „Héfaistova výheň“ zachází nejdále v kabaretním travestování antických motivů, když vypráví o Héfaistovi a jeho vynálezech, píše: „K jeho vrcholným kouskům patřila automatická puška, kterou opilostí brblající Arés nazval kalašnikov. Jak Prométheus posléze referoval, sklídl tento vynález u lidí bouřlivé nadšení a byl často využíván k užítku lidstva.“<sup>9</sup> Celý tento příběh má vyprávět podle autora přímo Héfaistvo kladivo. „Kladivo hovoří“ zní první scénická poznámka této scény, ovšem i první slova Nietzschova spisku *Soumrak model aneb Jak filosofovati kladivem*.

Sikora do hry vtáhl i parafrázovaný osud Médein. Jde o text s názvem „Strom života“, krátký příběh, jemuž není ani přírčen vypravěč. Sikorova Médea vraždí jedno své dítě za druhým, jen se narodí, bez zjevné motivace. Až se jednou Iáson odváží zeptat: „Proč?“ Médea zasažená otázkou se postupně změní ve strom bez listů, její téměř nehybná ústa jen tiše šeptají: „Nechci!“ Je to Médea, která už nechce přivádět na svět žádné děti, protože svět není místo k životu. Abychom na tomto místě parafrázovali Hannah Arendtovou<sup>10</sup>: je to Médea, která nemiluje svět natolik, aby do něj byla ochotna přivádět své děti. *Amor mundi*, to je postoj, který chybí Sikorově Médeě i Antigone.

Zaměříme se nyní přímo na postavu Antigony: i zde text do určité míry předpokládá intertextové čtení. Sikorova Antigonka je dívka, od které očekáváme, že bude Antigone, že vykoná čin, který bude mravním apelem. To podporuje i nadpis, kterým je opatřena vstupní scéna: „Letní sníh“. Tato slova možná neodkazují jen k obrazu zamrzání krajiny, které odpovídá „zamrzání“ politické situace ve hře, ale je možné jim rozumět i jako odkazu k názvu čínské hry téhož jména. Její hlavní hrdinka bývá někdy právě s Antigone srovnávána (a tato hra se uzavírá zázrakem: v létě padá sníh. Už první obraz Sikorovy hry je tedy velmi ambivalentní.)

Sikorova Antigonka bere sebe sama jako roli. Když se představuje na konci svého prvního monologu, říká doslova: „Název, který nese toto tělo, je Antigonka.“<sup>11</sup> Praví-li Sofoklova Antigonka, že miluje, a proto činí, co činí, hovoří Sikorova Antigonka neustále o nenávisti. Chtěla by milovat svou povrchní sestru Ismenu, ale ta se jí neustále odcizuje, jak se stále více ponořuje do svého snu o šťastném životě s Haimonem. Se samotným Haimonem Antigonka pouze spí, dozvíme se, že po souloži s ním se dokonce šla vyzvracet. Ostatní – otec, matka, bratři – jsou mrtví a hrozí jim, že budou zapomenuti. Tato postmoderní Antigonka se bojí jen dvou věcí: že

<sup>8</sup> Ve dvou českých inscenacích hry, pokud je mi známo, zvolili inscenátoři naprosto odlišný přístup. Jednou umístili scénu na samotný začátek, podruhé na úplný konec, tedy jako jakýsi vysvětlující dovětek.

<sup>9</sup> Sikora, Roman: Op. cit., str. 175

<sup>10</sup> Viz Arendtová, Hannah: *Krise kultury (čtyři cvičení v politickém myšlení)*, Mladá fronta, Praha 1994; zejména eseje *Krise výchovy*.

<sup>11</sup> Sikora, Roman: Op. cit., str. 171

se ztratí ve své nenávisti a že definitivně zapomene celou svou minulost a přestane existovat. Antigonina nenávist je (sebe)obranou proti všeobecnému zapominání světa, který určuje pragmatický Kreon. Kreonův svět je utvářen médii a konzumem, je to zastavený svět bez minulosti. Identitu člověka v této hře určuje především jeho paměť, jeho životní příběh, jeho historie – tu Kreon popírá, minulost přepisuje, současnost manipuluje.

Sikorova postmoderní Antigonu je sotva tragickou hrdinkou v pravém slova smyslu. Chybí tu nejen smyslupný čin, ale i jeho možnost. Jako by ve věku telenovel nebylo možné být hrdinou? I když může zpočátku tato postava působit sympaticky tím, jak se distancuje od svého z povrchnělého okolí, na konci hry zjišťujeme, že není vskutku ničeho schopna, je to jen bezmocné, nedospělé tělo kopající kolem sebe. Antigonin zpočátku sympatický idealismus se ukazuje jako falešný. Podobně je autorem diskreditován i Polyneikes: ačkoliv se odhodlal k extrémnímu činu: zabil svého otce a bratra jako představitele despotického režimu. Je to tedy hrdina-revolucionář! Ukáže se však, že ho jen navedl Kreon. Pozoruhodné je, že jedinou, alespoň zdánlivě smysluplnou možností činu je v Sikorově hře totální revoluce nebo rovnou zničení nenáviděného světa (nejlépe v apokalyptickém ohni). Ovšem ani tato možnost se nerealizuje: atentátník, terorista Polyneikes je zastřelen, Antigonu se vyčerpává nesoustavnými provokacemi, až se nakonec zhroutí do sebe. Jak zazní v jednom z Antigoniných monologů: „Tohle není dobrý čas pro revoluci. Příliš vypočítavé lásky, příliš veřejného soucitu, příliš obecného blaha, příliš vraždícího bohatství, příliš nevědomých lží. Věty jsou krychle ledu odlupující se z úst.“<sup>12</sup>

Sikorovo *Smetení Antigony* je postmoderním textem v tom smyslu, že je hrou konce na různý způsob. Ve hře končí dějiny, zastavuje se (Antigonu říká „zamrzá“) čas, hra ukazuje konec hrdiny, konec dramatu, konec ideologie, možná i konec naší kultury.

K názvu autor připojit podtitul „pokus o tragédii“ – v jakém smyslu můžeme hovořit v této dekomponované grotesce o tragédii? Text je jen vzpomínkou na tragické hrdiny, postavy tu nejednají, nerozhodují se, pouze občas instinktivně, pudově, tělesně reagují (Antigonu dostane do postele Haimona, Ismena zabije svou sestru). Pokud je to tragédie, tedy tragédie tělesnosti bez transcendence (koneckonců tak se představí i samotná Antigonu: „Název, který nese toto tělo, je Antigonu.“).

Ústup klasické dramatickosti se zároveň projevuje nebývalým rozvinutím prvků teatrálních: zmiňme alespoň jeden sympaticky sebeironický prvek. Sikora na třech místech předepisuje, že se má požár, žhnoucí v danou chvíli na scéně, rozšířit do celého divadla. Celé divadlo má lehnout popelem a „zbytek hry nikdo neuvidí“<sup>13</sup>.

Sikorův text, a velká část jeho dramatické tvorby, nese očividné znaky pozdní poetiky Heinera Müllera. Vliv je patrný, jak pokud jde o formální stránku textu, který ztrácí znaky dramatu a stává se pouhým „textem pro divadlo“, tak pokud jde o tematické důrazy při reinterpretaci mýtu: hrdinství se stává nepochopitelnou životní rolí, smysluplný čin se ztotožňuje s revolucí, která je zároveň odhalena jako předem zbytečná.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Sikora, Roman: op. cit., str. 182

<sup>13</sup> Sikora, Roman: Op. cit., str. 175, 180, 182

<sup>14</sup> Máme zde na mysli zejména Müllerovy texty *Die Hamletmaschine*, *Herakles 5*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, *Philoktet*.



Na českých jevištích se Sikorovo *Smetení Antigony*, přesto, že jde o ve svém žánru působivou modelovou hru, objevilo pouze dvakrát bez většího ohlasu. Ovšem ani Sofoklova *Antigoné* na tom není o mnoho lépe – po roce 1989 prakticky zmizela z českých jevišť. Mnohem četněji zaznamenáváme inscenace jeho *Oidipa* – snad je to tedy tato hra, skrze kterou se daří vypovídat o naší době? Sikorova anti-Antigona je asi nestravitelná, možná byla napsána příliš pozdě, možná je – pro náš kulturní snobismus – ve své skepsi až příliš cynická.

Základní gesto hry vyrůstá ze snadno napadnutelného ztotožnění jednání a revoluce, Sikora (a my s ním?) už dnes, zdá se, neumíme myslet čin Antigoné jinak než jako vzpouru s revolučním nádechem... Otevřenou možností pro život zůstává jednat v duchu Arendtové *amor mundi*, pak se snad lze obejít i bez revoluce?

### Summary

#### **Roman Sikora's *Detritus of Antigony (Attempt on Tragedy)***

The paper deals with play *Detritus of Antigony (Attempt on Tragedy)* by contemporary Czech playwright Roman Sikora. The play, even though generally underestimated in Czech context, is clear sample of post-modern drama. Sophoclean fable is deconstructed both in story and style, in method strongly resembling late style of Heiner Müller. Sikora's Antigony is never able to fulfil her destiny to be the tragic hero, she is not able to act, to love – she only hates the world. The play consist of expressive monologues, epic stories, travesty of ancient motives, farce dialogues, inter-textual elements and strongly theatrical scenes, while it lacks dramatic tension and causality. Sikora's Antigony could be seen of play declaring end of drama, of history, of tragic hero.



## Čas, prostor, narace a autorský subjekt v rozhlasovém feature (Analýza rozhlasového feature Dory Kaprálové Oči těch, co odešli)

Andrea Hanáčková

„Smysluplně popisovat a vykládat dílo můžeme pouze v širším kontextu – životní dílo umělce, uměleckého druhu a žánru, na širším horizontu duchovní a společenské struktury doby.“

Květoslav Chvatík<sup>1</sup>

1.

Devadesátá léta dvacátého století znamenala pro český rozhlasový feature dobu znovuoživení žánru, který sice nikdy nevymizel z povědomí rozhlasových tvůrců, ale v odborné literatuře se stal pouhým předmětem dohadů. Pojem feature se v české rozhlasové kritice objevuje v padesátých letech<sup>2</sup>. Anglické slovo se vzpírá překladu a žádný z jeho českých ekvivalentů se neujal. Nepřeložitelnost pojmu brání obecnému rozšíření žánru do povědomí rozhlasových tvůrců i posluchačů.

V období let 1990–2000 vzniklo v pražské Redakci rozhlasových her a dokumentu přes čtyři sta pořadů s označením „dokument“ nebo „pásmo“. Jen necelou desítku z nich označili autoři přímo jako „feature“. Kompoziční, námětové i autorské uchopení řady dalších pořadů však odpovídají právě žánru feature tak, jak je již léta chápán v Německu a Rakousku. Z tohoto pohledu je tedy žádoucí revidovat pohled na dokumentární rozhlasovou tvorbu devadesátých let a začátku nového století ve prospěch žánru, který je považován za nejprogresivnější, a to nejen v rozhlase. Ne nadarmo se anglické slovo feature (rys obličejů, vzezření, charakteristická stránka<sup>3</sup>) stalo též označením pro nejzajímavější článek v časopisu, hlavní program v rozhlase, televizi i hlavní zajímavost, atrakci nebo událost<sup>4</sup>.

V české rozhlasové teorii nacházíme zatím jen velmi málo prací, které by se věnovaly současné podobě rozhlasového dokumentu a feature. Následující analýza konkrétního feature přináší kromě vhledu do problematiky žánru i některá teoretická shrnutí vztahující se k feature v českém rozhlasovém kontextu let 1990–2005.

<sup>1</sup> Chvatík, K.: *Strukturální estetika*. Brno, Host 2001. s. 148.

<sup>2</sup> V klasifikaci feature uvádí Josef Branžovský například definici Vala Gielguda z roku 1957: „Slova feature se v BBC užívá k označení pořadů, které mísí vyprávění, rozhovory, záznamy řeči a zvuku i dramatické rekonstrukce, aby se téma nebo příběh podávaly dramaticky“. Branžovský, J.: *Rozhlasové pásmo či feature?* Praha 1982. s. 18

<sup>3</sup> *Anglicko-český studijní slovník*. Olomouc, Fin publishing 1997.

<sup>4</sup> Osvaldová, B.–Halada, J.: *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. Praha, Libri 1999. s. 60. Kromě feature v rozhlase a televizi můžeme hovořit i o „feature fotografii“.

2.

První polovinu devadesátých let výrazně poznamenaly personální změny v Československém, později Českém rozhlasu, přesuny a reorganizace redakcí<sup>5</sup>. Dokumentaristický tým značně prořídil a po jistou dobu zajišťoval život českého rozhlasového dokumentu prakticky jen dramaturg **dr. Zdeněk Bouček**, který přešel do Redakce rozhlasových her a dokumentu (Český rozhlas 3 – Vltava) v roce 1995 z Redakce zábavy. Brzy k němu však přibyla **Jitka Škápíková**, absolventka Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky brněnské JAMU a především její zásluhou se významně rozrostl autorský okruh dokumentaristů – externistů. Jako dramaturgyně vstoupila na rozhlasovou „scénu“ v roce 1999 cyklem dokumentů, portrétů a feature CESTY – s mikrofonem po skrytých stopách osudu.<sup>6</sup> Cyklus objevil novou generaci českých dokumentaristů, prosadil moderní metody střihu, montáže, vizualizace a samostatné práce autora, jenž ve své osobě sdružuje řadu funkcí, vyhrazených v předchozích obdobích celým týmům rozhlasových pracovníků.

**Dora Kaprálová** patří do okruhu rozhlasových dokumentaristek, které vzešly z Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky brněnské JAMU. Práce pro cyklus Cesty byla její první praktickou zkušeností s rozhlasovou tvorbou. Od prvního pořadu prokázala Kaprálová originální přístup k respondentům, tradicí nezatíženou zvukovou imaginací a výraznou autorskou interpretaci námětu. Její často kontroverzní feature<sup>7</sup> nebyly přijímány jednoznačně a měly výrazné problémy se zvukovou kvalitou, dané především nezkušeností práce s mikrofonem a snahou vytvořit pořad bez pomoci profesionálního zvukaře. Přesto patří její pořady v kontextu cyklu Cesty i celé dokumentární tvorby konce 90. let k těm nejzajímavějším.

3.

Feature, který na osudu jedné arménské rodiny zobrazuje úděl celého národa, postavení uprchlíka v cizí zemi a sílu rodiny, která v soudržnosti vše vydrží a po katastrofě se znovu může postavit na vlastní nohy, nazvala Dora Kaprálová **Oči těch, co odešli** (premiéra 20. ledna 2001). Přináší příběh arménskému psychologa Arta Izraeliana, jeho ženy Astry, dcery Lilit a syna Ašota.

Následující analýza feature ukáže motivickou práci se slovem, zvukem a hudbou, upozorní na prolínání časových a tematických rovin, doloží promyšlené budování napětí, gradaci a pointu v narativní složce i roli autorky, komentátorky a reportérky v jedné osobě.

