

Film Sokolov 2010

HO /
STI
/ NA



Hostina

Sborník textů pro Sokolovský filmový seminář 2010

Editori: Ondřej Pomahač a Hana Prokšová. Korektorka: Hana Prokšová. Písmem Computer Modern Unicode Donalda Knutha vysázel Matouš Jaluška.

Vydává Občanské sdružení DÉMONICKÝ KONÍK

T. G. M. 79, 357 33 Locket / www.filmsokolov.net

Tiskne Powerprint s.r.o., Praha / www.publikace24.cz

S podporou



MINISTERSTVO
KULTURY



AV MEDIA

komunikace obrazem



REKLAMNÍ AGENTURA



KATEDRA
FILMOVÝCH
STUDIÍ



Městský dům
kultury Sokolov



SvatebniDorty.cz

Katedra estetiky



STUDENTSKÁ RADA



MAKE A
CONNECTION

připoj se



Sokolovský filmový seminář 2010

HO /
STI
/ NA

Obsah

Předmluva (Ondřej Pomahač).....	7
O hostinách, erotice zabijaček a obložených chlebičcích (Blanka Čínátlová).....	11
Postava umělce: Peter Greenaway mezi filmem a výtvarným uměním (Matěj Mětelec).....	23
Hostiny chudých: Od automatu Koruna k současným fastfoodům (Helena Jarošová).....	42
Tři obrazy kanibalismu v americké populární kultuře (Jan Hlávka).....	49
Stravovací návyky nemrtvých: lidská monstra a humanost zombií u George A. Romera (Tomáš Stejskal).....	59
Hostina po gastronautsku (Hana Prokšová).....	65
Rozežrané Řecko (Michal Špína).....	71

ISBN 978-80-254-8474-6

Trímáte v ruce sborník textů k X. ročníku Sokolovského filmového semináře. Každé kulatiny se musí náležitě oslavit a co by to bylo za oslavu bez hostiny, hostů a hostitelů.

Téma hostiny by mohlo čtenáře, a ne zcela mylně, odkazovat k obžerství, nezřízenostem a jiným západním civilizačním praktikám. To by ovšem znamenalo pouze tolik, že je čtenář dítětem své doby. Použití slova hostina se tím nevyčerpá. A při hledání významu slov se lidé často obrací, i když ne zcela rozumně, na slovníky.

V Ottově slovníku naučném by se měl termín „hostina“ nacházet v jedenáctém díle, který rámuje pojmy „hédipathie“ a „hýždě“. Hédipathie sestává z řeckých slov pathos a hédoné tedy podle Ottova slovníku „pocit blaha“, slast. Hýždě v obecnosti jistě netřeba představovat, ale slovník nabízí více, než jen slovní ekvivalent. Upozorňuje na genderové i individuální rozdíly mezi tvarem a velikostí podle polohy a aktivity těla a podle výživy. Také zcela správně dodává, že se těchto svalů využívá k sedění, a že uprostřed v rýze ústí konečník. To nám, i když mimoděk, ohraničuje celý prostor hostiny nacházející se mezi blahem požívání a nezbytným důsledkem, který nám připomíná, že ona dosažená slastná jednota mezi tělem a pokrmem, potažmo celou společenskou situací, byla pouze dočasná.

Pojem hostina, ale ve slovníku z neznámého důvodu nenajdeme, oproti tomu hostinec zde má poměrně rozsáhlé heslo zahrnující i poučku: (→↑) „Jídelny kladou se buď na sever nebo severovýchod a v blízkosti salonu. Záchod nebudí nikdy odlehlý.“ Hostina je tu stále implicitně přítomna, ale jako by se i zde ztrácela mezi dvěma slovy, jež ji obemykají, jídelnou a záchodem. O tomto úzkém propojení svědčí i závěr svátečního menu Matky Ubu: „Zmrzlina, salát, ovoce, zákusky, kaše, topinambury, květák na hovnisku.“ (→)

Před- mlu- -va

Ondřej
Pomahač,
student
estetiky
a kompara-
tistiky
na FFUK

Ottův slovník
naučný, XI. díl,
Praha 1897,
s. 673.

Alfred Jarry, Ubu králem in Ubu krá-
lem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli,
Ubu paroháčem, přel. Prokop Vosko-
vec, Praha 2004, s. 16.

Michel Tournier, Chvalobě-
řeční, přel. V. Dvořáková
a J. Fialová, Praha 1999,
s. 85.

Jaroslav Hašek, Posvícení
v Křivici in První dekameron.
Procházka přes hranice, Praha
1976, s. 659.

Jaroslav Hašek, Osudy
dobrého vojáka Švejka
za světové války, Praha
1953, s. 347.

Přijmeme-li pro tento okamžik, že slovo hostina v určité situaci referuje ke skutečnosti, již jsme nahlédli výše, pak krom vyživovací funkce má hostina zejména funkci společenskou. Jak píše M. Tournier: „Jíme, pijeme, mluvíme, tři činnosti, které se výborně snášejí už od dob proslulé Platonovy Hostiny blahé paměti.“ (←) Řecké symposion, ke kterému se všeobecně nejvíce odkazuje, v sobě pojil i estetickou funkci nesenou hudebním a tanečním doprovodem, pokud následně také nedošlo na recitování Homéra. V případě, že neodepřeme participovat na estetické funkci nižším smyslům, pak estetický rozměr hostiny neoddiskutovatelný. Fenomén společného stolování prodělal od svých podob rituálních značný vývoj, avšak i je stále rozpoznatelný i v nedávném stavu, který by šel shrnout zhruba těmito slovy: „Sálem válely se mraky dýmu z cigaret a dýmek, vše bylo prosáknuto zápachem piva a kořalky, ty všechny drobné radosti života venkovského českého člověka bylo cítit ze všech koutů od výčepní stolice až ke dveřím.“ (←) Současný stav bystrý člověk odpozoruje ze svého okolí nebo z pokleslých zábavných televizních pořadů (chtělo by se dodat nemastných a neslaných).

Pokud by někdo namítal, že je takové téma přízemní a nezajímavé, může být vyveden z omylu například těmito dvěma způsoby. Prvním je postřeh vrchního kurát Laciny, který míní, že: „Právě na kuchyni by měli dávat inteligentní lidi kvůli kombinacím, (...) Inteligentní člověk, když dělá cibulovou omáčku, tak vezme všechny druhy zeleniny a dusí je na másle, pak přidá koření, pepř, nové koření, trochu květu, zázvoru ale obyčejný sprostý kuchař dá vařit cibuli a hodí do toho černou jišku z loje.“ (←) Inteligentní člověk tak nemůže být lhostejný stavu přípravy jídel a jejich konzumace. Připomíná nám to, mimo jiné, že před jídelnou a záchodem je ještě kuchyně a zdánlivě plochý problém hostiny se hned jeví mnohem vrstevnatěji.