Feature otvírají Artova slova v dobré češtině s ruským přízvukem:

ART: Pořád jsem cizinec. Já to cítím. Ale asi s tím se nedá nic dělat. Takže je to přirozeně. Někdo je handicapovaný, někdo je chytřej, někdo... každé je jiné. A já jsem cizinec<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Blíže k tomu např. **Ješutová, Eva a kol.:** *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu.* Praha, Český rozhlas 2003

<sup>6</sup> Cyklus Cesty zahájil prvním pořadem 1. září 1999 a bez přerušení se vysílal do 26. ledna 2002. V tomto čase bylo premiérově uvedeno 90 pořadů se stopáží do 40 minut. Cyklu náležel čas po sobotním polední od 13 hodin na stanici Český rozhlas 3 – Vltava. Na cyklu se podílelo 19 autorů.

<sup>7</sup> Pojem feature používám v kontextu české gramatiky jako neskloňné pomnožné substantivum mužského rodu neživotné. Podle anglické gramatiky by zde měl být tvar pro množné číslo „features“.

<sup>8</sup> V prepisech replik ponechávám jazykové neobratnosti, vadné gramatické vazby, nedorečené věty i občasné přechody do arménštiny v zájmu zachování autenticity verbální složky feature.

V úvodních dvou minutách autorka exponuje tu linii feature, která se věnuje rodině. Představí jednotlivé respondenty, nastíní jejich základní životní situaci, stanoví milníky posledních pěti let. Jen náznakem se dotkne tajemství tíživé minulosti.

Fokus<sup>9</sup> se vzápětí rozšiřuje. Art vysvětluje, že k Bohu se lze obracet se třemi žádostmi: aby Bůh dal trpělivost vyrovnat se s něčím, co se nedá změnit. Aby dal sílu změnit, co se změnit dá. A aby dal dost rozumu k rozlišení toho, co se změnit dá a co ne. Artova slova o Bohu můžeme vztáhnout k předchozímu vyprávění o jeho rodině stejně jako k následujícímu historickému zvukovému dokumentu.

Vzápětí je posluchačská pozornost obrácena od situace rodiny a jednotlivce ke geopolitickým poměrům celého národa. Zvuková stopa archivního televizního dokumentu ilustruje verbální sdělení; slyšíme hluk vojenských vozidel, střelbu a skandovaný křik manifestujících lidí.

HLASATELKA v TV dokumentu:

Na konci 20. století jsou azerbajdžánští Armény pobíjeni v Sundajtu, vyháněni z Baku, zatímco v Karabachu občanská válka mezi muslimskými Azerbajžánci a křesťanskými Armény vyvolává psychózu nové genocidy. Arménie, okupovaná sovětskou armádou, je ve stávce, zatímco její sousedi proti ní uplatňují tvrdou ekonomickou blokádu. Po celé dlouhé měsíce vždy v pátek celá Arménie manifestuje. Situace je i nadále zmatená. Z mužů i žen se stávají vojáci, přičemž oficiálně není země ve válce.

Zvukové pozadí se mění, fokus se zužuje. Křik dětí evokuje hru venku na dvoře. Art Izraelian vypráví o prvním měsíci, prožitém v uprchlickém táboře v Zastávce u Brna. Popisuje tíživou situaci živitele rodiny, který v Jerevanu přednášel na pedagogické fakultě, měl soukromou praxi, vědecký titul a náhle musí stát ve frontě na jídlo. Práci nachází jen ve stavebnictví. V reportážní zkratce se podařilo dobře vystihnout bezčasí, které panuje v dlouhém čekání na azyl.

Končí jedna tematická linie feature a vstupujeme do nové kapitoly. Izraelinovi získali azyl a Art provází autorku novým bytem. V pokoji hraje televize, nejspíš satelitní vysílání nebo video. Art vysvětluje, že v centru pozornosti televizních kamer je desetiletý chlapec s vynikajícím hlasem. Jeho zpěv vytváří některé hudební předěly pořadu. Další průběh slavnostní večere zprostředkuje autorka pořadu.

DK ze studia<sup>10</sup>: V pokoji bohatě prostřený stůl a na něm spousta exotického jídla.

Blinčiky, basturma, bachlava, dolma, mesov piroh.

hudba stále z podkresu televize, zanikne vzápětí ve slovech

DK ze studia: Během hodování pustil Art Izraelian dokument o arménském holocaustu z roku 1915. Holocaust k večeri? Zaskočilo mi. Holocaust z roku 1915 k večeri roku 2000. Jak se arménsky řekne osud?

HLASATEL z TV dokumentu: překládá z arménštiny do češtiny:

<sup>9</sup> Pojem z filmové vědy je běžně užíván i pro rozhlasovou dokumentaristiku. Znamená zúžení nebo rozšíření pozornosti (ohniska) z celku na detail a obráceně, ve smyslu čistě technického zvukového snímání reportážního záběru i ve smyslu zasazení motivu do obecnějšího kontextu a naopak.

<sup>10</sup> Zkratkou DK označují autorku Doru Kaprálovou. Je-li připojeno ještě poznámka „ze studia“, jedná se o autorské komentáře, které byly nahrány při závěrečné montáži pořadu. Pokud tato poznámka chybí, jde o přepis rozhovoru s respondenty, v němž autorka vystupuje v roli reportérky.

Utajený holocaust. Genocida je slovo, které nezní dobře. Je to mezinárodní zločin. A Turci s ním nechtějí být spojováni, s takovým zločinem. Nechtějí slyšet slovo genocida.

Během necelé minuty se promění námět i atmosféra příběhu. Radostnou chvíli společné večeře zastihuje minulost. Autorka málo známý arménský holocaust z roku 1915 nejprve představí v krátké explikaci, postupujíc opět od obecných sdělení, přes širší kontext až k zúženému pohledu na osobní příběh, na jednotlivce v celku. V rozhovoru s Artem vede autorka svého respondenta ke vzpomínce na otce. V několika větách se podaří načrtnout obraz člověka, který byl od malička konfrontován s drastickou realitou vyvraždění vlastního národa. Otázky jsou přímé, velmi osobní, dotýkají se pocitů, komunistického přesvědčení i víry v Baha. O svých rodičích promluví vzápětí i Astra, pocházející ze vzdělané rodiny (otec chemik, matka psychologka). Na to autorka znovu mění čas i prostor příběhu. V několikanásobné retrospektivě prochází společným životem Arta a Astry až ke katastrofě, jejíž předzvěsti se v průběhu pořadu objevují v podobě úryvků z televizního dokumentu a především častými odkazy ve vyprávění obou respondentů. Takto vypadá přepis klíčového okamžiku feature:

DK ze studia: Co se vlastně stalo? V roce 1991 je vyhlášena nezávislá Arménská republika. Arménie je naneštěstí ze tří stran ekonomicky blokována, v Čečně a náhorním Karabachu se bojuje. Lilit a Ašot chodí do školy, jejich otec Art ztrácí zaměstnání. A tři roky předtím? 10. prosince 1988<sup>11</sup>? Ale nepředbíhejme. A pojďme ještě na chvíli povečeřet. Malý zpěvák Dabaghijan právě v televizi říká, že rád hraje fotbal.

hudba končí

Z TV dokumentu:

frenetický potlesk, vzápětí znovu zpěv malého chlapce, v detailu cinkají přístroje, rodina večeří.

ASTRA: (spíše mimochodem, mezi řečí, při jídle): U nás všichni hráli fotbal. Tady nevidíme, že by děti tak hráli. DK: Jako na ulici? ASTRA: Ano, všichni hráli.

DK ze studia: Hráli kluci fotbal taky v Leninakanu a Spitaku 7. prosince 1988? zpěv skončí

DK ze studia: Jak se arménsky řekne osud?

HLASATELKA v TV dokumentu:

Mohutné zemětřesení o síle sedmi stupňů ničí severozápadní části země. (Zvuk zemětřesení, padání domů.) Leninakan je v troskách, Spitak přestal existovat. (Jekot lidí, křik, projíždí auta.) Sto tisíc mrtvých, pět set tisíc lidí bez přístřeší. (Pláč žen, zvonění zvonů.)

ASTRA: Dodneška někdy vzpomínám to. Byla jsem u kamarádky právě a cítili jsem třes, lustry, všechno. Kamarádka začala křičet, že je to zemětřesení, já jsem hned vyběhla ven a jenom myslela na svoje děti. Příběhla jsem domů, přišli už ze školy, byli v pořádku, manžel volal domů z práce a říkal – běžte ven, nezůstávejte doma, radši běžte ven. A to už pašló. A večer už dozvěděli, co se stalo ve Spitaku a v Leninakanu.

<sup>11</sup> Autorkou D. Kaprálovou přehlédnutý špatný časový údaj. Zemětřesení v Arménii bylo 7. prosince 1988, což vzápětí komentář uvádí správně.

ART: Viděl jsem na vlastní oči, co to je, když se ničí osud. Viděl jsem čtrnáctiletou holku, která pochovala celou svou rodinu. Matku, otce, bratra. Sama. Sama! Není hrobník, není nikdo, kdo by mohl vykopat hrob. Dokonce nebyly rakvy. Najednou všechny továrny, které ještě zůstaly, vyráběly jenom rakve. A najednou celý Leninakan byl v rakvích. Mraky těch rakví! Kamkoli se podíváte a kdokoli potřebuje, bere to a ... To byla hrůza. Já jsem viděl lidi, který neměli nic.

Strohá řeč televizního dokumentu, podpořená autentickými zvuky v kontrastu se sugesivní výpovědí Arta a Astry vytváří mimořádně silnou emotivní situaci. Následujících šest minut autorka nepřerušuje žádným zvukem, hudbou ani jiným předělem, sama do vyprávění nevstupuje. To, co bylo po celou dobu zamlčováno, naznačováno, dostává teď prostor v ploše výpovědi manželského páru. Vzpomínka na ochromující hrůzu, která zavládla v Arménii po ničivém zemětřesení, vede Arta i Astru k úvahám o domově a pomíjivosti hmotných statků.

Vzápětí však zjišťujeme, že skutečně ochromující bylo to, co přišlo po zemětřesení. Pět let po katastrofě chybí elektřina, není plyn ani ropa. Energetická krize ochromuje život země i rodiny. V roce 1993 Izraelianovi odjíždějí do Moskvy a odtud do České republiky. Kruh vyprávění se uzavírá.

4.

Použijme z množství existujících jednu definici Zdeňka Boučka z roku 1992: „Feature ve své dnešní podobě /.../ je zvukově nápaditý, příběhem či stavbou vyklenutý, ve struktuře zpravidla dynamický, často polyfonní, citlivě vyvážený a vždy plně autentický výsostně rozhlásový tvar v trvání od 15 až po 50 minut“<sup>12</sup>. Absentující exaktnost použitých definičních adjektiv můžeme nyní naplnit konkrétními detaily z analyzovaného feature.

Dynamičnost pořadu zajišťuje množství užitých prvků: výpověď tří respondentů, autorský komentář ze studia fungující v několika rovinách a rolích, dialogické pasáže autorky s respondenty, poezie, užití archivních zvukových materiálů (TV dokument) s příslušnými zvuky a hudba.

Přesné zacílení pohledu od obecného ke konkrétnímu, zúžení a opětovné rozšíření ohniska pozornosti od zvukového celku k detailu je principem celého pořadu a zdrojem stálého napětí a energie ve struktuře feature. Jednotlivé prvky umocňují celkový obraz situace i v celém feature udržovaný pocit osudovosti okamžiku, v němž se mění dějiny národa i jednotlivců. Výrazná vizualizace celé situace připomíná pohled kamery, která obkružuje místo události a podává o něm svědectví z různých úhlů pohledu. V tomto smyslu pořad D. Kaprálové zcela naplňuje požadavek montážní metody, jak ji pro různé rozhlasové žánry vymezují teoretikové už od třicátých let<sup>13</sup>, pro naše potřeby nejpriléhavěji zřejmě **Josef Branžovský**, který mluví o „totálním principu, zahrnujícím všechny možnosti a roviny pohyblivého zvukového obrazu“<sup>14</sup>. Zřetelná je i vzdělávací funkce pořadu, jakkoli ji autorka nijak nezdurazňuje.

<sup>12</sup> **Bouček, Z.:** *Ať procitne český feature*. Rozhlasová práce 1992, č. 1. s. 8–16.

<sup>13</sup> Jako jeden z prvních v české rozhlasové teorii například **Václav Růt** v článku *Co je to montáž?*, kde definuje pojem jako „zvláštní způsob skládání“. *Radiojournal* 1936, č. 34, s. 17.

<sup>14</sup> **Branžovský, J.:** *Montážní princip a epika*. Citováno z rukopisu. 1986.

Refrény, tázacími větami, náznakem a nedořečeností udržuje autorka stálé povědomí o dominantách pořadu. Zjevně jsou jimi osudové okamžiky historie Arménie: arménský holocaust roku 1915 a zemětřesení roku 1988. Důležitými milníky jsou též Gorbačovova perestrojka, vyhlášení arménské nezávislosti a složitá situace země na konci 90. let. V popředí tohoto historického plátna – ve druhém časovém plánu feature se odehrává život několika generací jediné rodiny, prarodičů, rodičů a dětí Arta Izraeliana. Jak se autorka vypořádala s touto spleťou, exaktně stěžejí uchopitelnou materií faktů, jejichž přesným uspořádáním lze teprve docílit vědomí souvislostí? Dobrým vodítkem nám může být generativní model konstituování narace (podle Wolfa Schmidta)<sup>15</sup>, který zahrnuje čtyři roviny:

1. Dění jako amorfní úhrn situací, postav a dějů, explicitně nebo implicitně představené dění, které je neohraničené a lze jej nekonečně prodlužovat do minulosti. V takové situaci byla autorka v úvodní fázi natáčení, kdy přistupovala k Artu Izraelianovi jako k utečenci v prostředí uprchlického tábora. O jeho osobní historii ani o osudech Arménie neměla konkrétnější představu.
2. Příběh jako výsledek výběru z dění, je podle W. Schmidta založen na dvou selektivních operacích, které převádějí neomezenost dění v ohraničený, smysluplný tvar: výběr určitých elementů dění, situací, postav a dějů a výběr určitých kvalit. Analýza ukázala, které respondenty, jaké situace, které historické i rodinné události považovala autorka za stěžejní.
3. Vyprávění jako výsledek kompozice, organizující elementy dění do umělého řádu. Z dlouhé řady možností, jak uvést do souvislosti „velkou a malou historii“, osudy národa s příběhem jediné rodiny, zvolila autorka metodu nelineární kompozice v časových smyčkách a retrospektivách, jimiž postupně osvětluje příčiny a důsledky událostí a jevů, často v opačném pořadí důsledek – příčina.
4. Prezentace vyprávění. Autorka dodržela postup obvyklý u pořadů pásmového typu, v nichž je autor průvodcem pořadu, tím, kdo organizuje zvukovou i verbální materií pořadu, vyznačuje motivické linie, komunikuje s posluchačem i respondenty.<sup>16</sup>

Prostor je ve feature utvářen slovem, zvukem, kontextem, strukturou pořadu, stříhem a posluchačskou recepcí. Příklad? Během několika minut se v citovaném zvukovém úseku pětikrát změní prostor dění: jeviště, ze kterého promlouvá malý chlapec – večere u Izraelinových – celkový pohled na zemi zničenou zemětřesením – Jerevan, jehož ulicemi spěchá matka v obavách o své děti – Leninakan plný rakví. Pouhá zvuková ilustrace prostoru, prostorový popis v sobě může nést skrytou, „potenciální akčnost“ (Petr A. Bílek)<sup>17</sup>. V pořadu nikde nezazní slova o tom, jakou úlevou bylo pro Izraelianovi získání vlastního bytu po několikaměsíčním pobytu v uprchlickém táboře. Kontext, stříh a zvukové pozadí však jasně vyznačí rozdíl mezi prostředím hromadného tábora a útulným, chutným jídlem provoněným bytem, jež je tak povýšen na znak lidské důstojnosti, uznání individuality a kontinuity v životě rodiny.

Ze tří variant, které uvádí rozhlasový teoretik Josef Maršík<sup>18</sup> pro rozlišení času v rozhlasovém pořadu, pracuje autorka v konkrétním feature vlastně jedinou metodou: čas vypravo-

<sup>15</sup> Schmid, W.: *Narativní transformace*. Praha 2004. s. 19–21.

<sup>16</sup> Teoreticky o tom pojednává např. Branžovský, J.: *Hledání rozhlasovosti*. Praha, Studijní oddělení Československého rozhlasu 1990.

<sup>17</sup> Bílek, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno, Host 2003. s. 159.

<sup>18</sup> Maršík, J.: *Výběrový slovníček termínů*. Praha 1999. s. 8.



vaný (předváděný) přesahuje čas vypravování (mluvený)<sup>19</sup>. S rozhlasovou terminologií tedy zjevně nevystačíme; mnohem podrobnější charakteristiku narativních útvarů podle aspektu času nabízí literární věda. Z hlediska uspořádání událostí v čase pracuje feature s analepsí (zpětný střih), jíž se vrací k události, která je z hlediska příběhu už minulostí, méně často též s prolepsí (střih směrem dopředu), čímž tematizuje události, které se z hlediska příběhu teprve odehrají. Z hlediska trvání (poměru času, který zabere vyprávění o jisté události a čas události samotné) pracuje feature s metodou resumé, sumarizace a shrnutí. Můžeme použít i jiné časové kategorie. K lineární rovině příběhu – tedy té, kterou jsme schopni odvyprávět jako syžet feature, tak přiřadíme cykličnost a kruhovost, v nichž se průběžně témata objevují; progresivnost, jež urychluje časový posun především v autorských komentářích i regresivnost, umožňující zastavit, vrátit či zpomalit čas příběhu (retrospektivy seznámení a svatby Izraelinových, okamžik Lilitina loučení s domovem). Zajímavá je kategorie momentálnosti, již ve feature zastupují reportážní záběry z uprchlického tábora a z večere u Izraelinových. Tyto pasáže jsou výrazem dění, zatímco vše ostatní se odehrává pouze v naraci. Paradoxně však právě okamžikům aktuálního děje, o němž autorka reportuje, přiřkneme charakteristiku časové statickosti (respondenti sedí a hovoří, nic jiného se v té chvíli neodehrává), v kontrastu s dynamičností nesmírně bohatého dějového plátna, probíhajícího ve vypravování respondentů.

Je zajímavé, jak autorka pracuje se střihem. Zatímco moderní trendy feature horují pro střih neilustrativní, nelineární a nevysvětlující, jsme v tomto konkrétním případě svědky střihu, který naopak vychází vstříc potřebě vysvětlit, dokreslit, znázornit, zobrazit a dořici to, co je v autorském komentáři naznačeno strohými větami. Střih je zároveň veden snahou o co nejpresnější časovou posloupnost tam, kde se na chvíli ocitáme v lineárním líčení události. Autorka neváhá stříhat výpověď Arta a Astry po jednotlivých větách, aby dosáhla přesného chronologického vyprávění (např. v pasáži o narůstající krizi obyvatel Jerevanu v průběhu několika let po zemětřesení). Tato minuciózní práce na rekonstrukci kratších časových období jí pak umožní velkorysejší pohyb v čase celého století.

Horizontálu slovního sdělení doplňuje ve špičkovém feature vertikála zvukové stopy, jež v ideálním případě nese další rovinu sdělení. V případě konkrétního pořadu nacházíme ve vertikále zvuky vesměs ilustrativní (křik dětí v uprchlickém táboře, potlesk z televize, cinkání příborů při večeři, střelba v televizním dokumentu), jež významně umocňují emoční vyznění feature, nenesou však žádný přesah ani jedinečné zvukové sdělení. Autorka užívá tři hudební ukázky: arménskou instrumentální skladbu s převahou strunných a dechových nástrojů, zpěv desetiletého chlapce z televizního pořadu a sólový zpěv ženy, evokující zpěv žalmu. Hudba zní v pořadu velmi často, má charakter krátkých předělů mezi reportážními záběry (deset až patnáct vteřin).

Na konkrétním analyzovaném pořadu lze dobře doložit množství rolí, které jediný člověk – autor při tvorbě feature přebírá. Dora Kaprálová je ve vztahu k tomuto rozhlasovému tvaru autorkou námětu, realizátorkou zvukové nahrávky, střihačkou, autorkou výběru hudby, režisérkou.<sup>20</sup> V samotné zvukové podobě feature pak působí jako reportérka dění, vypravěčka příběhů, tlumočnice pocitů, moderátorka, přinášející věcná sdělení o historii

<sup>19</sup> Další dvě možnosti jsou: 2. čas vypravování, který přesahuje čas vypravovaný, 3. shoda času vypravovaného s časem vypravování.

<sup>20</sup> Dramaturgyní feature, stejně jako celého cyklu *Cesty*, byla Jitka Škápíková.

Arménie, interpretka, která nabízí své vidění příběhu (opakovaná otázka: „Jak se arménsky řekne OSUD?“) a „překladatelka“ – tlumočí básně z arménštiny a stává se tak prostředníkem poetického ztvárnění pocitu.

Tak výrazná míra autorské angažovanosti ubírá zvukový prostor respondentům a předjí-má percepci pořadu. Část posluchačské pozornosti strhává autorka na sebe. Zároveň ovšem takto dominantní autorský záběr umožňuje vytvoření mnohovrstevnaté a přitom přehledné kompozice, jež dává vyniknout právě autentickým pocitům a výpovědím, zatímco dílčí a překlennovací komentáře obstarává sama autorka. Z mnoha možných způsobů, jak představit osud rodiny v kontextu složitých dějin národa zvolila autorka velmi osobní pohled. Míra interpretace a manipulace se zvukovým materiálem je v takových případech vždy otázkou subjektivního pocitu a autorské odpovědnosti.

5.

Jeden z nejvíce diskutovaných problémů v otázce teoretické reflexe žánru a pojmu feature se týká jeho umístění na hranici publicistiky a uměleckého díla. Z publicistických tvůrčích postupů využívá feature především dokumentárnost, z uměleckých uplatňuje stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy fikci. Zdeněk Bouček vidí princip feature nejbližše literatuře faktu typu „non fiction“, „žánru na rozhraní románu a reportáže, který s dokumentární pravdivostí a uměleckou přesvědčivostí líčí skutečnou událost.“<sup>21</sup> Jednoduchá a dobře zapamatovatelná definice hovoří také o tom, že špičkový feature mívá emoční účín, srovnatelný s požitkem z poslechu rozhlasové hry.

Na základě provedené analýzy můžeme provést shrnutí, které nemá povahu definice, ale usiluje být co nejpřesnější, především z hlediska praktické realizace feature. Zobecňuje výsledky předchozí analýzy s přihlédnutím k dalším pořadům cyklu *Cesty*:

V rozhlasovém pořadu typu feature vyrůstá zvolený kompoziční přístup z výpovědi respondentů. V žádné fázi natáčení, střihu, montáže ani realizace neuvažuje autor v kategoriích „formy a obsahu“. Námět definuje způsob natáčení; průběh natáčení generuje témata; syžet krystalizuje postupně při střihu; zvuky, hudba, literární a další prvky vstupují do celkového tvaru ve fázi střihu a předběžných montáží (tzv. „formixů“). Funkce autora, reportéra, scénáristy, střihače a režiséra je sloučena do jediné osoby. Ve všech fázích vzniku pořadu přistupuje ke konzultacím dramaturg. Autor vždy usiluje o zvukovou pestrost pořadu, dbá už ve fázi natáčení o co nejpřesnější zachycení autentického zvukového prostředí respondentů. Mění záběr mikrofonu od polodetailu k detailu, od polocelků k celku. Autor vstupuje se svými respondenty do otevřeného vztahu, což je často dáno časosběrnou metodou natáčení. Vztah umožňuje otevřenější výpověď, možnost respondentů lépe poznat a podat o něm hlubší a osobnější zprávu. Autor dbá na dějovost pořadu, vyhledává situace, které umožňují reportážní způsob snímání zvuku. Usiluje o maximální a nápaditou vizualizaci zvuku. Tím zvyšuje vnitřní dynamiku feature, jeho autenticitu a možnost posluchačského spolupožitku. Pozornost při střihu se přesunuje od důrazu na jazykovou čistotu ke střihu „po smyslu“. Střih je podřízen situacím a relevantním výpovědím. Větší důraz klade autor na srozumitelný kontext, který je upřednostněn exaktně sdělené informací. Autorský pohled a postoj, autorské priority a preference v rámci tématu jsou z feature dobře čitelné, nikdy však na úkor výpovědi respondentů. Autor volí k zvukovému ztvárnění takový příběh, který umožňuje tematický

<sup>21</sup> Bouček, Z.: *Beletrie a feature*. Svět rozhlasu 12, 2004. s. 33.

přesah a rozšiřující se ohnisko pozornosti (fokus) od individuálního osudu k obecnějším premisám. Zároveň uplatňuje i zpětné zacílení, od celkového k detailnímu pohledu. S oběma variantami pracuje z hlediska kompozice i technických postupů v průběhu natáčení i následné montáži.

Podobné analýzy pořadů žánrů rozhlasový dokument a feature z období let 1990–2000 naznačí cestu, která v českém kontextu k této podobě feature vedla.

## Summary

### **Time, Space, Narration and The author's subject in a radio feature (The analyse of Dora Kapralová's feature "The Eyes of Those Who Left")**

The English term "feature" is not easy to translate and none of its Czech equivalents has a common root. Still, many programmes have been made in the Czech radio documentary that fall within the rules of this genre. The Armenian psychologist Art Israelian's story is one of them. The author Dora Kapralová called it "The Eyes of Those Who Left" (recorded in 2000). The intricately structured radio feature offers the story of four generations of a family suffering from the difficult historic development of the country over the past hundred years at several time levels. The thorny heritage of a little-known 1915 Armenian holocaust, local wars between Muslims and Christians, difficult relations of the country with the former Soviet Union, consequences of Gorbachov's "perestroika" and, mainly, the consequences of the disastrous 1988 earthquake made the Art Israelian's family leave Armenia. The educated scientist traded his native country for the insecurity of a foreigner and refugee status in the Czech Republic. The author follows the family over a long period of time in the refugee camp and later when the family with children have obtained asylum in the Czech Republic, a flat and a chance for a new start. The detailed analysis of the feature brings a minute overview of the work with sound, dynamics and rhythm, the time and place relations of the demanding sound composition, the horizontal of the verbal message as well as the vertical of the music and sound tracks of the programme. The author's approach to the issue reflected mainly in the sharp cut and subjective non-linear narration are paid the utmost attention.



## Člověku je zapotřebí člověk<sup>1</sup> Sebeidentifikace kyborga jako člověka.

Čtyři úvahy na téma: skrytá spiritualita aneb vztah filmového obrazu k tradici duchovního myšlení. Makrokosmos jako vzpomínka na ráj.<sup>2</sup>

Vladimír Suchánek

Přichází doba, kdy se člověk stává pouhou replikou sebe sama nejenom ve svém podvědomí nebo vědomí, ale především ve svém duchovním směřování. Věrohodnost lidské bytosti se nedefinuje podle vnitřních sakrálních kritérií osoby (personé) jako autonomní duchovní skutečnosti, ale přesně naopak, od faktu jejich odlišení se od této autonomy. Reálná ztráta anamnéze, tedy vzpomínky na podstatu vlastní jšoucnosti, je skoro apokalyptickým varováním před ztrátou identity lidství ve smyslu obecném. Filmové umění se tomuto doslova nadčasovému tématu věnuje od svých prvopočátků, stačí připomenout jen legendy: **Kabinet doktora Caligariho** (R. Wiene, Německo 1919), **Upír Nosferatu** (F. W. Murnau, Německo 1922), **Metropolis** (F. Lang, Německo 1927), **Frankenstein** (J. Whale, USA 1931), **Vetřelec** (R. Scott, VB 1979) a další. Ale k věci.

### **Blade Runner** (Ridley Scott, USA 1982)

Mimořádnost tohoto „kultovního“ filmu sci-fi žánru není ani tak v otázkách, které vyvolává a které jsou sice z hlediska dramaturgické stavby příběhu a otevírání psychologických a existenciálních problémů v rámci žánru velmi významné, ne však rozhodující, ale především ve vztahu „bytostí“, které se v něm pohybují, k základnímu archetypálnímu mýtu o životě – „návratu ztraceného syna“. Není důležité, je-li Deckard replikantem<sup>3</sup> nebo skutečným člověkem, je ale determinující, jestli je obyčejný člověk replikou (tedy v určitém smyslu náhražkou) sebe sama nebo podobou a obrazem Boha, a zda se v konečném smyslu nejedná vlastně o jednu a tutéž bytost pouze jinak duchovně vázanou na význam vlastní existence (ve

<sup>1</sup> Dr. Snaut ve filmu *A. Tarkovského Solaris* (SSSR/Rusko 1972)

<sup>2</sup> Láska jako prostředek návratu k idejím – *anamnésis*. V lásce ke krásné osobě v tělesném světě rozum dochází skrze vzpomínky na krásu samu, kterou kdysi zahlédl v nadpozemském světě. Toto vzpomnutí na ideje napomáhá duši v návratu do jejího původního a přirozeného stavu. Vozataj a dobrý kůň mají na mysli při stycích s milovanou osobou právě tento cíl – filosofování, poznání idejí. Avšak miláckovou krásou je dotčen také špatný kůň, který ovšem vidí pouze krásu tělesnou a tělesný požitek. Podle toho, které složky v boji získají převahu, bude láska milujícího k miláčkoví buď filosofická – a potom rozhodně lepší než lidská rozumnost, i když láska je nerozumem, šílenstvím – nebo tělesná, vyplněná „erotickou šíleností“. (Platón, *Phdr.* 254a–256e)

<sup>3</sup> Replikant, android, kyborg ... biotronická bytost. Napůl člověk, napůl stroj. „Sci-fi vize“ nového Golema.

smyslu, kam směřuje lidstvo jako celek a kam replikanti jako druh). Vždyť člověk z tohoto úhlu pohledu je skutečně pouhou replikou, tedy obrazem a podobou.<sup>4</sup>