Druhý způsob je vysvětlit dotyčnému, že kritizovat téma, tedy slovo hostina, za to, že je málo obsažné, svědčí pouze o tom, že jeho obzor je natolik omezený, že není schopen uvažovat o různých jazykových hrách, které s ním můžeme hrát. (→)

To nás přivádí k tomu, že hostina je zejména určitý systém pravidel, (→) a to již od prvopočátku praktik, které tak můžeme nazývat. Tato pravidla jsou společensky dosti významná a jejich odlišnosti zřetelně oddělují sociální skupiny, kultury i dějinné epochy. Jako taková byla a je hostina i umělecky ztvárňována. Připomeňme si, co tvrdí Otakar Hostinský: „Skutečně to, co my lidé nazýváme uměním, bez vynímky předpokládá, že ruce dělníků práce mezi končetinami zbavily se již spolupůsobení při chůzi, (...), a tím teprve staly se oněmi poslušnými služkami zraku a rozumu našeho, kterých zejména v oboru výtvarném nezbytně jest zapotřebí; předpokládá dále, že z těžké příčiny i hrudi se uvolnilo tak, aby bez velké námahy mohlo se užívatí plic i mluvidel způsobem nejrozmanitějším, čímž arci podmíněn netoliko vývoj řeči, ale i zpěvu (...)“ (→) Hostina má zjevně s uměním společného víc, než by se snad zprvu zdálo, přinejmenším biologické a antropologické předpoklady. Čímž se konečně dostáváme k samotné filmové náplni tohoto ročníku filmového semináře. Ve filmové podobě je nám předkládána další hostina, tentokrát audiovizuální, neboť i filmy sledujeme v kině společně. Některé kultury dokonce doporučují při sledování filmu konzumovat pokrmy nevalné nutriční hodnoty a silně slazené nápoje. Závěrem pak všichni mohou všichni svobodně hovořit o tom, co viděli a zažili, jelikož je ustavena společná platforma (stejně jako stůl při hostině), na níž k tomuto setkání může dojít.

Vycházejí z předpokladu, že není dobré omezovat někoho, kdo chce promluvit zbytečnými konvencemi, dost na

Za tuto poznámku děkuji Ludwigu Wittgensteinovi.

O tom například sedmá kapitola A Mad Tea-Party in Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland.

Otakar Hostinský, O původu umění in O umění, Praha 1956, s. 81.

tom, že musí přijmout ostatním srozumitelný jazyk, rozhodli jsme se dát autorům zařazeným do tohoto sborníku prostor vymezený pouze „místem u stolu“. Byli vyzváni, aby si přisedli a vyjádřili se k tomu, co je při pohledu na tento stůl podle nich vhodné říci.

Tímto stolem je pochopitelně slovo hostina, neboť samotná slova nejsou ničím jiným, než prázdnými stoly, které je teprve potřeba podle okolností prostřít podle různých pravidel a nad kterými si můžeme a nemusíme objednat totéž, a tudíž se buď snažit dorozumět, nebo jen nadlábnout.

Obložené chlebičky jsou potravou městského nomádství, které samo je výrazem nomádství transcendentálního. Kant píše v Kritice čistého rozumu o skeptických jako o nomádech filosofie. Obložené chlebičky jsou diakritickými znaménky mezi skeptickými myšlenkami odpoledních bister, zabraňujícími, aby se věty spojily v jednotný celek.

Michal Ajvaz

Hoste, buď zdrav!

Hostina zobrazuje prapůvodní formu rituálu. Organizace společného hodování představuje primární kulturotvorný akt, srovnatelný s vyoráním brázdy, postavením hradeb či pojmenováním, i hostina totiž ritualizuje základní kosmogonické gesto vytváření hranice. Epos o Gilgamešovi na příběhu divokého Enkidua demonstuje přechod z divočiny ke kultuře – nejen, že je zapotřebí zabít divoké zvíře a pokácet cedrový les, ale také učinit ze sebe kulturní bytost. Zvířecího Enkidua kultivuje nevěstka Šamchata – souloží s ním, „jak dělá žena“, umyje jej, obleče do čistého šatu a odvede do hrazeného města. Přechod z chaosu divočiny do ohrazeného řádu Uruku korunuje na závěr změna stravovacích návyků. Enkidu, který „s gazelami trávou se živí, s dobyt看kem u napajedla pije, jen mléko zvířat zvyklý byl sát“, usedá k hodovní tabuli, kde se podává chléb a pivo: „Jez chléb, Enkidu, to patří k žití! A pivo pij, jak zvykem je v zemi!“ Chléb a pivo coby kultické pokrmy spojují člověka se zemí a současně emblematicky kulturní metamorfózu – práce lidských rukou krotí a obhospodařuje prapůvodní živly, proces kvašení (pivo, víno) zpřítomňuje skryté magické síly. Společným hodováním rovněž vzniká základní sociální struktura, solidarita a pouto spoluhostů – člověk hoduje s bohy (rituální oběti, např. v Odyssei hostina na počest zemětřasa Poseidóna), s mrt-

vými (Odysseův sestup do podsvětí). Jídlo coby oběť spojuje lidské a božské, živé a mrtvé. Společně „strávená“ hostina může rovněž vytvářet společenství svrchovaných, sobě rovných, hodovníků (rajská hostina, hodování Olympánů, evangelijní hostina). Narušení obětního rituálu či slavnostní hostiny, nerespektování role hosta i hostitele bývá vždy příznakové, předznamenává katastrofu nebo alespoň narušení rovnováhy – např. motiv záhubné hostiny (legenda o svatém Václavovi).

Klíčová literární role hostiny ale spočívá v tom, že vytváří určitý narativní topos. Například Odysseův příběh jakoby požíral a trávil sám sebe. Během eposu zazní torza Odysseova příběhu několikrát: formou prorockého futura (←) se několikrát zmíní Odysseův návrat na Ithaku, Odysseus pod rozmanitými narativními maskami (mladík, stařec, žebrák, trosečník, hrdina, otec, syn) vypráví variace svých osudů různým posluchačům – králi Alkinoovi, Athéně, Télemachovi, Pénolopě, pastýři, chůvě). Jeden příběh se mnohokrát zrcadlí sám v sobě a Odysseus je nejen jeho aktérem a vypravěčem, ale dokonce i jeho posluchačem – nepoznan naslouchá heroldovu zpěvu o sobě samém. Všechny tyto epizody se vypráví v časoprostoru hostin, především u faiického krále. Přestože vyprávění příběhů přináší katarzi hostiny, samotný akt vyprávění-mluvení se vůči jídlu a pití jeví jako sekundární: „Hoste, buď zdrav! Buď vítán, a srdečně – Ale až potom, / až bys pojedl dost, nám povíš, čeho si přeješ.“ (←) Nejdřív se jí a pije a až poté se může vyprávět, hlad a prázdný žaludek se rovnají strasti. Hlad, strast těla dokonce přehluší i tesklivost srdce. Teprve tehdy, když budou uspokojeny věci těla, mohou zaznít věci ducha, jehož plně sytí právě vyprávění. Hlavní význam narativního toposu hostiny se zakládá na klidu a spočinutí. Vytváří jakýsi protiklad dalšímu sťažejnímu narativnímu chronotopu – cestě. Cesta zdůrazňuje pohyb, neklid, míjení; poskytuje možnost pro kombinaci dějového

a vyprávěného diskursu, s nímž souvisí kratochvilný charakter vyprávěných příběhů – události, o nichž se vypráví, činí cestu vyprávěčů kratší a krásnější.

Přestože hostina evokuje kratochvilnost možná ještě intenzivněji a v literatuře pro to máme řadu dokladů, především v momentě, kdy dochází ke kombinaci putování a hodování (Chaucer, Boccaccio, Cervantes, Diderot), homérským hodovním příběhům je kratochvilní lehkomyšlnost naprosto cizí. Mnohem spíš vzbuzují slzy než smích a život mimo hodovní síň neznevažují ani nevytěšňují. Naopak – plný a uspokojený žaludek zklidňuje ducha, jenž si uložil čas na usednutí a naslouchání, které patří k esenciální narativní situaci mýtů. Vztah mluvení a mlčení má v mýtu velmi specifickou roli. Slovo znamená oživují moc; ten, kdo má dar slova, má dar tvoření. Podle příkazu zjevnosti musí být v mýtu vše vyslovené, vše niterné se skrze řeč odhaluje, i když hrdina mluví sám k sobě, zaznívají jeho slova nahlas.

Metafyzika mlsnosti

Hostina nevytváří pouze náležitý narativní topos, ale může fungovat jako metafora vyprávění vůbec. V eseji *Metafyzika mlsnosti* mluví Michal Ajvaz (→) o podobnosti poznání prostřednictvím chuti a poezie. Naše setkání se skutečností se děje skrze „koloběh šťáv a proudění sil“. Chuť se ozývá tehdy, když dochází k rozpadu a zničení tvarů – „znepokojivé vniknutí jiného do naší tělesnosti“. Zkušenost chuti nám tedy jednak vnukává pocit úzkosti z ohrožení celistvosti naší identity, do níž proniká beztvářá jinakost, jednak poskytuje naopak radost z rozbití této identity a z možnosti ztotožnit se s jiným a beztvarým. Chuť je pravděpodobně nejtělesnější ze všech smyslů, proniká celým naším tělem. Dotyk zakládá zkušenost povrchu, pohled prožitek reflexe, chuť nás směřuje k niterné

Michal Ajvaz,
Metafyzika mlsnosti,
in *Tajemství knihy,*
Brno 1998.

zkušenosti – tělo do sebe pohlcuje cizorodé prvky zvenčí a poté, co je přetvoří v beztvárovou hmotu, je už jako součást sebe sama vyvrhne ven. Část této beztvarosti navždy zůstává v těle a v jeho paměti a současně prostřednictvím výměšek s nestráveným jídlem z vnitřku-vnitřností člověka odchází i části jeho těla. Ústa, hranice mezi vnitřkem a vnějškem, tvarem a beztvarostí, viditelností a skrytostí, jiným a „mnou“, pohlcují a vyvrhují zároveň – vstřebávají potravu a vypouštějí slova. Otevření úst a pohyb rtů slučuje projev nejtělesnější (potrava) s nejduchovnější (řeč). Polykání, trávení a vylučování alegorizují proces vyprávění jako neustálé střetávání cizího a známého, přetváření tvarů a substancí; jenž směřuje k „nasycení“, které by mělo přinést požitek duchu i tělu.

Proces rozmělnění, polykání, trávení a vyměšování také může být metaforou určitého narativního rytmu, podobně jako jiné rytmické činnosti související s tělem (především dech a chůze), nazvěme jej peristaltickým vyprávěním. Dech a chůze odkazují na pravidelnost vzhledem k časovému nebo prostorovému intervalu. (←) Mýtická zkušenost chůze souvisí se zemí – setkání s povrchem, zapouštění kořenů, vytváření paměti míst; dech naopak s nebem, vzduchem, božstvím – oživující dech. Peristaltický rytmus je pravidelný, ale současně stereotypnost narušuje. Jde spíš o střídání různých rytmů, zrychlování a zpomalování a především o rozlišení dvou (pohlcování a vylučování) nebo tří (prostřední rytmus – trávení) period. Tento rytmus pomyslně spojuje mýtickou zkušenost dechu a chůze, ve vnitřnostech se setkává nadpozemský zážitek opojení a chuti s rozkladným, zemským procesem tlení.

Hostina funguje také jako metafora románu, což můžeme najít například u Henry Fieldinga: „Spisovatel by se měl považovat nikoli za pána pořádatelického soukromé kulinární hody, ale spíš za hospodského ve veřejném šen-

ku, kde je každý za své peníze vítán. (...) Kdo platí za to, co sní, ten si chce pochutnat, ať má jazýček kdovíjak vybíravý a zmlsaný, a není-li mu něco zrovna po chuti, pokládá za své svaté právo jídlo zhanobit, se spíláním odmítnout a zatratit a nebere si přitom servítek.“ (→) Spisovatel jako hospodský zve čtenáře-hosty na hostinu. Fielding svou metaforu používá, aby čtenáře poučil o důležitosti tématu, jež zvolil (lidská přirozenost). Román se v ten okamžik stává pokrmem pro labužníky: „V čem tedy tkví ten rozdíl mezi stravou šlechticů a nádeníků, když se ten naobědvá z jednoho vola či telete, ne-li v kořenění, přípravě, obloze a naservírování? Proto jedno dráždí a podněcuje i zcela ochablou chuť, zatímco druhé odvrací a tlumí neodbytný, svíravý hlad.“ (→) Stejně jako delikátní menu nespočívá v surovinách, ale v jejich přípravě, nespočívá podle Fieldinga ani dobrý román v dobrém tématu (již mnozí psali o lidské přirozenosti), ale v jeho naservírování – způsob vyprávění je něco jako koření duševních delikates. Smysl literatury tedy leží v nasycení hladových čtenářů chutnou, tzn. lahodnou a okořeněnou krmí.

Henry Fielding,
Tom Jones,
Praha 1987,
s. 14.

Henry Fielding,
Tom Jones,
s. 15.