Nikdy se nedovíme, proč Deckard předčasně skončil s povoláním Blade Runnera. Závažný důvod to mělo, protože velitel speciálního policejního oddělení poručík Bryan jej musel nechat zatknout, aby ho dostal zpátky do výkonu služby. Je položeno první enigma. Druhé se otevírá vzápětí: hadí tanečnici Zhory i Pris, družku Roye Battyho, zabije sice s rutinou, ale zdaleka není přesvědčen o morální správnosti svého jednání. Když stojí nad mrtvolou Zhory, působí, jako by ji zabil automaticky, jako by konal jako stroj na zabíjení, a plně si uvědomuje svou programovou determinaci (první známka replikantství). U druhé replikantky jde jednoznačně o sebeobranu. V tu chvíli je to člověk, který provedl něco, co vlastně udělat nechtěl, co udělal jako nemyslicí, bezchybně vycvičený profesionál. Bylo to navyklé jednání v modelové situaci. Deckard je v této chvíli „replikant“, dokonalý, osamělý a ztracený v hlubině vlastního strachu před tím, co dělá. Něco se v něm odehrává a to něco mu mezi jeho vědomí a svědomí klade hráz otázek. Neví, kde se nachází a proč a v jakém vztahu se nachází. Ovšem má v sobě komplex, přemýšlí, proč zabíjí. Dostává se proti své vůli do hry, kterou nechce hrát. Zrazuje svou roli v mýtu o životě. Jeho vlastní paměť selhává ve srovnání s pamětí replikantů. Proto je i není člověkem. Poté přichází Ráchel a zachraňuje mu život. Mytologicky mu život daruje a vrací archetypální paradigma smyslu bytí z nepaměti do vědomí pravého člověka. Žena je záchranou lidstva, protože žena je dárkyní života. Tento obraz je podobnostním „věrohodného člověka jako jediné bytosti,“ kterou Bůh stvořil jako Adama, tedy jako muže a ženu.<sup>5</sup>

Tyto souvislosti v příběhu, který je determinován sci-fi žánrem, se pokouší znovu definovat základní otázky lidského bytí, jež do žánru vnesl Stanley Kubrick svým filmem **2001: vesmírná odyssea** (VB 1968). Do velké míry se to týká i **Solaris** Andreje Tarkovského, který vlastně doslova odpovídá na nevyřešené otázky odyssey: „...člověku je zapotřebí člověk.“ V tomto smyslu **Blade Runner** skoro přímo na **Solaris** navazuje. Stvoření člověka jako bytosti, která je determinována a současně definována duchovní podstatou bytí, je prastarou mýtickou otázkou znepokojující lidstvo právě jako duchovní jev. Harey v **Solaris** je touto otázkou, právě tak jako Ráchel nebo Roy Batty v **Blade Runnerovi**. Co jsem, replika nebo originál? A jak se to od sebe pozná?

### **Solaris** (Andrej Tarkovskij, SSSR 1972)

Zde je situace zdánlivě jiná, ale v obecněji pojatém pohledu zjistíme, že Harey je totožnou bytostí s Ráchel a dr. Kelvin má mnohé psychologické rysy totožné s Deckardem. Žena Harey jako výtvar tajemné myslící a cítící planety-oceánu je svým způsobem paradigmatickým obrazem svědomí toho, z kterého pochází, tak jako Ráchel toto svědomí materializuje pro Deckarda, tudíž v tomto smyslu z něj pochází. Harey navrácí Kelvina k sobě samému. On sám sebe pozná jako člověka až v konfrontaci s vědomím vlastního svědomí, které má reálnou materiální podobu toho, co je skutkovou podstatou jeho morálky. A toho se nelze zřít, ani to anihilovat. Tarkovskij zde názorně předvádí životnost člověka v jeho duchovní podstatě, je křehká jako jarní sníh. V obou příkladech je zadána velmi zajímavá a velice aktuální otázka věrohodnosti lidského bytí nikoliv ve smyslu existence člověka jako materiálního faktu vyplý-

<sup>4</sup> Gen 1,27

<sup>5</sup> Gen 5,2

vajíčího z evolučního procesu pozemské přírody, ale jako faktu duchovního, tudíž majícího přímý vztah k podstatě bytí a jeho smyslu jako koncepci Universa. Proto se Kelvin vrací. Aby mohl začít od začátku, musí svůj počátek duchovně pochopit, právě tak jako Deckard musí sám sebe identifikovat v Ráchel jako vzešlou ze sebe v duchovním slova smyslu, tedy z podstaty stvoření.<sup>6</sup> Zde se nám vynořuje skryté téma návratu ztraceného syna jako ideová podstata obou filmů.

### **Úvaha první:**

#### **Kniha zjevení podle Roye Battého a dr. Kelvina. Hieronymus Bosch a apokalypsa lidské duše I.**

Ridley Scott vytvořil svět boschovsky přízračné apokalyptické vize. Noří člověka do samého středu jeho vlastního tvoření, do děsivého megaměsta, které pomalu dusí celou planetu a posléze i jej samého. Tento podivný temný svět bez slunce je zabydlen emocionálně a morálně degenerovanými a otupělými lidmi, kyborgy (replikanty) a androidními skřety vytvořenými pomatenými vědci. Ponechává však člověku právo na svobodu svědomí a kyborgům tuto svobodu vytváří jako jejich přirozenou autofonní formu polidštění, tudíž jako jejich směr naděje na přirozený svět, skrze který se vrátí do věrohodného domu Otcova už jako lidé; tedy ti, kteří pochopili, že někde existuje modré nebe nad hlavou – smysl bytí. Zrůdní umělí skřeti zůstávají dole v temnotě zmaru, kde se zaobírají likvidací lidské rasy jako svéráznou formou zábavy. Replikanti vedení Royem Battým přistávají na Zemi, aby o tom podali svědectví sice jako andělé smrti, ale přitom jsou to vyslanci nové naděje života.

Tarkovskij takový svět nevytváří, on jej definuje z podstaty společnosti. Když přítel Kelvinova otce, astronaut Berton, odjíždí do města, noří se do velmi podobného, ne-li totožného odlišitého monstra, jakým je megapolis v Blade Runnerovi. Zde ani lidé vidět nejsou, pouze nesmyslně se pohybující stroje. Pomalu přicházející temnota plná umělých světél zakrývá scházející smysl této existence. Tato dvě města jsou jedno jediné místo. Umělá proměnlivá bytost pohlcující vše živé pro nutnost vlastního přežití. Ovšem stvořitelem této bytosti je člověk. A tato bytost proměňuje i svého stvořitele, který je postupně schopen uvažovat pouze v souvislostech zadaných vývojem právě této skutečnosti. Všechno se začíná hroutit a posledním věrohodným obrazem reálného jsoucna je příroda. Tento nesmířitelný protiklad se naplno projevuje až ve vesmíru. Umělý svět planetární stanice Solaris a věrohodný, pravdivý a skutečný svět planety Solaris, je paradoxně pro člověka, vycházejícího z prostředí kybernetické skutečnosti, zcela nepochopitelný. Apokalypsa lidské duše nemá svůj původ tam, jak věří Kelvin, ale v něm, skutečném člověku. Jeho lidství je proto tvrdě konfrontováno se skutečností, pro jeho intelektuální mozek těžko přijatelnou, s umělou bytostí, která má ve své podstatě lidství jako počátek své existence. Člověk je konfrontován sám se sebou. Přízračnost této vize lidství je v reálné pravděpodobnosti její existence. A apokalyptičnost je v jejím lidském původu.

---

<sup>6</sup> Gen 5,2

## Úvaha druhá:

### Portrét: Podoba a obraz Boží. Apokalypsa lidské duše II.

Máme zde několik bytostí, které odráží v plnosti nejen morální dilema světa a lidské společnosti, ale především vnitřní stav této společnosti jako systému, který vytváří zdání o tom, že někam směřuje. Kdo je Roy Batty, který si probodává hřebíkem dlaň? Ukřižoval sebe sama, snad aby „poslední lidskou bytost“, která ještě existuje, spasil před ní samou a předešel tak znovuukřižování Krista? Lze to však říci i jinak. Roy Batty je obrazem Krista, který přichází k člověku v poslední chvíli, aby oddálil jeho sebezničení. Je to kyborg, to znamená, že v úplném slova smyslu to není člověk, právě tak jako to člověk je. V jeho posledních slovech je všechno absolutně lidské, kromě poznání, které je pro každou lidskou bytost nedostupné. Alespoň tak, když umírá, se jeho vnitřní podoba zračí na tváři Deckarda.

Z druhé strany Kelvin a Harey. I zde zachraňuje umělá bytost člověka před sebou samým už pouze tím, že se mu zjeví. Její existence je zrcadlem etického vědomí Kelvina, který v tomto okamžiku zastupuje celé lidstvo. V Blade Runnerovi kyborg Batty doslova zachraňuje život Deckardovi a kyborg Rachel mu jej pomůže definovat právě z hlediska člověčenství. Právě tak jako on pomůže jí definovat její ženství skrze její biotrickou podstatu. Oba si dávají naději na společné lidství, které skutečně existuje. Proto jako dvě bytosti tvoří společně jedinou skutečnost – člověka, který v tomto světě už skoro neexistuje.

V *Solaris* je to velmi podobné, Kelvin probouzí v Harey ženské lidství právě skrze její umělou podstatu, a ona mu navrácí vědomí člověčenství skrze bolest viny, která jej otevírá sobě samému právě jako člověka, nikoliv jen „naprogramovaného profesionála“. Je to znovunalezení naděje na návrat. Je to dávno ztracené dechnutí metanoi. V Blade Runnerovi Kyborg, který mluví s Deckardem, je ten, kdo vítá ztraceného a znovunalezeného bratra. Nikoliv v biologickém slova smyslu (i když i zde existuje velmi úzký genetický vztah biologické následnosti), ale především v duchovní rovině. Najednou se ztrácí předmětnost časoprostoru, bílá holubice, která mu po jeho skonání vylétne z rukou, protrhává apokalyptický déšť a nachází modrou oblohu, vody přestávají stoupat, protože se objeví skutečné nebe a skutečná země. Objevuje se i naděje na skutečného člověka. Čas i prostor se stávají vědomě věrohodnými. V tomto nevšedním filosofickém sci-fi podobenství je ještě jedna připomínka Krista. Je to pozice hrdiny spojená se slovy a akcí, kterou provádí. Jeho poslední pohled na člověka, který jej po celou dobu pronásleduje, aby jej zabil, je plný lásky. Sedí v meditační poloze lotosu, dlaně má probodané hřeby a říká: „*Time to Die – čas zemřít*“, jinými slovy „*dokonáno jest*“.<sup>7</sup> Není to ani teologická ani filosofická definice, je to definice estetická. O to jednoznačnější a definitivnější. Proč? Protože Kristus je v takovém obraze představován jako ten, který přichází, jako naděje spásy. Ale nikoliv ve smyslu křesťanství, ale v obecném spirituálním smyslu naděje jako oběti. Je to ten, který je. Právě proto se může uskutečnit jako symbol nebo metafora nebo podobenství znovu se vytvářející naděje života. V tomto okamžiku to Deckard pochopí. Jestliže něco podvědomě hledal, byl to smysl života. O existenci naděje neměl sebemenší potuchy, protože mu scházelo sebeurčení sebe jako člověka. Zde, polomrtvý, na střeše obludného domu a zaléván kyselým deštěm, objevuje naději, která mu zachránila život, a kterou objevuje jako zázrak svého vzkříšení, jako definitivní návrat do smyslu člověka. To znamená, že musí přijmout oběť Kristovu, kterou mu kyborg připomíná. Otázka, jestli se může Kristus připomenout v těchto souvislostech a takovému člověku, je bezpředmětná,

---

<sup>7</sup> Jan 30,1



protože Kristus vždycky přichází v podobě člověka jako syn Boží. Závěrečné prolnutí tváří Deckarda a Battyho je jen připomínka, že „tváří Kristovou“ jsou obdarováni všichni, protože on je „Ecce Homo“.

V *Solaris* se prakticky odehrává totéž. Harey jako konkrétní vizualizace Kelvinova svědomí přináší spásu, o které Kelvin nemá sebemenší tušení. V prvních okamžicích se chová jako blázen, který je schopen respektovat pouze svůj vlastní intelekt. Postupně se otevírá sobě samému, aby svou vinu přijal a začal se vracet do svého vlastního lidství. Začal sebe sama objevovat jako člověka, ve smyslu člověka jako lidství, jako naději celého univerza. To samé se děje s Harey. Ona si začíná uvědomovat svůj prapočátek jako duchovní vědomí. Současně však začíná velmi konkrétně vnímat svou situaci jako hmotné skutečnosti. Tarkovskij, právě jako Scott, zde na protikladnosti spění vědomí ukazují obrovskou morální i existenciální propast, do které se současný člověk dostal díky ztrátě schopnosti vlastní věrohodné sebeidentifikace. Kelvin velmi dobře hodnotí celou situaci a protože není pod takovým tlakem jako jeho kolegové (mají pravděpodobně méně přijatelné zhmotnění vlastní viny), má patřičný emocionální odstup. Přesto je ochoten přistoupit na přijetí tohoto, vědecky tak nepřijatelného faktu. Zpověď Harey v knihovně je definitivním impulsem k jeho pokání. Zbývá otázka – kdo jsme, odkud přicházíme a kam směřujeme? Základní filosofický problém lidského bytí sice zůstává nevyřešen, ale je znovuobjeven.