Chuť domova – zabijačková vanitas

Chuť je živel, jímž se setkáváme s místy, píše Michal Ajvaz. Nemusí jít zrovna o „proudění sil, které jsou před tvary“, ale také třeba o chuť „domova“ či „cizoty“. Lze definovat tedy hranice kultury či domova na základě chuti? Josef Kroutvor například píše, že hranice střední Evropy se poznají jen podle čichu: „Nad Střední Evropou se vznáší pach spařeného zelí, zvětralého piva, je cítit mdlá vůně přezrálých melounů... To je tedy ten kraj a jeho typická vůně. Hranice jsou nejasné, iracionální, s jistotou se poznají jen podle čichu.“ (→) Často se mluví o tom, že střední Evropu lze identifikovat podle nádražních budov a způsobů zabijačky. Jaká vůně a chuť se vznáší nad Čechami?

Josef Kroutvor,
Potíže s dějinami,
Praha 1990,
s. 49.

Vůně česneku, koření, mas(t)ná pára z ovaru, kouřící hrnce, bodré veselí – představa zabijačky hojně mytizovaná ve filmových, literárních či výtvarných zpracováních.

Obraz Josefa Lady z roku 1935 *Zabijačka* zasazuje žánrový obraz zabijačky do typické „ladovské idyly“ – v centru obrazu visí pašík, jenž si i s rozpáraným břichem zachovává dobromyslný výraz, a zatímco řezník coby vesnický mág a umělec v jednom porcuje prase, přihlížejí muži poklidně bafající z dýmek, z jedné strany přibíhá žena s kouřícím hrncem, z druhé děvče se džbánem piva, scénu doplňují zírající a hrající si děti. Veškerý živý svět – staří, mladí, dokonce i zvířata – se seběhl, aby mohl být účasten scény, jíž navíc rámuje zasněžený dvůr. S trochou ironie by se dal zabijačkový výjev interpretovat jako tradiční námět vanitas zasazený do vesnického prostředí – pootevřená dvířka již prázdného prasečího chlívků, z něž ještě vane teplo, vroucí voda rychle chladnoucí v mrazivém počasí, dohasínající dýmky, sníh tající teplem ohřáté vody a čerstvé krve a konečně napražená ruka řezníková, která pár rychlými a zkušenými tahy nože v okamžiku rozporcuje zvíře na jednotlivé díly – to, co drželo tvar, se v mžiku rozpadne, zvíře se změní v maso a léty prověřená technologie nechá každický kousek projít téměř alchymickou metamorfózou – včetně kůže, kopyt a proměnu korunuje okamžik, kdy je prase napěchováno do svých vlastních střev.

Jinou poetikou obdařil motiv zabijačky Bohumil Hrabal. Popisuje ji jako činnost navýsost estetickou a poetickou: „Můj muž v těch krásných šatech krájel velikým nožem sádlo na kostičky, dával si záležet, vypadal tak soustředěný, jako by psal.“ (←↑) Krájení sádla vyžaduje stejné úsilí jako psaní a především přináší zřejmě stejnou útechu. Sváteční šaty – nově ušitý oblek, vyleštěné polobotky – i ze škvaření sádla činí sakrální událost. (←) Básníci přikládají své tváře k mrtvému praseti, snad v touze rudimentálně uzemnit povětrnou imaginaci: „Mladý řezník

nesl přes rameno přehozenou půlku prasete a vedle kráčel básník Marysko, tvář měl přiloženou na kýtu toho prasete a blaženě se usmíval, v ruce držel básník jitrnici a s tou tváří pořád přitištěnou k půlce prasete kráčeli a zasunuli se do otevřené komory.“ (→) Poezie zabijačky tkví v tom, že prase se ve všech variantách své metamorfózy stává jakousi prahmotou, která má dar zhmotňovat vše éterické, z duchovního činí tělesné a obráceně, básníky vrací do života a každodenní banalitu obdařuje poezií. Nejenže se vrací prapůvodní magická moc masa – z uloveného a pozřené zvěře přechází síla na lovce –, ale i jakási magická homeopatie: na vyoperovaný žlučník je nejlepší čerstvá kořalka a na játra je nejlepší vepřová pečeně – po vleklé nemoci, strastiplné rekonvalescenci a dietě, když už se téměř polomrtvý básník začíná rozžehnávat s celým světem, způsobí chleba se škvarky a hrnec sádla zázračné zmrtvýchvstání.

Hrabalovská mytizace zabijačky (podobně se to děje u obrazu piva) ukazuje, že hostina poskytuje zásadní zkušenost se světem a ona ajvazovská metafyzika mlsnosti skrze chuť – jež by mohla zastupovat něco na způsob fenomenologické naladěnosti – v sobě zahrnuje každou dílčí smyslovou zkušenost. Taktilní (dotyk tváří, všudypřítomná mastnota), čichovou a dokonce i zvukovou: „Jdu kolem kuchyně, smaží se řízky. Kde jsem to už slyšel? Á, pod stromem v dešti.“ (→) Totální senzualita zabijačky pak nabývá největší intenzity v případě, že se prolíná s motivem erotickým. Zápach i chuť zabijačky často dotvářejí kulisy eroticky laděných scén – námluvy Pipsy a doktora, nejčastěji oslovovaného hymnem můj klenot byl umaštěný, doprovází mimo tradičního pugetu růží pot kuchařů, pach jelítek a svůdcovská strategie vrcholí v okamžiku, kdy doktor ukáže své nejlepší kvality tím, že školí neschopné kuchaře grandhotelu a vysvětluje figly, podle nichž se pozná správně uvařené jelito či jitrnice.

Bohumil
Hrabal,
Proluky,
s. 38

Bohumil Hrabal,
Morčátky
a legendy,
s. 31

„Biftek se podílí na téže krevní mytologii jako víno. Je samotným srdcem masa, je masem v čistém stavu, a kdokoli ho sní, vstřebá do sebe býčí sílu. Prestiž bifteku tkví podle všeho v tom, že je skoro syrový: krev je v něm viditelná, přirozená, hutná, kompaktní a současně se dá krájet; v podobě této těžkopádné hmoty, která, když ji stiskneme mezi zuby, nám dává pocítit zároveň sílu svého původu i poddajnost, s jakou se vlevá přímo (↓↓)