### Úvaha třetí:

#### **Pouť z bludiště do labyrintu a z labyrintu do slunce.<sup>8</sup> Postapokalyptický sen o návratu do mýtu.**

Nikdy nekončící lidský sen o návratu do ztraceného ráje se podle biblického podobenství odehrává v okamžiku, kdy se člověk ocitá na samém dně své existence jako živoucí bytosti. Věrohodnost snové vzpomínky na běžícího jednorožce. Člověk, vyhnanec v temnotě inferna, zahlušen záblesky falešných sluncí, hledá své synovství, aby mohl uvěřit naději, že se jednou shledá se svým otcem. Schází mu domov jako stav vlastní duše a vlastního srdce a intuitivně nachází věrohodnou ženu, aby však si toho všimla, musí ji napřed tato věrohodnost spasit. On jako věrohodný Syn musí tuto věrohodnou Ženu přivést k sobě jako k muži a tam ji zbavit jejího strachu z ženství. Žena se musí chtít stát věrohodným člověkem, ale to musí chtít patřit muži, muž musí chtít patřit ženě, aby oba věrohodným člověkem zůstali. A to v absolutním slova smyslu; bezvýhradně. Teprve potom lze mluvit o věrohodném lidství. Ridley Scott tento přerod pololidi – „kyborgů“ v lidi, ukazuje v nádherném obraze ráje srdce. V podobenství stvoření Evy. Ráchel (ovce, ta, která následuje) se proměňuje na ženu ve chvíli, kdy Deckardovi zachraňuje život. U něj doma, když on spí, hraje na klavír hudbu, která zněla i ve chvíli, kdy se mu zdál sen o ráji, ve kterém žijí jednorožci. Není to stejná melodie, ale emocionální vjem je zcela totožný. Ráchel se pomalu proměňuje v tu, která našla sebe sama, protože přišla ke svému muži, ze kterého vzešla – ona je svědectvím ráje, ona je obrazně oním jednorožcem, který muži navrací ráj, a navrací je zpětně oba do ráje jako znovuobnoveného člověka (muže+ženu). On se proměňuje v muže skrze ni a ona v ženu skrze něj. „Polidšťování“ těchto umělých bytostí se děje na základě jimi odmítnutého falešného synovství. Tento přerod je spontánní, jaksi zevnitř vlastní svobodné paměti, touhy po tom, býtí synem. Kdežto u lidí se

<sup>8</sup> Viz *THX 1138* (George Lucas, USA 1971).

děje proces opačný. Touha po synovství se vytrácí a ve vědomí začíná převládat únava nad vlastní svobodou. Únava nad ztrátou vlastního lidství. Člověk si neuvědomuje, že v procesu přerodu kyborga na člověka je skrytý i jeho dávný proces stávání se člověkem. Kyborg mu ve svém polidšťování se navrácí paměť vlastního lidství jako spolupatříčnosti k Bohu.<sup>9</sup>

Člověk v **Blade Runnerovi** je více kyborgem než kyborg sám. Navrací se tedy k ženě, kterou pro něj stvořil Mocný jako replikantku. Heslem Mocného je: „lidštější než lidské“, tzn. dokonalejší než stvoření. Není žádného stvoření, všechno co jest jsme vytvořili my. Je to podvod na podstatě a smyslu bytí. Je to krok k likvidaci lidstva jako takového. Tato významová přesmyčka je přijatelná pouze jako sci-fi, ale současně se stává mementem, o kterém hovoří už Bosch ve svých obrazech. Mocného však zabijí vlastní synové, kteří hledají své věrohodné synovství ve svých družkách, ke kterým je směřují jejich probouzející se prenatální emoce. Probouzí se jim vědomí lidství a tuší, že chtějí-li být věrohodní musí být jedno (muž a žena). K tomu samému se dopracovává člověk a nachází svou paměť domova (jednorozec) a nachází svou ženu, která už není replikantkou (napodobeninou) v tom pravém slova smyslu, protože našla své ženství (svůj obraz v obraze muže k jehož paměti lidství se přetváří). V jistém slova smyslu by se dalo hovořit o zbytcích věrohodné paměti stvoření u obou. A v jiném smyslu se dá hovořit o prodloužení linie podobenství v původním archetypu. Tak, jak Bůh stvořil k podobenství a obrazu svému muže, tak podle tohoto podobenství stvořil také ženu, ale oba především k podobě a obrazu plného člověka. Žena pak je věrohodnou ženou ve chvíli, kdy to přijme.<sup>10</sup> Už nejsou replikanti a lidé; to, co v bytí zbývá, jsou pouze bytosti se zbytky vlastní identity, a které vzájemně a zoufale hledají své Synovství, to jest věrohodné lidství, tedy úplnou příslušnost k lidství Kristovu. Je to podobenství o paralelních světech, ve kterých se pohybuje člověk na samé hranici sebe sama. Do jaké míry ještě je člověkem, a do jaké míry už není věrohodným obrazem Boha není zcela jasné. Tuto míru překračuje až ve chvíli, kdy definitivně pochopí svoje Synovství, které nachází v právě zrozené ženě, která svoje Synovství pochopí v nalezeném muži, kterého postrádala jako své lidství. Proto právě tak jako Roy říká své: „*Time to Die*“, tak i Deckard říká svoje: „*Finish*“. Obojí znamená jedno a totéž: „*Dokonáno jest*“. Má to i stejnou významovou a výrazovou hodnotu ve vztahu k oběma hrdinům. Kyborg svou smrtí navrácí smysl pravé podstaty života člověku.

V **Solaris** je tato skutečnost v podstatě stejná pouze akcenty jsou trochu posunuty. Kelvin si svoje „nelidství“, tedy svou vzdálenost od skutečného lidství uvědomuje právě skrze Harey. Tedy zcela identicky jako Deckard, ve vztahu k umělé biotronické bytosti, replikantovi. Jako by se mu člověčenství převrátil naruby a on může nahlédnout dovnitř, do podstat vztahů ukrytých hluboko uvnitř svého já, vztahů, o kterých do této chvíle neměl sebemenší ponětí. Onen výrok dr. Snauta „Člověku je zapotřebí člověk“, charakterizuje cestu, kterou je nutné projít, a současně definuje i skoro nekonečnou vzdálenost, která vyznačuje minulost jako pouť od sebe sama. Jak Scott, tak i Tarkovskij skrze toto téma zadávají moderní společnosti v souvislostech současného času neřešitelnou otázku – jak a kam dál! Umělá replika člověka tuto otázku doslova zhmotňuje jako apokalyptickou budoucnost, ze které není návratu do stavu lidské existence v současného slova smyslu. Člověku schází sacrum ve všech polohách, které existují. Jako vztah k sobě samému jako posvátné skutečnosti, vztah k místu, odkud pochází,

<sup>9</sup> Tento stav, uvědomování si lidství ve své duchovní podstatě, tedy vnímání života jako nekonečných souvislostí ve vztahu k duchovnímu principu bytí je základním tématem animovaného filmu, který byl v tomto smyslu doslova zlomovým počínem japonského manga **Ghost in the Shell** (M.Oshii, VB-Japonsko 1995).

<sup>10</sup> „Získala jsem muže a tím Hospodina.“ Gen 4,1

vztah k sobě jako rodu, vztah ke smyslu vlastního bytí... a tak bychom mohli pokračovat stále do širších a hlubších souvislostí duchovní existence jako principu existence vůbec. Přesně toto Harey s Kelvinem koná, jejich setkání v knihovně po večírku na oslavu Snautových narozenin se odehrává jako vize stvoření světa, uprostřed kterého vzniká a existuje střed tohoto světa ve smyslu jeho spění – člověk. Oni dva nejsou ničím jiným než Adamem, který se vrátil na svůj počátek, aby mohl svému vlastnímu bytí tento smysl vrátit a tím i obnovit svou cestu, svou návratovou křivku k sobě samému jako sacrum. K tomu je zapotřebí věrohodné zrcadlo, které nelze obejít, které není ničím nahraditelné, které ukazuje nikoliv podstatu stavu, ve kterém se člověk právě nachází, ale cestu, kterou prošel špatným směrem. Brueghelovské krajiny v jídelně Solaris tuto ztrátu ukazují. Ukazují i možnou návratovou trasu a to není nic, co lze přijmout jen tak, bez zoufalého odporu, protože se jedná o bolest srdce.

Deckard přijímá Ráchel fyzicky jako součást své bytosti, protože ona mu objevuje a navrácí smysl jeho lidství. Jedině spolu jsou Adam, to jest člověk. Harey Kelvinovi tuto skutečnost nepřináší, protože už takto existuje, pouze mu to připomíná, což je v určitém smyslu totéž, záleží na souvislostech. Tím se ovšem z umělé bytosti stává kategorický mravní imperativ věrohodného člověčenství jako naděje na zachování člověka právě ve smyslu sacrum.

#### Úvaha čtvrtá:

#### Utrpení v labyrintu podle Deckarda a Kelvina a konečné vzkříšení aneb „Cesta Tam a zase Zpátky“.

V **Blade Runnerovi** jsou místo hvězd a slunce jen ohně přebytečné energie a umělé světlo lamp, elektronických světelných billboardů, reflektorů, výkladních skříní a držáků deštníků. Nad hlavou řev amplionů, reklam a poziční i směrová světla prolétajících vznášedel. Místo rosy globálním oteplením způsobený nepřetržitý všepronikající déšť. Lidé se pohybují v umělém mikroklimatu. Není a nikdy nebyl žádný kosmos. Žádné hvězdy, žádné slunce. Reklamní slogany však vyzývají k letu na jiné, krásnější a úžasnější planety, kde je slunce, nebe, stromy, práce, peníze a zábava. Nevzniká pocit časoprostoru nad hlavou. Pouze dvakrát: když Deckart uvidí ráj a když Roy Batty zemře a vypustí bílou holubici k modrému nebi. V **Solaris** je to velmi podobné, ale v opačných souvislostech. Tam bylo vše zcela reálné a nanejvýše přirozené. Kelvin to pamatuje. Dotýkal se trávy, padal na něj déšť, umýval si tvář v čisté říční vodě. Ovšem Kelvin to pamatuje jako sen, který má stejný vztah ke skutečnosti jako halucinace. Brueghelovy obrazy jsou také takovým snem – nikdy to nebylo, nikdy se to neuskutečnilo, je to pouze halucinace extrémně zatížené psychiky. A právě z tohoto časoprostoru přichází Harey, aby mu definitivně zabránila v pádu do propasti odmítnutí reality. Ona jako umělá bytost je zřetelnou a neodmítnutelnou realitou, kterou nejenom sama o sobě představuje jako součást minulého Kelvinova života, ale je připomínkou o skutečné věrohodnosti toho, co lze tak snadno prohlásit za vidinu. Ona je v tomto smyslu skutečnější než člověk, protože je skutečností, kterou nelze změnit, která byla jako reálná součást Kelvinova života. Ráchel nebyla, ale ona tuto věrohodnost představuje jako ta, která se touto skutečností stát musí, aby se člověk stal člověkem. Jedná se vlastně o znovunabytí sakrálního archetypu jako paradigmatu lidství.

### Návrat ztraceného syna.

Nacházíme se ve světě skrytých souvislostí, jejichž významová rovina je nekonečná. Čím více se otevírá poznání, tím více se zavírá poznatelnost. Člověk má snahu z jedné strany pochopit sebe sama a podstupuje úporné hledání důkazu o tomto stavu (viz analýza fotografie z Deckartova dětství), a ze strany druhé tone v archetypálních souvislostech vlastního duchovního bytí (viz sen o jednorožci). Kelvin zase odmítá přijmout sebe sama, protože pro něj je rozhodující intelektuální úsudek na základě obecně přijaté a vědecky potvrzené reality. S takto posunutými časoprostory reality pracuje každý z režisérů skoro identicky, i když podle jiného vzoru. Scott to naznačuje dílem Jana van Eycka, kde je pojat makrokosmos jako odraz jevení se Beránka Božího, ale jako nedílná součást mikrokosmu v centru lidské společnosti. Proto nepotřebuje nic z klasických vyjadřovacích prostředků k propojení sacrum a Universum. Automaticky se tak musí objevit cesty k Bohu a na těchto cestách obraz lidského společenství jako celku. Jestliže se však na tento střed soustředíme jako na střed světa, zjistíme, že tomu tak není. Je to „pouze“ střed lidského poznání, které je nekonečně daleko od skrytého smyslu pravdy. Věrohodný, skutečný a jedině možný „střed světa“ jako by neustále unikal mimo jakýkoliv prostor.

Tarkovskij s obrazy Pietera Brueghela st. v tomto smyslu pracuje zcela opačně než Scott s Eyckem. Ukáže tajemství v jeho, pro člověka, odkrytém smyslu, posune sice skutečný střed mimo centrální souřadnice vnímání (zlatý řez), ale tomuto posunu dá jednoznačný ideový význam. Pozorný vnímatel pak najde význam skutečně v centrálním bodu jeho obrazů. Navíc Tarkovskij tento již tak posunutý střed ještě více posouvá mimo hlavní zorný úhel tím, že obrazy snímá jako pohyb, který jednotlivé kompozice propojuje v celek jediné krajiny, krajiny konečného návratu. Zde není čas ani prostor ve smyslu filmové reality, všechno je propojeno se vším, existuje pouze věčnost jako jediný možný stav jakékoliv skutečnosti, která má být pokládána za věrohodnou realitu. Tím činí i existenci Harey skutečnou nikoliv pouze ve smyslu hmotném, ale především duchovním.

Ridley Scott si v již zmíněné analýze fotografie pohrává s možností techniky, která je schopna odkrýt skryté tajemství odrazu v zrcadle na protější stěně. Skoro doslova kopíruje prostorovou i předmětnou kompozici z Eyckova obrazu **Portrét rodiny Arnolfiniho**. Technický artefakt jako člověku rovnocenný partner znovu vystupuje do popředí a tento fakt ještě více umocňuje věrohodnost Ráchel. Deckard řeší úkol, který přijal a pojednou, jakoby nevědomky, zjišťuje, že fakticky pátrá po své identitě. Na fotografii není nic zvláštního. Skoro prázdná místnost, v levém rohu u stolu sedí nějaká postava, která se utápí ve stínu, a je vidět pouze ruka, o kterou má opřenou hlavu. Otevřené dveře do další místnosti, ve které na protější stěně visí kulaté zrcadlo. Stejně jako má v pokoji i on, se stejným odrazen světelného bodu. Prostorové rozestavení je trochu jiné a zdá se, že na obraze je přirozené sluneční světlo. Deckard jde stále hlouběji do fotografie, až se dostane do zrcadla, které mu odkryje skrytou místnost ve fotografické kompozici neviditelnou. V odraze odrazu najde lůžko, na kterém odpočívá mladá žena. Nechá si vytisknout její tvář. V průběhu dalšího děje je tato fotografie prezentována jako byt replikantů a ženská tvář jako jedna z hledaných replikantek. Ve skrytých souvislostech je však zřejmé, že by se mohlo jednat o ženu se vztahem k Deckartovi. Jediným spojovací bodem je tvar a umístění zrcadla a stejným ostře se odražejícím světelným bodem na jeho okraji. Sen o jednorožci, který není snem.

Scott svými výtvarnými alegoriemi a citacemi otevírá zcela neznámý časoprostor uvnitř nejtajnějších souvislostí lidské duše, která nikdy nemá jistotu v původu sebe sama. Tuto

jistotu nelze získat jinak než hlubokou vírou. V opačném případě se potácíme ve ztrátě komunikace se sebou samými, protože my jsme se nestvořili sami pro sebe. My víme, že existují lidé (nosorožci), ale do stávajícího zoufalství potřebujeme mít jistotu, že jsme obrazem Boha, svého stvořitele (jednorožci). Deckartovi se to podaří, přijme sebe jako Ráchel a získá sebe jako celek (muž a žena – makrokosmos a mikrokosmos – duše a tělo – rozum a srdce). V tomto okamžiku zjistí s nezvratitelnou jistotou, že je jednorožec. Ráchel stvořila jej, on stvořil Ráchel.

Právě tak jako Harey stvořila Kelvina v jeho skutečné reálné duchovní existenci. U něj neprobíhá proces jako u Deckarda, on ví, že je skutečný člověk, pouze na to zapomněl. „Návratem“ Harey se mu vrací nejen paměť srdce, ale zejména skutečnost sacrum jako podstata jeho lidství. Také ví, že se nachází v umělém časoprostoru, který není ani náhražkou krajiny bytí. Jeho „replikantství“ je otázkou psyché, nikoliv intelektu. Intelekt zde má funkci spíše jakési „operační paměti“, která provádí kontrolu dříve uložených záznamů a srovnává je. Z člověka se stává počítač na třídění informací a jejich aplikaci vně jeho systému personálního. Tato manipulace, kterou s moderním člověkem provádí společnost, je právě z hlediska společnosti nanejvýše nutná pro kontrolu vlastního bytí, jenž může lidská sebereflexe významně narušit. Duchovní identita člověka je smrtelně nebezpečná pro identitu společnosti jako politicko-ekonomického systému. Deckard netuší, že časoprostor, ve kterém existuje, je matrix, je zdeformovanou replikou skutečného stvořeného mikrokosmu. Teprve v kontaktu (sen) s paradigmatem tohoto časoprostoru (jednorožec v ráji) pozná i svoje replikantství, které ovšem není hmotné jako u Ráchel, ale duchovní. Kelvin toto všechno nepotřebuje, on se musí „pouze vrátit“ do své reality lidství. On vytěsňuje ze svého podvědomí jakoukoliv možnou připomínku své sounáležitosti s „bývalým“ lidstvím. On chce být člověkem, který je součástí bytí jako Universa.

## **Závěr:**

### **Technika navrácí člověku lidství?**

Dramaticko-koncepční situace sci-fi časoprostoru mění i hereckou stylizaci. Představitel hlavní role v *Blade Runnerovi*, Harrison Ford je mimořádně ukázněný a meditativně zahleděný do svého „personé“ a Sean Youngová jako replikantka je chladnou bezpohlavní éterickou Barbie. Její proměna v živou renesanční krásku při naprosto minimální mimice a jen jako mimochodem, je zázrakem stvoření ženy, je věrohodná do té míry, že ji lze považovat za „pastýřku jednorožců“.<sup>11</sup> Scott zde od herce vyžaduje skoro naprosté ztišení ve výrazu, zejména v dlouhých klidových scénách, kdy spolu s hercem na vnímatele působí souhrn všech výrazových prostředků, které vytvářejí mikrokosmický komplex přinášející svědectví o makrokosmu. Celý film tím dostává velmi zvláštní nádech něčeho skrytého, co mělo zůstat mimo dosah viditelných souvislostí.

To, co přijímáme u Scotta jako mimořádnost, je u Tarkovského samozřejmou koncepcí. Od samého počátku filmu sledujeme ztišování lidských duchovních hlubin před stále jsoucím bytím ve všech podobách. Od plynutí trav v proudu řeky, padání deště na ovoce na stole, přes ztrátu sebe sama v labyrintech megaměst, až po procitnutí v jiných hlubinách, vesmírných,

<sup>11</sup> Zřetelná inspirace obrazem *Minerva de Benci (1474) Leonarda da Vinciho*. Tento obraz ve významové poloze ženství jakožto kosmického principu, na který si člověk rozpomíná jako na archetyp, kterého je součástí, použil i **Andrej Tarkovskij** v *Zrcadle (SSSR/Rusko 1975)*.

v útrokách umělé velryby jako Jonáš. A teprve zde, daleko od sebe sama, daleko od všeho co člověka činí člověkem, v zajetí technického monstra v podobě planetární stanice v kontaktu s bytostí, jež byla stvořena doslova ze mne samého, v přímém kontaktu s neschopností lidského intelektu pochopit nepochopitelné a definovat nedefinovatelné, poznávám, že jsem člověk.

Kyborg a Člověk, který je jeho paradigmatickým. V tom je jeho věrohodnost. Není rozdílu mezi bytostí lidskou a bytostí biotrickou. Člověk není schopen vdechnout tuto věrohodnost sám o své vůli, protože v opačném pořadí je on biotrický replikant. On ví, že anima sacrum si cestu najde. Herectví, mizanscéna, časoprostor, ideová koncepce, všechno v těchto filmech je vedeno tímto směrem. A navíc jsou tyto příběhy skoro zbaveny patosu, který se objevuje až v posledních scénách, kdy člověku přináší naději na to, že se opět stane podobou Boha bytostí, která za privilegium být andělem-poslem Božím musí zemřít. V tomto okamžiku je zřejmé, že patos lidství byl v celém filmu nepřetržitě přítomen jako výrazový prostředek.

## Summary

### **A Man is necessary for a Man.**

The selfidentification of a cyborg as a man. Four essays on the theme: hidden spirituality of the relation between a film image and the tradition of the spiritual thinking. The macrospace as a reminiscence of the Eden. Can a time come, when the man transforms to a programmed being and from an artificially created replicant becomes "the saviour" who will return the humanity to the mankind? The humanity as a spiritual principal of the existence. Following the legendary films Blade Runner and Solaris I develop a reflection on this topic, which on the present begins to have a very realistic shape and which the film genre sci-fi develops from the seemingly utopistic visions. But these visions and their possible realization make us shiver.

Translation: Helena Horecká

## Americký neo-noir 70. let

Jan Křipač

S koncem éry studiového systému klasického Hollywoodu mizí i jeho poslední významná forma – film noir. Tento populární cyklus se v americké kinematografii poprvé objevuje začátkem 40. let s nástupem adaptací románů tzv. drsné školy a dosahuje vrcholu v první polovině 50. let, kdy nabývá množství nejrůznějších podob. Příliš široký žánrový rozptyl (krimi, detektivka, gangsterka, melodrama, docudrama, boxerský film, novinářský film a jejich vzájemné fúze) vede později historiky a teoretiky k závěru, že noir funguje nikoli jako samostatný žánr, ale spíše jako specifický styl, jdoucí napříč žánry a definovaný opakujícími se konvenčními znaky (šerosvit, low-key svícení, subjektivní kamera, extrémní úhly záběru ad.).<sup>1</sup> Jiní<sup>2</sup> zase preferují termín cyklus, při jehož definici kloubí stylistické hledisko s některými žánrovými konvencemi, zahrnujícími také narativní výstavbu (postavy pátrajícího jedince a femme fatale, témata dotírající minulosti a osudové předurčenosti, motivy zločinu a šílené lásky, přítomnost vypravěče, retrospektivní sled událostí, komentování děje, literárně stylizovaný dialog ad.). Nicméně tyto kritické reflexe filmu noir se v anglo-americké oblasti začínají objevovat až po konci jeho klasické periody a souvisejí s nástupem jeho pokračovatele – neo-noiru v 70. letech.

### Kritické pozadí

Narozdíl od americké či britské kritiky se film noir těší značnému přijetí u francouzských novinářů – a to poměrně brzy. Hned po válce s přívalem nových amerických filmů do francouzských kin píše nadšené recenze Nino Frank a Jean-Pierre Chartier, kteří poprvé přicházejí s termínem „film noir“<sup>3</sup>. Následují další – zejména mladí kritici Cahiers du cinéma – kteří

---

<sup>1</sup> **Bordwell, David – Steiger, Janet – Thompson, Kristin:** *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York 1985. David Bordwell v kapitole The Case of Film Noir podotýká, že ani producenti ani diváci nerozlišovali při výrobě, případně recepci noir jako samostatný žánr s jeho přesně danými konvencemi – tak jako tradiční americké žánry western, komedii nebo muzikál. S tím polemizují Alain Silver a James Ursiny, když argumentují záměry některých tvůrců (Anthony Mann a John Alton) a jejich detailním obeznámením se s kódy filmu noir. Viz **Silver, Alain – Ursini, James:** *Neo-noir*. In: *Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style*. The Overlook Press, Woodstock, New York 1992.

<sup>2</sup> **Silver, Alain – Ward, Elizabeth:** *Film Noir – An Encyclopedic Reference to the American Style*. The Overlook Press, Woodstock, New York 1992.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Chartier přitom vychází ve svém článku v La Revue du cinéma (č. 3, listopad 1946) z faktu, že dané filmy jsou adaptacemi detektivních románů, které ve Francii vycházely v rámci tzv. „série noir“ (černá řada) – odtud termín celého filmového cyklu. Ještě dříve v roce 1946 ho však používá Nino Frank.

později jako filmaři nové vlny zahrnou noirové prvky do vlastní tvorby a významně ovlivní nastupující post-klasickou generaci v Hollywoodu. V roce 1955 pak vychází vůbec první knižní monografie **Panorama du film noir américain** Raymonda Borda a Ettiena Chaumetona, která je dodnes považována za formativní. Přináší pokus o definici, klasifikaci základních postav a témat, stejně jako komparaci s hlavními americkými žánry.

Takto vymezený koncept filmu noir jako svébytné formy je dobové americké kritice neznámý. Teprve v 60. letech vznikají první konkrétně vymezené studie – nikoli však na film noir samotný, ale nejprve na období 40. let, potažmo jeho určité tematické okruhy. Do této tendence spadá zejména shrnující **Hollywood in the Forties** (1968) Charlese Highama a Joela Greenberga, jehož druhá kapitola nazvaná Black Cinema je považována za první komentář k filmu noir na americké půdě – nicméně jedná se spíše o výčet faktů, než o vlastní teoretické vymezení, natož detailnější analýzu. Tematikou násilí amerického filmu 40.–60. let se zabírá monografie **Violent America** (1971) Lawrence Allowaye, která sice zohledňuje konkrétní filmy noir, avšak bez toho, aby rozkryla jejich specifika oproti jiným akčním filmům doby. Na psychoanalytickou interpretaci ústředních postav snímků 40. let se zaměřuje Barbara Dunning v práci **Running Away From Myself** (1967), která byla publikována v rámci projektu **Evil** Jungova Institutu.

Teprve počátkem 70. let vznikají texty zohledňující vlastní problematiku filmu noir. Jako přelomový bývá všeobecně chápán článek Raymonda Durngata z roku 1970 pro britský časopis *Cinema*, nazvaný **Paint It Black: The Family Tree of Film Noir**, který byl následně přetištěn v newyorském *Film Comment*, a spustil tak stále intenzivnější debatu o povaze této nejednoznačné filmové formy. Durngat v něm především předkládá svoji definici filmu noir: nejedná se o přesně předem vymezený žánr a jeho klasifikace vyžaduje širší hledisko „motivů a celkové atmosféry“<sup>4</sup>. Jen některé krimi jsou filmy noir a naopak jiné žánry mohou být noiry (Durngat uvádí natolik odlišné příklady jako **Modrý anděl**, **King Kong** či **V pravé poledne**). Po úvodních historicko-kulturních východiscích<sup>5</sup> tak následuje dnes klasické typologické rozřazení do 11 základních kategorií – „rodokmene“ – filmu noir<sup>6</sup>. Tato klasifikace se poté vrací v různých variantách i u dalších textů.

Bezprostředně na Durngata navazuje v roce 1972 Paul Schrader svým příspěvkem pro *Film Comment* **Notes on Film Noir**, ve kterém se ztotožňuje s definicí noiru jako nikoli žánru. Pro Schradera je noir především styl, a jeho klasifikace tudíž vychází z konvence vyjadřovacích prostředků<sup>7</sup>. Mimo to si všímá důležitého tématu, které zůstalo Durngatem opomenuto: znovuoživení minulosti v životech hrdinů, které s sebou nese pocity ztráty, nostalgie a existenciálních nejistot. Minulost pak zůstane stabilním tématem i v následujících výkladech filmu noir. Na závěr své studie pak Schrader přikládá krátkou rekapitulaci dějin noiru, v jejímž rámci vyděluje tři období: válečné – studiové, poválečné – realistické a raná 50. léta se zaměřením na psychotické hrdiny. Paradoxně se shoduje s Bordem a Chaumetonem, kteří

<sup>4</sup> **Durngat, Raymond:** *Paint It Black*. In: *Film Noir Reader I*. Limelight, New York 1996, s. 38.

<sup>5</sup> Literární dědictví: 3 „černé cykly“ – řecká tragédie, jakobínské drama, romantický lyrismus; 3 žánry 19. století absorbující klasickou tragédii – buržoazní realismus (Ibsen), duchařský příběh, detektivní příběh.

Filmové dědictví: německý expresionismus, poetický realismus, britský thriller a italský neorealistický noir

<sup>6</sup> Zločiny a sociální kritika, gangsterství, na útěku, soukromá očka a dobrodruzi, středostavovská vražda, portréty a dvojníci, sexuální patologie, psychopati, rukojmí kvůli majetku, černí a rudí, loutka – horor – fantasy.

<sup>7</sup> Ke čtyřem stylistickým konstantám (světlo, tvar objektů, herectví a scéna, kompozice) přidává tři narativní (motiv vody, milostná zápletka, manipulace chronologickým řádem vyprávění).



kladou tečku za noirem Aldrichovým **Kiss Me Deadly** (1955). Schrader dodává už jen epitaf: **Dotek zla** (1958) Orsona Wellese. Film noir pak přechází do hájemství televize, kde přežívá díky několika populárním seriálům (**Dragnet**, **Lineup**, **Highway Petrol**) a v ojedinelých počinech mladších filmařů jako Don Siegel či Samuel Fuller si v 60. letech připravuje svůj přechod k neo-noiru. Závěrečné Schraderovo zhodnocení pak patří americké kritice, která je podle jeho názoru příliš sociálně orientovaná a zaměřená na tematickou rovinu díla. Nemohla tudíž dostatečně ocenit přínos filmu noir, který je především originální svým stylem. Nicméně následující vývoj nedal Schraderovi za pravdu: 70. léta přinášejí celou řadu studií zohledňujících právě tuto povahu noirového cyklu<sup>8</sup>.

Texty Durgnata a Schradera tak stojí na počátku nového zájmu o tento fenomén klasické hollywoodské kinematografie a představují důležitou změnu paradigmatu: zatímco dosavadní americká kritika nepřikládala filmu noir význam, ba dokonce ho ani nedokázala často rozpoznat, nyní – začátkem 70. let – se situace obrací: zejména Schraderem a některými dalšími je film noir naopak rozpoznán jako progresivní trend a hnací síla skomírajícího žánrového filmu. I když sám po rozmachu na přelomu 40. a 50. let své možnosti vyčerpává, znovu se vrací – obohacen o nové impulsy – ve stejné době, kdy kritici oprašují jeho bývalou slávu. Zatímco se mladá kritika zaobírá jeho zákonitostmi teoreticky, mladí filmaři je zkoušejí uplatnit v praxi. Neo-noir se stává pevnou součástí nastupujícího nového Hollywoodu.

### Generace nového Hollywoodu

Hlavní exponenti hollywoodské kinematografie 70. let natočili své nejvýznamnější filmy v modu filmu noir: Scorsese **Taxikáře**, Coppola **Rozhovor**, Altman **The Long Goodbye**, Polański **Čínskou čtvrt**, Penn **Noc postupuje**, Lumet **Serpico** a **Psí odpoledne**, Friedkin **Francouzskou spojku**, Peckinpah **Útek**, Pollack **Japonskou mafii**, Pakula **Klute** a **Pohled společnosti Parallax** atd. Část z nich (Lumet, Penn, Altman) využívá svých zkušeností z televize a tematiku násilí, pro noir klíčovou, zobrazuje novými nekonvenčními prostředky. Druhou skupinu (Scorsese, De Palma, Schrader, Coppola) tvoří bývalí intelektuálové – studenti vysokých škol, kteří se řemeslu přiučili hodinami strávenými v kině, kde sledovali zejména produkci evropských nových vln a z pozdní hollywoodské kinematografie tolerovali minimum – vyjma filmu noir<sup>9</sup>. Patří k nejmladší generaci univerzitních studentů konce 60. let, která noir nejen rozpoznala, ale přijala jako inspirační zdroj pro vlastní tvorbu. Stal se pro ně přirozenou a blízkou formou, na které mohli vyzkoušet své vlastní pojetí filmu. Její nevyhraněnost a žánrová otevřenost pak umožňovala nejen aktualizovat tradiční stylistické postupy a obohatit je novými – podmíněnými jinou technologií i diváckými návyky – ale také v rámci narativní výstavby reflektovat soudobé společenské dění. Noir se opět stal nebezpečně aktuálním. Nemusel tolik spoléhat na žánrové konvence, které často naléhavost tématu zbytečně maskují. Neo-noir 70. let je strohý, přímočarý a nekompromisní.