Kutilská gastronomie – obložený chlebiček

Michal Ajvaz píše o „obřadu setkání s božstvy míst“, přijímání jejich těla „v podobě mysticky zapáchajících tlačenek a utopenců“ i o dvou protikladných tendencích těchto poutnických gastronomických zálib: „Na jedné straně tu byl sklon k vegetariánství a přírodní stravě, touha po čistotě, po dotyku světa nezprostředkované přirozenosti a původních sil. Na druhé straně se ale vždy znovu ozývala temná záliba v polozkažených klobásách a v ponurých polévkách nádražních restaurací, v nevysvětlitelných guláších, z nichž vane melancholie a šílenství, záliba v jídlech prosáklých mastnými šťávami periferie, kouřem, nudou dopolední v prázdných ulicích, nečistým sněním, deprese-mi.“ (→→) Jakou mytologii tedy vytváří česká zabijačka? Těžko ji lze zakomponovat do krevní mytologie bifteku, kterou známe z Barthesových Mytologií. (←) Namísto masa v čistém stavu, syrovosti, bezprostřední přítomnosti krve spíše jakási mytologie transformace a transmutace – cokoli může být zužitkováno a proměněno na všechny myslitelné formy při využití všech myslitelných gastronomicko-alchymických procesů (pečení, smažení, vaření, uzení, sušení, dušení), za přítomnosti všech chutí, náročného koření, nezbytné zručnosti a časové náročnosti. Mytologizován tak není pokrm jako takový, ale spíše proces výroby, jenž se stává analogií umělecké tvorby. Ostatně sami řezníci mluví o svých produktech jako o „výrobcích“ a na vývěsních štítech řeznictví čteme „domácí výroba“. Produkty zabijačky se v důsledku tedy „nevaří“, ale vyrábějí. Na výrobu chutného jelita, jitrnice, tlačanky či klobásy je třeba umu i času.

Co se týče gastronomického kutilství, může procesu zabijačkové výroby konkurovat snad pouze výroba obloženého chlebičku – vše se může hodit a současně je

třeba vystačit si s tím, co je doma. I on je, stejně jako zabijačka, považován za český unikát.

Podle tradice vymyslel obložené chlebičky Napoleon, který údajně poručil svým kuchařům, aby mu předkládali nepřiklopené sendviče, protože chtěl vidět, co přesně obsahují. Podle jedné legendy za tímto vrtochem stojí nedostatek času na válečném poli a císařův strach z toho, že by ho mohl někdo otrávit – proto je třeba co nejrychleji přikontrolovat obsah svačiny-; jiná verze zdůrazňuje spíše Napoleonovu mlsnost a zvědavost. Každopádně do Čech se dostaly přes Německo, kde údajně „přišly o veškerou francouzskou pestrost“ (první verze obloženého chlebičku měl být pouze plátek černého chleba se slanečkem a cibulí), někdy v druhé polovině 19. století. Chlebičky se rychle staly součástí pohoštění v lepší společnosti – mlsní Pražané si pochutnávali na chlebičcích obložených uzeným úhořem, husími játry, paštikou s lanýží, humry, kaviárem, salátem z říčních raků či králíčí paštikou. Roku 1892 je začal prodávat například pražský lahůdkář Josef Lippert. Jan Paukert, asi nejznámější „král“ obložených chlebiček, otevřel své slavné lahůdkářství na Národní třídě v roce 1916.

Podobně jako kutil redukuje svět na zmenšené modely (lod' v láhvi apod.), je i „klasický“ chlebiček jakýmsi potravinovým esoterickým mikrokosmem. Co je nahoře, je i dole: šunka, sýr, zelenina, vejce, majonéza – to, co je „dole“ rozkrájené, rozmělněné a promíchané v salátu, se „nahore“ opakuje ve svých původních tvarech. Je-li jeli to či klobása emblémem idealizovaného venkova, obložený chlebiček zhmotňuje ctnosti měšťanské – delikátnost, uměřenost, kultivovanost. Zatímco konzumace jitrnice či tlačanky v sobě tají cosi z masožravého atavismu, dryáckého hltání, (→) požívání chlebičku vyžaduje jemnou distingovanost. Hltavé požívání zabijačkových „výrobků“ nutí konzumenta k opuštění pevného tvaru těla a tvá-

(↑↑) do lidské krve, si lze snadno představit starověkou ambrosii.“
Roland Barthes, *Mytologie*, Praha 2004, s. 59

Michal Aivaz:
Metafyzika mlsnosti, s. 23

Z Deníku Franze Kafky: „Ta touha, kterou mám skoro vždycky, kdykoli cítím, že mám zdravý žaludek, hromadit v sobě představy o strašně krkolomných kouscích s jídlem. Obzvlášť tu (↑↑)

ře, ruce i ústa obaluje mas(t)nota, konzumace obloženého chlebičku naopak vyžaduje udržení tváře-masky, což je vzhledem k přeplácánosti běžného chlebičku téměř nemožné – spořádat chlebiček kultivovaně, tzn. bez zapatlání od majonézy, padajících ozdob apod., vyžaduje stejné úsilí jako jeho příprava.

Obložené chlebičky – tím, že jsou neustále k dispozici – uvolňují existenci člověka ze zasazenosti do pevně strukturovaného času, do času, který je artikulován pravidelným sledem denních jídel v uzavřeném společenství domova. Modus existence, který obložené chlebičky otevírají, obnažuje zvláštní čas před touto artikulací, čas před jakoukoliv vnější artikulací, původní čas jako kalný, hutný tok, valící se pomalu jako rozlitý med, odhaluje jeho spodní proudy, tajné svátky a skryté slunovraty. (...) Obložené chlebičky jsou potravou bezdomoví, městského labyrintu. Théseus bloudí labyrintem a stravuje se v bistrech na nárožích jeho chodeb obloženými chlebičky a kávou. (←)

Jelita, klobásy i chlebičky zaplňují mytologii českých bufetů, českou literaturou často mytizovaného prostoru městského nomádství. Ačkoli české bufety vznikají jako hold socialistickým představám o kolektivním stravování – stravování a vaření v domácnostech představuje jednak zátěž pracující ženy, jednak zbytečný luxus a buržoazní přežitek, jenž si občané v tempu mnohonásobného překračování výrobních norem nemohou dovolit – literární či filmová reprezentace konstruuje jejich obraz jako topos melancholické samoty a bloudění. Místo předpokládaného hektického tempa rychlého a ekonomického stravování, poetika pomalosti, v níž se odehrává jakési symposion po česku. Podobně jako literární žánr symposia uvádí na scénu pestrou typologii postav – flákači, lidoví mudrci, filo-

sofové a bohémové, bufetářka, dojídači, padlí, zneuznalí či deklasovaní intelektuálové. Bufetová melancholie slučuje hrabalovskou příliš hlučnou samotu hospod a středoevropskou poetiku kavárenských fragmentů. Svět je nahlížen skrze dno pultu (a zastíněn) a okna Automatu svět – zvenku zamlženými kapkami večerního deště, zevnitř orosenými mastnými výpary z omáček, pečení či ohříváných klobás. Ze salónku zní veselá hudba a dole výčepní nožem od salámu odřezává oběšenou dívku. (→) Jídelně rychlého stravování vládne pomalost, k pozinkovaným stolům připlouvají městští námořníci, toužící dočasně prodloužit okamžik ukradnutý pracovnímu dni. Dokud na talíři zbývá ještě nějaké jídlo a sklenice není dopitá, lze se vymknout ze strojové mechaničnosti pracovního procesu, z institucionální a společenské klasifikace na produktivní a produkující občany a příživníky. Svět nahlížený clonou orosených, upatlaných či zamlžených skel se najednou jeví krásnějším a bezpečnějším, protože tu pro tuto chvíli není přítomen. Vyslábí tělem i duchem čerpají bivojskou sílu z párků a klobás. Obložený chlebiček však proměňuje bufet v buffé a městské mořské vlky v návštěvníky divadelního představení.