Zatímco klasický noir zrcadlil složitou společenskou situaci poválečného světa (odcizení, deziluze, korejská a studená válka, atomová hrozba, mccarthismus), 70. léta přicházejí s jiný-

<sup>8</sup> **Place, Janey-Peterson, Lowell:** *Some Visual Motifs of Film Noir* (1974), **Silver, Alain:** *Kiss Me Deadly – Evidence of a Style* (1975), **Kerr Paul:** *Out of What Past? Notes on the B Film Noir* (1979), **Portfírio, Robert:** *The Dark Age of American Film: A Study of American Film Noir (1940–1960)* (1979) ad.

<sup>9</sup> V té době se začínají objevovat také první retrospektivy filmu noir ve vybraných kinech, ale díky televizi je množství – včetně samozřejmě běčkových – noirů dostupných i na nejrůznějších kanálech.

mi – ale stejně naléhavými impulsy: vietnamské trauma, rasismus, otevřené pouliční násilí, politické atentáty, korupce jdoucí až do vládních kruhů (Watergate), mezinárodní terorismus. Noirový hrdina stále zůstává osamělým vlkem vyrážejícím do boje s džunglí velkoměsta. Moderní svět s jeho složitě provázanými neosobními strukturami je mu vzdálen stejně tak, jako mu určuje jeho osud. Pokud tento střet nevyústí v jeho smrt, pak „happy end“ nepřináší potřebné řešení a kýžené vysvobození.

Nejdůležitějším znakem neo-noiru je pak samotné východisko nastupujících tvůrců: naprosté uvědomění si formy. Zatímco ve 40. letech byl noir spíše nahodilým trendem, převážně vizuálním stylem společným pro různé filmaře a jen pozvolna utvářel svůj přibližný kód formálních postupů (který navíc nebyl kanonizovaný diváckým očekáváním), pak v 70. letech je situace zcela jiná: noir představuje – i díky kritice – uzavřený korpus děl, který obsahuje určité zákonitosti. Mladí scenáristé a režiséři zcela vědomě užívají těchto postupů při vlastní aktualizaci a počítají i s reakcí publika na základě jeho vlastní znalosti. Tyto postupy – v klasickém noiru ještě značně volné – se při opětovném použití v neo-noiru stávají přesně kodifikovanými znaky – přehlednými součástmi konvence. Zatímco v noiru 40. a 50. let se pozornost studií a publika upínala k tradičním žánrovým schématům a noirové prvky tvořily spodní, „podvratný“ živel maskovaný důvěrně známými pilíři žánrové stavby, v neo-noiru 70. let se samy stávají oněmi pilíři. Voice-over v **Pojistce smrti** je jako hlas vypravěče běžnou součástí narace drsné školy a vyplývá z pravidel adaptace, voice-over v **Taxikáři** se však silně vymyká z dobového úzu, stává se příznakovým a upozorňuje na sebe jako na typický znak filmu noir. Stejně tak vyhrocený literární jazyk dialogů **Čínské čtvrti** či **Noc postupuje** nemá působit realisticky, ale naopak odkazovat na typický styl chandlerovských detektivek. Nebo silné kontrastní svícení v **Pohledu společnosti Parallax** sice může působit archaicky, ale režisérovi Pakulovi s kameramanem Willisem přesně slouží k vystižení stavu noirového hrdiny. Divák již nejde na krimi, či melodrama, ale na noir – a režisér mu tuto touhu umožní splnit. Toto sebe-uvědomění si vlastní formy pak z neo-noiru podle některých teoretiků<sup>10</sup> činí svébytný žánr. Příslušnost určitého filmu k němu pak přestává být závislá výhradně na stylu, ale může záležet i na jiných aspektech (pojetí postavy, základní konflikt, tematické určení). Mnohé snímky 70. let označované jako neo-noiry se svým stylem v klasickém období vůbec neinspirují a typicky noirovskou tematiku vyjadřují jinými prostředky (např. Altmanovo **The Long Goodbye**). Jak shrnuje John Belton: „Neo-noir není staré víno v nových měchách. Nemá být chápán jako produkt doby, ve které byl vytvořen, ale jako produkt doby, ve které byl nakonec inovován. Forma, kterou na sebe bere, je determinována vlivy, jež umožňují její (znovu)stvoření v 70. a 80. letech. Neo-noir nemohl existovat během klasické periody. Ani technologie ani podmínky, ve kterých byl rozvinut, nejsou stejné. Jak kdysi poznamenal Herakleitos: ‚nestoupíš dvakrát do téže řeky‘“<sup>11</sup>.

## Styl

Stylistická proměna patří k dalším charakteristickým znakům neo-noiru 70. let. Skupina děl, označovaných jako noirová, v sobě zahrnuje množství různorodých užití stylu, přesto lze vystopovat několik základních tendencí.

<sup>10</sup> Erickson, Todd: *Kill Me Again – Movement becomes Genre*. In: *Film Noir Reader I*. Limelight, New York 1996.

<sup>11</sup> Belton, John: *Cinemascope in Historical Methodology*. In: *Cinema Journal*, roč. 28 (1988), č. 1, s. 29–30.

V první řadě neo-noir pracuje – právě díky vědomému odkazu – s tradičními atributy noirového stylu 40. a 50. let. Objevuje se tvrdé svícení, kontrast světla a stínu, subjektivní hledisko, voice-over, absence ustanovujícího záběru. Typickým příkladem takového fetišistického užití je Scorseseho **Taxikář**, i když jednotlivé prvky najdeme rozptýlené i v dalších filmech. Většina z nich také variuje ústřední rekvizity noirové mizanscény – déšť a zrcadlo. V **Taxikáři** mají přívaly deště podle přání hlavního hrdiny „odplavit všechnu tuhle špínu do kanálu.“ Déšť skrání noeony ozářené noční ulice New Yorku, San Francisca, Tokia. V neo-noirech však destruuující živel vody nabývá četných dalších podob: **Čínská čtvrt'** originálně obrací noirovou „vlhkost“ za „suchost“ velkoměsta v poušti (Los Angeles), avšak to, kolem čeho se příběh točí a co představuje hrozbu, je právě voda – ať už její absence, či naopak nadměrný příval z vypuštěných kanálů, mající způsobit smrt. Náhle vypuštěná přehrada zabíjí také v **Pohledu společnosti Parallax**, v **Noc postupuje** si vrah vybírá otevřené moře. **The Last Embrace** Jonathana Demma vyústí v dlouhé honičce a smrti uprostřed niagarských vodopádů.

Zrcadlo (a také portrét) nabývá v symbolice klasického noiru mnoha významů, které se vrací i v 70. letech: od idealizovaného obrazu ženy přes fragmentaci světa až po destruktivní alter ego<sup>12</sup>. S posledním typem se jednoznačně setkáváme opět v **Taxikáři**: v průběhu děje začíná hrdina s narůstající paranoiou a obsesí mluvit na svůj vlastní odraz v zrcadle, který pro něj představuje vnější protějšek. Robert Altman zase v **The Long Goodbye** užívá četných reflexí – nejen v zrcadle, ale i v oknech či skelných nádobách. Ty jednak deformují pohled a odpovídají posunuté představě, kterou si utváří hlavní postava – detektiv Marlowe – o světě, jednak drobně zdánlivě koherentní svět na různé, vzájemně nespojitelné části. Jonathan Demme pak v **The Last Embrace** pracuje s portrétem femme fatale inverzním způsobem: slouží nikoli k osálení, ale naopak k jejímu odhalení.

Vedle těchto konvenčních prvků – ať už tradici potvrzujících, či rozšiřujících – však neo-noir přichází s množstvím nových postupů, které potvrzují jeho svébytnost a umožňují danou formu oživit dál. Zejména vliv televize a evropského filmu vnesl do Hollywoodu vlnu ikonoklamu, která šla napříč žánry, nicméně její počátky jsou spjaté právě s obnovením noiru. **Point Blank** a **Bonnie a Clyde** (oba z roku 1967) si záměrně vypůjčují některé noirové prvky, ale začleňují je do nového kontextu, který je řízen radikálně odlišným stylem: John Boorman vypráví svůj příběh o pomstě pomocí znejistujících flashbacků a eliptických střihů. Hrdinova nejasná paměť a ztráta integrity je vizualizována skrze proměnlivou scénu, netradiční kompozici záběru a zvukovou stopu. Arthur Penn zase upřednostňuje ve scénách násilí, vrásnicích narativní noirové schéma lásky na útěku, kombinaci přehnaně rychlého střihu se zpomaleným záběrem. Tyto a další (jump-cut, zoom, ruční kamera) postupy vešly do arzenálu neo-noirových režisérů.

Významným posunem oproti 40. a 50. létům je stabilní užívání širokého plátna, které je v tehdejší hollywoodské produkci nutností. Neo-noirová poetika díky tomu více zohledňuje budování prostoru do stran. Zatímco upřednostňování vertikálních linií před horizontálními znamenalo ve 40. letech značné narušení hollywoodské konvence, utvářené od dob Griffitha a Forda<sup>13</sup>, u neo-noiru je tomu naopak: návrat horizontální osy představuje zajímavé oboha-

<sup>12</sup> Viz **Place, Janey–Peterson, Lowell**: *Some Visual Motifs of Film Noir*. In: *Film Noir Reader I*. Limelight, New York 1996.

<sup>13</sup> Viz **Schrader, Paul**: *Notes on Film Noir*, In: *Film Noir Reader I*. Limelight, New York 1996, s. 57.

cení dosavadního noirového kódu. Děj se sice stále převážně odehrává ve velkoměstě, ale moc nepřítelů sahá mnohem dál – a rozšiřuje se na celý svět: odtud ony nečekané zásahy v přírodě v **Čínské čtvrti**, **Pohledu společnosti Parallax** nebo **Noc postupuje**. Hrdina sice může být nadále svírán klaustrofobními prostory temných uliček či malých pokojů (rámování dveřmi, okny a schodišti najdeme i zde) a uzemňován výškou mrakodrapů, avšak zároveň zůstává opuštěn a ztracen v poušti prázdných moderních periférií. Stává se kovbojem velkoměsta<sup>14</sup>.

Poslední – a patrně nejdůležitější – změnou stylu, kterou je třeba zmínit, je barva. Klasický noir byl natolik spjat s černobílým obrazem, že jiná varianta se mohla zdát nemožnou. Ve 40. a 50. letech se černobílá zdála vhodným nástrojem pro tolik potřebné spojení realismu s expresionismem, které dodávalo noiru (už ten název!) jeho hlavní určení. Nicméně po prvních pokusech v 70. letech se ukázalo, že poetice neo-noiru nejlépe odpovídá právě barva – zejména tím, že v odlišné divácké recepci zastupuje realismus, kdežto černobílý obraz se stává značně příznakovým. Zároveň však umožňuje určitou míru stylizace, která vytváří napětí mezi všedností a zjitřenou emocionalitou noirového světa. Proto už v neo-noiru tolik nevystupuje do popředí světelné řešení: koncepce světla je usouvztažněna s koncepcí barvy. Tak typické neonové záře reklam jsou v neo-noiru díky barvě ještě více zdůrazněny a působivě vykreslují zahlcenost hrdinovy psychiky okolním prostředím. Nejlépe to dokládají filmy podle Schraderových scénářů: **Taxikář**, **Japonská mafie** a **Hardcore**.

### Narativní archetypy

Na závěr tohoto stručného úvodu do problematiky neo-noiru se pokusíme – v souladu s kritickou tradicí – o typologizaci základních vyprávěcích schémat, jejichž rozpracování by vyžadovalo zvláštní studii. Neo-noir 70. let zcela vědomě navazuje na narativní archetypy, utvořené během klasického období. Některé z nich tvůrčím způsobem variuje, mnohé však vynechává – vrací se k nim až rozmach neo-noiru v 80. a 90. letech.

#### – *soukromé očko*

K nejrozšířenějším postavám neo-noiru nového Hollywoodu patří soukromý detektiv. Tradiční hrdina románů drsné školy se vrací jednak v remacích původních snímků (**Sbohem budě, láska má, Hluboký spánek**), jednak v nových adaptacích (**The Long Goodbye**) a jednak v originálních, na literární předloze nezávislých počínech (**Čínská čtvrtě, Noc postupuje**). Poslední dva typy pak představují tvůrčí dialog s klasikou: Altmanův Marlow v podání Elliota Goulda rozhodně není suverénním elegantem jako Bogartův detektiv a více se blíží původnímu Chandlerovu pojetí: moderní rytíř s vlastním kodexem cti, který se – navzdory nepříznivým podmínkám – snaží naplnovat. Jeho vyděděnost z dnešního cynického a korupcí prolezlého světa je Altmanem ironicky zdůrazněna tím, že zasazuje tuto tradiční postavu zcela do současnosti a přitom ji obdarovává atributy minulosti: kromě zmíněných duchovních, i materiálními – oblekem, kravatou, dobovým automobilem. Polaňského Gittes (Jack Nicholson) a Pennův Moseby (Gene Hackman) upomínají na Chandlerova hrdinu hlavně svojí mluvou. V praxi jsou však pragmatičtější, přímočařejší a – násilnější. Dokážou částečně držet osud ve svých rukách a úspěšně čelit zločinu – o to drastičtější je pak jeho konečné vyústění.

<sup>14</sup> Spojení westernu s noirem začínají některé snímky nového Hollywoodu: např. *Cooganův trik* Dona Siegela, *Půlnoční kovboj* Johna Schlesingera či *Taxikář* Martina Scorseseho.

– *policista*

Zatímco v klasických noirech má policie svoji tvář – ať už jako partner, potažmo soupeř soukromého detektiva, či policista odhalující korupci ve vlastních řadách (**Velký zátah**), nebo dokonce hrdina jako zkorumpovaný policejní šéf (**Dotek zla**), pak v neo-noirech ji často ztrácí. V **The Long Goodbye** funguje policie jako anonymní organizace, která se spokojí s prvními – nepřesnými – výsledky vyšetřování, v **Čínské čtvrti** se bývalý Gittesův kolega stává pouhým nástrojem rutiny; v **Pohledu společnosti Parallax** je policie prodlouženou rukou moci a v **Taxikáři** jako by ani neexistovala. Na druhé straně přicházejí právě 70. léta s prototypem silně maskulinního – až machistického – inspektora, který si razí cestu za spravedlností skrze řadu padajících těl. Jeho charakterová ambivalence spočívá v míře násilí, které k obnově řádu používá. Učebnicovými příklady jsou Harry Callahan ze série **Drsný Harry** a James Doyle ze série **Francouzská spojka** – ve ztvárnění Clinta Eastwooda a Gena Hackmana. Naopak návrat k archetypu – ovšem v odlišném kontextu 70. let – umírněného, obyčejného policisty, který se snaží odhalit špínu ve vlastním oddělení, představuje Serpico Al Pacina ve stejnojmenném filmu Sidneyho Lumeta.

– *na vlastní pěst*

Kde policie i soukromý detektiv selhávají, nastupuje pátrání „na vlastní pěst“. Hrdinou v tomto typu noirů je obyčejný americký občan, kterému nenadálý zločin naruší dosavadní poklidný rodinný život. Vydává se proto buď zachránit oběť, nebo najít pachatele za účelem potrestání. V **Hardcore** Paula Schradera se pohřešuje dcera úspěšného a zbožného podnikatele (George C. Scott) z amerického maloměsta. Po měsících marného snažení (selhává policie i soukromý detektiv) se otec vydává na vlastní odyseu velkoměstem, při níž se snaží vysvobodit dceru ze zajetí produkční sítě pornofilmů. Jeho hodnoty a iluze o světě se postupně hroutí až do chvíle, kdy je samotnou dcerou zpochybněn i smysl jeho vlastní výchovy dětí. Schrader zde po **Taxikáři** opět otevírá své kontinuální jobovské téma opuštěnosti Bohem, rozvíjené na narativním základě Fordových **Stopařů**. Rodinná pospolitost je destruována také v **Mrtvém přání** Michaela Winnera – úmysly hlavního hrdiny jdou však ještě dál: pátrání newyorského architekta (Charles Bronson) po vražích jeho ženy se stává posedlostí, která vede v systematickou pomstu. Sám se tak proměňuje z oběti ve zločince, pronásledovaného policií. Ústřední postavou **Japonské mafie** je bývalý policista i soukromý detektiv, nyní zaopatřený penzista (Robert Mitchum), který dostane od svého přítele za úkol dostat jeho unesenou dceru z područí yakuzy. Ve filmu se přirozeně propojuje chandlerovský kodex cti, odvozený ze západního rytířství, se samurajským. Dostát jeho závazkům je pro hrdinu v mnohem těžší než vypořádat se s převahou gangsterských nohsledů.

– *psychokiller*

Psychicky narušený jedinec se jako tragický hrdina objevuje v řadě klasických noirů – ať už ve více či méně očekávatelné podobě (gangster s oidipovským komplexem jako ve **White Heat**/oslavovaný válečný veterán v **The Blue Dahlia**)<sup>15</sup>. Pro noirovou charakterizaci je pak nezbytné, že na jeho psychickém stavu má zásadní podíl okolní společnost – výchova, vnější prostředí, válka, pokleslá společenská morálka. Všechny tyto faktory se podílejí také na chování nejvýraznějšího představitele tohoto typu noirů v 70. letech – „taxikáře“ Travise

<sup>15</sup> Durnat, Raymond: *Paint It Black*, s. 49.

Bickla (Robert De Niro), avšak tvůrci odmítají podat divákovi jakékoli explicitní vysvětlení. Jedinou jistotou v tomto mnohoznačném příběhu je mediálně zvrácená oslava jeho děsivého činu a fakt, že mu zřejmě pomohl k uzdravení.

– *paranoia*

Paranoia je s různou intenzitou průvodním jevem téměř všech noirů. V 70. letech však nabývá výrazně politického zabarvení – zejména v trilogii Alana J. Pakuly, která také nese její název. Zatímco první část – **Klute** – je komorním příběhem o osobním ohrožení prostitutky a třetí část **Všichni prezidentovi muži** pak filmovou rekonstrukcí aféry Watergate, nejděsivějších rozměrů nabývá její prostřední díl: **Pohled společnosti Parallax**. Míra paranoie hlavního hrdiny vzrůstá s dokonalejší kamufláží jejího původce. Novinář Joe Frady (Warren Beatty) se snaží odhalit působení mocné korporace, která vycvičuje politické atentátníky, ale čím více proniká do jejich sítí, tím se ona stává složitější a vzdálenější, až nakonec sám splní proti své vůli její požadavky. Celkově nejisté atmosféry je dosahováno pomocí nekonvenčního stylu: eliptického střihu a převážně velkých celků, jejichž frekvence s postupujícím dějem narůstá a v jejichž kompozicích se ztrácejí přehledné rysy postav.

– *láska na útěku*

Kromě **Bonnie a Clyde**, jeho dvojence **Zapadákovi** a remaku **Zloději jako my** se s tímto archetypem v noirově nejčistší podobě setkáme ve filmu Sama Peckinpaha **Útěk**. První adaptace později neo-noirem hojně využívaného spisovatele Jima Thompsona<sup>16</sup> přenáší jako jediná z uvedených snímků tradiční propojení násilí a sexu do současnosti. Dilema hlavního hrdiny mezi láskou a zavržením jeho partnerky, stejně jako zabitím protivníka je určováno jeho vnitřním kodexem, který se snaží naplňovat. Na rozdíl od **Japonské mafie** však pouze jeho porušení v cynickém světě bez pravidel vede k přežití. Peckinpah v souladu s tématem estetizuje choreografii těl v milostných scénách i přestřelkách pomocí typického zpomaleného záběru.

– *závislost*

Toto téma je v 70. letech spjaté s dvěma americkými snímky britského režiséra Karla Reitze, který v rámci neo-noiru rozvíjí hlavně psychologii svých postav. **Hráči** jen volně navazují na Dostojevského a více čerpají ze zkušeností moderního gamblerství. Na rozdíl od **Taxikáře** je zde obsesivní chování jedince více vztaženo ke konkrétnímu rodinnému a společenskému pozadí, od kterého není izolován, ale naopak je do něj plně integrován. Podobně v **Psích vojácích** podle předlohy Roberta Stonea je drogová závislost jen jedním z projevů komplikovaného obrazu post-vietnamské civilizace.

– *loupež*

Syžet budovaný na přípravě a provedení loupeže patřil ve filmu noir k poměrně významným, avšak od 70. let se vyskytuje již méně často. Jediným zástupcem dekadý je **Psí odpoledne** Sidneyho Lumeta, natočené podle skutečného případu z roku 1972. Aktéři obyčejného loupežného přepadení banky, ze kterého se vyvine monstrózní incident, jsou líčeni bez falešné

<sup>16</sup> Viz např. snímky *Černá řada* Alaina Corneaua, *Coup de torchon* Bertranda Taverniera či *Švindlíři* Stephen Frearse.

nadsázky nebo sentimentu. „Noirovost“ Lumetova přístupu spočívá v realistické rovnováze, která nepropadne ani jednomu žánrovému extrému tohoto loupežného motivu: napínavému thrilleru, či odlehčené komedii.

## Summary

### **American Neo-Noir of the 1970s**

Traditional film noir, which is usually not understood as a genre but rather as a visual style, is closely linked to the production and distribution conditions of the American cinematography of the 1940s and 1950s. With the extinction of the studio system and alternative production forms dependent on it, the classical period of the film noir comes to its end, too. Only the incoming film-maker generation at the end of the 1960s and during the 1970s, which brings about the economic and artistic revival of Hollywood, uses again the stylistic methods of noir and transforms them according to its own ideas into a new original form, branded as neo-noir. This next stage, marked out by films like **Chinatown** by Roman Polanski, **The Long Goodbye** by Robert Altman, **Taxi Driver** by Martin Scorsese or **Night Moves** by Arthur Penn, is characterised by the use of modern means of artistic expression – zoom in, hand camera, wide screen and mainly colour, which primarily marks it off from the classical era. In the thematic plan of the work, the authors try to reflect the period political problems like the Vietnam conflict, the Watergate affair, racism, women emancipation movement etc. The launch of neo-noir is also the consequence of the critical assessment of the original films which starts to consistently assert itself just as late as at the beginning of the 1970s in the texts of Raymond Durnat, Paul Schrader, Alain Silver and others.





## O autorech

### **František Bráblík (1931)**

Studium FF UP ukončil v roce 1957. V letech 1961–1965 pracoval jako odborný asistent na pedagogickém institutu v Karlových Varech, v letech 1965–1971 na Pedagogické fakultě v Českých Budějovicích, odkud byl během normalizačních čistek vyhozen. V letech 1971–1990 učil na středních školách v jižních Čechách a střední Moravě. Roku 1990 byl rehabilitován a jmenován docentem. Specializuje se na ruskou literární historii 20. století, „skeptický proud“ rané sovětské prózy (Pilňak, Zamjatin, Bulgakov). Z ruské literatury rovněž překládá. Na FF UP přednáší historii filmu a světovou literaturu v komparatistickém pohledu. Na Filozofické fakultě Univerzity Palackého působí od roku 1990.

### **David Drozd (1976)**

Absolvoval studium dramaturgie na Divadelní fakultě JAMU v Brně v roce 2000, tamtéž nyní pokračuje v doktorském studiu (zabývá se vztahem filosofa Josefa Šafaříka k divadlu). Mezi jeho další výzkumné zájmy patří česká dramatická tvorba devadesátých let a stylové proměny současné divadelní režie. Působí také jako divadelní kritik, překladatel (přeložil a na česká jeviště uvedl např. hry S. Kanea, D. Harrowera, L. Lochheada a S. Glovera).

### **Tomáš Hlobil (1965)**

Na Filozofické fakultě Univerzity Palackého vystudoval bohemistiku a germanistiku (1983–1988). V roce 1992 dokončil doktorské studium na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (Dizertační práce: *Psané versus mluvené. Počátky problematiky*). V roce 1999 obhájil na Filozofické fakultě Univerzity Palackého habilitační práci *Jazyk poezie a teorie nápodoby (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*. Od roku 1993 působí na Filozofické fakultě Univerzity Palackého a Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Badatelsky se zaměřuje na dějiny britské a německé estetiky 18. století, počátky české estetiky a teorii mimesis.

### **Zdeněk Hudec (1971)**

Působí jako odborný asistent na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci. Odborný zájem je vedle vztahu teorie historiografie a filmu soustředěn na politicky angažované proudy v evropské kinematografii a dějiny filmové teorie do roku 1963.

### **Veronika Klusáková (1981)**

Na Filozofické fakultě Univerzity Palackého vystudovala anglistiku a filmovou vědu (1999–2005). Od roku 2005 pokračuje ve studiu jako doktorand na Katedře divadelních, filmových

a mediálních studií. Zaměřuje se na filmové adaptace americké literatury, především z oblasti amerického Jihu, a prakticky se věnuje managementu kultury.

#### **Jakub Korda (1977)**

Vystudoval obory filmová věda a andragogika na Univerzitě Palackého v Olomouci a je studentem doktorského programu na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií. Zaměřuje se na obor televizních studií, publikuje především v časopise Cinepur.

#### **Jan Křipač (1977)**

V letech 1997–2002 studoval obory filmová věda a česká filologie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci a je studentem doktorského programu na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií. Zaměřuje se na dějiny světové kinematografie do 60. let. Publikuje v časopise Cinepur a na internetu.

#### **Tatjana Lazorčáková (1954)**

Působí na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty UP od roku 1990. Přednáší dějiny českého i světového divadla, zabývá se současným českým dramatem a rozhlasovou tvorbou, vede semináře divadelní kritiky a heuristiky. Badatelsky se zaměřuje na dějiny českého divadla 20. století. Externě spolupracuje s redakcí Divadelních novin, Divadelní revue, České literatury. Je autorkou knihy *Čas malých divadel*, věnované divadlům malých jevištních forem, spoluautorkou *Almanachu Moravského divadla Olomouc*, *Encyklopedie českého divadla*, publikací *Umělecké osobnosti brněnského rozhlasu*, *K netradičnímu divadlu*, mapující netradiční divadelní aktivity na Moravě a ve Slezsku, a souboru recenzí *Olomoucké divadelní reflexe*, které zachycují tvorbu činohry Moravského divadla Olomouc od roku 1989.

#### **Luboš Ptáček (1965)**

Absolvent oboru estetika na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Praha (1990–1994). Externí doktorské studium na též pracovišti ukončeno obhajobou disertační práce 2001. V letech 1993–1996 redaktor kulturních rubrik pražských periodik a středoškolský učitel estetiky (Soukromá škola mistrovského designu Praha). Od roku 1995 působí na Filozofické fakultě Univerzity Palackého na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií (od roku 2003 jako vedoucí katedry). Podílel se na publikaci *Panorama českého filmu* jako editor a autor kapitoly o nové vlně českého filmu šedesátých let. Publikuje převážně v časopise Cinepur.

#### **Vladimír Suchánek (1949)**

Vystudoval filmovou a televizní režii na Vsesvazovém státním institutu kinematografie (VGIK) v Moskvě (1980), deset let bez zaměstnání pro náboženské přesvědčení, spoluzakladatel Studia Velehrad Olomouc (1985), na katedře od r. 1992, doktorát na FF UP (1997), habilitoval se pro obor filmové a televizní umění na VŠMU v Bratislavě (2000). Autor dokumentárních a hraných filmů (převážně v amatérských podmínkách). Z tvorby: *Dřevo se hudbou odívá* (1982), *Elegie* (1986) *Den pro Agapé* (1987), *Archidioecesis Olomucensis* (1992), *Zimní krajina s pastí na ptáky* (1992), *Via Lucis I–III* (1992), *Svatost manželství* (1994). V současné době působí na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP. Badatelské zájmy: spiritualita a duchovnost uměleckého filmu (umění jako mystagogie), duchovní souvislosti trikového,

animovaného a abstraktního filmu (grant GA ČR 2001–2003), aj. Z ocenění: Hlavní cena za teologii Academia film Olomouc 1992 (*Archidioecesis Olomucensis*), Pierot 1993 (*Via Lucis*).

**Michal Sýkora (1971)**

Na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií působí od roku 1998. V nakladatelství Host vydal dvoudílnou monografii *Vladimir Nabokovov – Od Mášeňky k Daru* (2002) a *Vladimir Nabokovov – „Americká“ témata* (2004) a populárně laděnou knihu věnovanou vztahu literatury a přírodních věd *Dostojevského buldok* (2006). Publikoval v Světové literatuře, Literárních novinách, Tvaru, nyní ve Světu literatury a především v Hostu.

**Jiří Štefanides (1949)**

Badatelsky se zaměřuje na dějiny divadla hraného česky, německy a polsky na Moravě a ve Slezsku zejména v 19. a 20. století. Spolupracuje s Divadelním ústavem v Praze na projektu české divadelní encyklopedie (hesla o českých kočovných společnostech, ředitelích a hercích), je autorem a garantem divadelní části *Encyklopedie historie a kultury Ostravska a Slezska*, která vznikla v Ústavu pro regionální studia Ostravské univerzity (Ostrava 2005). Autor monografie *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919* (Olomouc 2000). V současné době zpracovává soupis repertoáru a členstva německého divadla v Olomouci v letech 1770–1944 (čtyřletý grant Ministerstva kultury ČR). Na Filozofické fakultě UP působí od roku 1990.

ACTA  
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS  
FACULTAS PHILOSOPHICA  
PHILOSOPHICA – AESTHETICA 30 – 2006

**KONTEXT(Y) V**  
LITTERARIA – THEATRALIA – CINEMATOGRAFICA

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci,  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
e-mail: [vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)  
[www.upol.cz/vup](http://www.upol.cz/vup)

Výkonný redaktor: Michal Sýkora  
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová  
Technická redaktorka: RNDr. Miroslava Kouřilová  
Výtvarná redaktorka: Ivana Perůtková

1. vydání

Olomouc 2006

**ISBN 80-244-1382-5**