Od dob, kdy těmito místy bloudil Michal Ajvaz či Bohumil Hrabal, se však leccos změnilo. Dnešní Théseus je veden Ariadninou nití pravidelně se opakujících log a reklamních štítů, na nárožích pojídá buď domestikované exotické pochoutky, nebo hygienicky zabalené nadnárodní speciality, Mcvýrobky, které všude chutnají stejně. Skepse odpoledních bister nahrazuje školená úslužnost personálu fastfoodových řetězců, jež garantují svou bdělost na hygienickými normami a vstřícně rozšiřují svůj sortiment o čím dál zdravější produkty. Zaplivané bufety postupně nahrazují sterilní lahůdkářství, cinkot skla, hliníku a zinku ticho plastu a papíru, morbidní historky a zevlování pracovní schůzky a „fast“ rytmus. S tím se proměňuje i „status“ klo-

Změna politického režimu a hospodářské situace dopadla i na chlebiček. Na příběhu jeho měnění se oblohy bychom mohli demonstrovat všechny zvraty českých dějin. Prvorepublikového lososa a humra po válce střídají levné mar-garínové pomazánky; šunku nahrazuje normalizační gothaj nebo šunkový salám; v devadesátých letech se opět vrací pestrost a nové se objevují různé varianty zdravých, zeleninových, netučných obloh.

bás, tlačenek či obložených chlebičků. Jejich konzumování se může stát demonstrativním rituálem.

Chlebičky neodkazují již na nomádství, ale spíše na rituály domova. Jsou liturgickým pokrmem rodinného krbu a rodinné festivity, jíž dodávají punc oficiality. Tam, kde se jí chlebičky, tam se dodržuje dekorum a udržuje náležitá konverzace. Chlebiček obsahující všechno (není nic, co by se nedalo použít) nakonec míšením všech chutí nechutná vůbec nijak. Tlumí komunikační vášně – neboť spořádat chlebiček s náležitou etiketou vyžaduje takové soustředění, že se člověk nemůže současně věnovat dynamice komunikace. Jako „rychlé občerstvení“ při oficiálních příležitostech (pracovní jednání, divadelní představení apod.) dodává slavnostní ráz, udržuje ono společenské dekorum a v neposlední řadě pak působí i svou dekorativností. Chlebičky se aranžují a vizuální konzumace je často intenzivnější než chuťová. Oproti „estetice“ chlebičku stojí „etika“ jitrnic, tlačenek, klobás. Chlebiček emblematicky posvátný čas, odkazuje na rodinné rituály (jehož výrazem není jen kolektivní konzumace, ale i společná příprava), slavností příležitosti, na „oddechový čas“ či čas formalizovaný, klobásy a další „výrobky“ demonstrativně profanisují nebo představují jakousi konzumaci „navzdory“ – navzdory zásadám zdravé výživy, dobrého vkusu i normám Evropské unie. Chlebičky nás mají „občerstvit“ (a „pohostit“), klobásy na(za)sytit. Zatímco oportunistický chlebiček se snadno přizpůsobí čemukoli, dějinným zvratům i požadavkům zdravé stravy, (←) klobásy, buřty apod. už nepřipomínají v současné anorekticko-vegetariánské kultuře ani tak nomádské labyrinty, jako spíš chtonický sestup k spodním proudům.

Peter Greenaway je režisér známý šíří a různorodostí svých aktivit. Jeho celovečerní filmy se vinou od encyklopedičnosti *The Falls* až k multimediální ambicióznosti projektu *Tulser Luper Suitcases*. Kromě kinematografie se věnuje i televizním pořadům, opeře, výtvarnému umění nebo *VJingu*. (→↓) Přes všechny posuny ve výrazových prostředcích je v jeho tvorbě možné najít poměrně silné jednotící linie. Budu se věnovat jedné z nich, postavě Greenawayových filmů, o které budu mluvit jako o postavě umělce. Vždy je třeba provést výběr, zvláště v tak krátkém textu jako je tento. Prostorem, v kterém se pokusím postavu umělce nalézt, budou Greenawayovy celovečerní „narativní“ filmy počínaje snímkem *The Droughtsman's Contract* (dále jen DC) a konče jeho zatím posledním dílem *Nightwatching* (dále jen NW). Z této množiny vynechám tři části *Tulser Luper Suitcases*, které jsou součástí komplexnějšího projektu zasahujícího více médií.

Postava umělce se objevuje takřka ve všech Greenawayových filmech. Dala by se s trochou nadsázky označit za konstantu jeho filmografie. Spolu s ním se objevuje i svébytně posunutá otázka „záhady umělce“, existence jeho „zvláštních a jen málo známých schopností a vloh“. (→↓) I když budu dále v textu hovořit pouze o umělci, je třeba mít na paměti, že v drtivé většině případů mám na mysli postavu umělce, tedy jistou množinu znaků, která není nutně determinovaná činností, jakou obvykle považujeme za uměleckou. Ať už se umělec věnuje výtvarnému umění jako kreslíř Neville v DC nebo Rembrandt v NW, je spisovatel jako Jerome v *The Pillow Book* (dále jen PB) nebo tvoří ohňostroje a hry jako Smut v *Drowning by Numbers* (dále jen DBN), vždy sdílí několik charakteristik:

1. něco tvoří, vytváří a je velmi úzce až tělesně vztažen k „materiálu“ svého umění;
2. je pohlcován a ovládán svým dílem. Jeho atributem je jistá bezbrannost a naivita, často je manipulován či

maten, je sice tvořící, ale pasivní;

3. je vztažen ke smrti nebo spíše – je k ní odsouzen.

To zajisté není vyčerpávající seznam společných bodů, ale jsou to ty nejdůležitější a spojují všechny postavy umělce v Greenawayových filmech.

Chceme-li se zabývat umělcem, musíme se nejprve trochu blíže podívat na to, jakou roli hraje u Petera Greenawaye umění. Zároveň se nám tím snad trochu poodhalí první bod charakterizující umělce.

Umění výtvarné a divadelní

Asi každého diváka Greenawayových filmů někdy napadlo, že se dívá na pohybující se obraz, případně že zastavený záběr by se podobal malířskému plátnu. Vliv renesančního a barokního, zvláště nizozemského, malířství je jedním z charakteristických (nejen) vizuálních znaků jeho filmů. Výstavba prostoru scény stejně jako režírování tohoto prostoru (mizanscéna) a práce se světlem, kontrasty nahých o oblečených těl, krutost smrti a tense živoucí tělesnosti, to vše vyvěrá z výtvarných kořenů. V zaujetí výtvarným uměním se objevuje blízkost režiséra a malíře, o které mluví Jacques Aumont ve své knize *Obraz*, kde říká, že rostoucí důležitost funkce režiséra „lze vysvětlit pouze na základě scénického modelu prostoru, jehož hluboce jednotný ráz vyvolává představu absolutního stavitelce díla, tedy režiséra – nebo malíře.“ (←) Není to jen jejich vizuální stránka, jako spíš podstatný konstrukční prvek Greenawayových děl. Výtvarnost je zároveň tématem i prostředkem ztvárnění. Tak ve snímku *NW* sledujeme zrod Rembrandtova obrazu *Noční hlídka* a příběh, který se skrývá za ním. Způsob, jakým se postavy pohybují v mizanscéně, odpovídá holandskému malířství 17. století, Jordaensovi, Halsovi a pochopitelně Rembrandtovi. Vytvářejí kompozice nad prostřenými stoly, „pózují“

s mušketami, staví se jeden proti druhému, aby vyvažovali uspořádání a nepřetěžovali jednu stranu plátna na úkor druhé. Světlo na ně dopadající, je směsí šerosvitu, tmy a jasu vycházejícího z neznámého zdroje, jímž se proslavil i Rembrandtův obraz. Není to pouhé osvětlení, světlo dává vyvstávat smyslu, jenž obraz i filmový záběr uchovává. Právě tak i ve filmu *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (dále jen CTWL, →) není jídlo, servírováno pečlivě naaranžované, médiem chuti, ale vidění. Je tvořeno, aby podnítilo naši vizuální vnímavost, nikoli chuť k jídlu (ta totiž končí v pusté žravosti gangstera Spicy).

Na pozadí jídelny se ne náhodou nachází obraz Franse Halse Hostina důstojníků setiny sv. Jiří (1616), viz níže.

Rám, kresba

V přednášce *Have we seen any cinema yet?* mluví Peter Greenaway o tyranii rámu:

Všichni sledujeme filmy primárně sedíce v temném prostoru, hledíce jedním směrem na jeden rám. Lidské tělo nerado sedí klidně, je, jak známo, neklidné a představa koncentrace na jediné místo je nanejvýš neobvyklá situace. Názor, že bychom měli vnímat všechna vizuální umění v daném rámu samozřejmě nepochází z filmu, jeho předchůdci jdou zpátky k divadlu a jistým pojetím malířství. Malířství, které se od svého oddělení od architektury rozhodlo být spoutáno v rovnoběžníku. Jak omezující – proč jsme to udělali? Umožňuje to zaostřený prostor, ale je to v mnoha smyslech pouhá konvence. V přírodě rám neexistuje, je zcela umělejší. (→)

Peter Greenaway, *Have we seen any cinema yet?*, přednáška na European Graduate School pronesená v srpnu 1999, viz www.egs.edu/faculty/peter-greenaway/articles/have-we-seen-any-cinema-yet/.

Tyranizující charakter rámu (→) se objevuje v Greenawayově díle záhy, většinou vyjadřovaný výtvarnými prostředky v režii mizanscény. Ve filmu DC se kreslíř Neville nechává najmout paní Herbertovou k vytvoření dvanácti kreseb panství jejího manžela. Ve smlouvě se kromě

K pojmu a funkci rámu a také k „odrámování“ viz Aumont, *Obraz*, s. 136-152.

obvyklého honoráře zaváže „setkávat s panem Nevillem v soukromí a vyhovět požadavkům vztahujícím se k jeho potěšení se mnou.“ Na kresbách se postupně vyjevuje, že na panství došlo k nejednomu zločinu.

V souvislosti s rámem je významný perspektograf, kreslířská pomůcka, kterou pan Neville používá: rám s mřížkou členící výsek viditelného na dílčí obdélníky, který je předobrazem kresby. (←) Právě skrze něj, v racionálním „diagramu“ se projevují zneklidňující změny scenerie (scény): náhle se jako by odnikud beroucí oblečení, patrně patřící nepřítomnému a nejspíš zavražděnému pánu domu. Pan Neville je zapleten do komplikovaných a nejasných vztahů na panství Anstey a zachycen svou vlastní snahou o racionální reprezentaci do sítě, které nerozumí.

Ještě výrazněji je zmnožené rámování použito ve snímku *The Belly of An Architect*, v němž americký architekt Kracklite přijíždí se svou ženou do Říma, aby uspořádal velkolepou výstavu klasicistního architekta Étienne-Louise Boulléeho. Postupně je obsesivně fascinován nejen Boulléem, ale také brichy, hlavně svým vlastním, které ho mučivě bolí. Pohlcuje ho masožravý Řím císařů, zobrazovaný spíše než v duchu antiky podle formálních pravidel renesančních obrazů. Kracklite se dokonce v jedné scéně při rozhovoru se dvěma sardonickými italskými bankéři, kteří zpochybňují jeho koncepci výstavy a nabubřele mu vykládají o umění, ocitá mezi nimi s rozpaženýma rukama před prosvíceným oknem v pozici Krista na kříži. Rámy obrazů, sloupy, dveře, okna, průhledy mezi budovami, to vše se objevuje v záběrech téměř do jednoho komponovaných symetricky. (←)

Tak jako u renesančního malířství slouží rámy k členění prostoru do hloubky, k prokázání umění perspektivy a rozšíření obrazového pole. Na rozdíl od nich však není symetrie v Greenawayových filmech uklidňující – spíše naopak. Je to „fearful symmetry“, (→→↑) jež hrozí nepustit postavy v

ní lapené. Jean Starobinski ve své knize *Symbody rozumu* říká v souvislosti s Boulléem, architektem, kterému chce Kracklite uspořádat výstavu: „z absolutní přisnosti tvarů kreslených rozumem vznikají hmoty homogenních stínů, objemy, kde je noc uvězněna, ovládnuta mistrovstvím a ostrou odhodlaností lineární kresby“. (→↓)

Právě tak je v rámech uvězněn i Stourley Kracklite. Hmota stínů se přesouvá do jeho nemocného klenutého břicha v podobě jakési choroby, snad rakoviny, jako jediného organické prostoru, k němuž se může vztáhnout. Sám Kracklite pak na konci filmu propadáva posledním rámem, obdélníkem okna, páchaje nejistou sebevraždu.

Zmnožování a rozpouštění ráků, které se objevuje v Greenawayových filmech od 90. let, směřuje právě k odstranění nebo alespoň oslabení tyranie ráku. V PB nebo v Prospero's Books (dále jen PrB) je realizováno výlučně kinematografickými prostředky: rák-plátno obsahuje jeden nebo více dílčích ráků, v nichž se zobrazuje jiná fáze akce nebo akce zcela jiná, ráky se prolínají a dění v nich se navzájem komentuje, přechází z jednoho do druhého, aniž by mizela odlišnost mezi rákovanými situacemi (v PrB hraje roli také tekutý živel – bouře – který nechává obrazy se vysloveně přelévát). Díky zmnožování ráků tak sledujeme paralelně několik navzájem se ovlivňujících a doplňujících obrazů a nezůstáváme koncentrováni pouze na jediný „prostor“.

Barva, světlo

Stanley Kubrick jak známo ve filmu Barry Lyndon dosáhl jemného osvětlení, přirovnávaného ke světlu na obrazech mistrů 18. století (například Williama Hogartha), díky tomu, že v mnoha scénách nepoužíval žádné elektrické osvětlení a i noční interiérové scény točil jen za svitu svíček. Greenawayovou inspirací jsou v tomto směru

První sloka Blakovy básně *The Tyger* zní: *Tyger! Tyger! burning bright/ In the forests of the night/ What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?* Žádný překlad nezachycuje přesně tento moment konstrukce/rákování hrozivé symetrie, již lze nalézt v symetrickosti Greenawayových záběrů.

Jean Starobinski, *Symbody rozumu: Proměny umění a revoluce*, Brno 2003, s. 35.

„I want to make and see films that acknowledge themselves as films and do not attempt to pretend to be slices of reality or windows on the world - which are dubious and unobtainable at the best of times.“ Viz <http://petergreenaway.org.uk/essay4>.

Oblečení Spicy a jeho svity je ostatně odrazem oděvů důstojníků na Halsově obraze. Černé obleky a (v jídelně) rudé šerpy vykrešlují paralelu k postavám na obraze.

spíše obrazy barokní. Šerosvit přechází v temnosvit, *chiaroscuro* v *tenebroso*. Přirozené světlo nepoužívá takřka nikdy, jeho filmy se často odehrávají převážně nebo zcela v interiérech, jejichž osvětlení je nepřímé, nerovnoměrně rozložené a významotvorné. Barvy vyvstávající ze stínů tak hrají význačnější roli.

Práce s nimi je nejdále dovedena v CTWL. Gangster Albert Spica navštěvuje luxusní restauraci Le Hollandais, ve které se jeho žena Georgina zaplete, pod patronací šéfkuchaře Richarda, s knihovníkem Michaellem. Každá z lokací má specifické barevné ladění. Venkovní prostory kolem Le Hollandais jsou převážně modré, toalety zářivě asepticky bílé. Jídlna, jíž dominuje obraz holandského barokního malíře Franze Halse Hostina důstojníků setniny sv. Jiří, je rudá. Právě jí vládne násilnický a bezohledný Spica a červená barva dotváří agresivitu jeho nadvlády. Zelen kuchyně, místo milostných schůzek, je proti tomu uklidňující a konejšivá. Greenaway se ale v práci s barvou nezastavuje u místností, i Georgininy šaty a Albertova šerpa mění barvu podle místnosti. (←↑) Takový způsob práce s výtvarnými prostředky realizuje Greenawayovu myšlenku, že filmy by se neměly snažit předstírat, že jsou výřezem reality nebo oknem do světa. (←) Jak říká Jacques Aumont, kontakt s obrazem je vždy nepřírozený, „pozorovat obraz znamená z hloubi skutečného prostoru našeho každodenního světa navázat kontakt s prostorem zcela jiné povahy, totiž s plochou obrazu.“ (→→↑)

Divadlo a karneval

Americký historik a kritik umění Michael Fried ve slavném eseji Umění a objektovost kritizoval jev „divadelnosti v umění“, potažmo divadlo jako takové. Divadelnost chápal jako vyslovenou negaci umění, neváhal tvrdit že „divadlo a divadelnost dnes vedou válku (...) s uměním

jako takovým“ a že „to, co leží mezi disciplínami umění je divadlo“. O této jeho kritice výtvarná teoretička Amelia Jones mluví jako o „Friedově hysterickém odmítnutí antropomorfismu“ jako o důsledku patriarchální regulace estetického zobrazení těla. (→↓)

To, co se odehrává na filmovém plátně v Greenawayových snímcích, je svým způsobem právě toto pojetí vztahu divadla a výtvarného umění. Divadlo je tak sice něčím, co prostupuje mezerami mezi jinými uměleckými disciplínami, ale toto prostupování není jako u Frieda degenerativní, nýbrž organické a ještě spíše vysloveně tělesné. Právě směrem k tělesnosti vede u Greenawaye divadelnost výtvarné umění do jiného média – filmu. Ten v sobě pojímá prvky obou dvou, a umožňuje tak prohloubit její skutečnost.

Postava Kalibána z PrB, Greenawayova ztvárnění Shakespearovy Bouře, je opovrhovaným stvořením tělesných tekutin a rozkladu. Zároveň je ale ladným tanečníkem (představuje jej tanečník a choreograf Michael Clark), schopným okouzlujících gymnastických výkonů, jehož na černo nabarvené lesknoucí se tělo nepostrádá přitažlivost (narozdíl od původního Kalibána Shakespearova, jenž měl být hrbatý, neforemný a odpudivý). Kalibán tak asi nejplněji ztvárňuje tento dvojaký moment tělesnosti, neexistující nikdy bez její odpudivé části, která se vrací v Greenawayových filmech. Těla v nich nejsou ideální, jsou často povadlá, stařecká, neforemná, vzdálena odtělesněnému tělu-simulakru. Nejsou oddělitelné od své nedostatečnosti a zranitelnosti (nemocné břicho Stourleyho Kracklita v *The Belly of An Architect*) ani slizké vnitřnosti a vyměšování (např. ochutnávání placenty v *Baby of Macon*).

V přijetí těla i s touto jeho stránkou se ozývá karnevalovost, o které psal Michail Bachtin. (→) S karnevalem má Greenawayova divadelnost ještě jeden společný rys. Jak píše Julia Kristeva: „účastník karnevalu je hercem i divákem; ztrácí vlastní individualitu, prochází nulovým

Aumont, *Obraz*, s. 127. Pro Aumonta je filmové plátno stejně ploché jako plátno, na němž se nachází malba.

Michael Fried, *Umění a objektivost*, in Tomáš Pospisyl (ed.), *Před obrazem*, Praha 1998; Amelia Jones, *Nepřítomné tělo*, in Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*, Praha 2002, s. 346, pozn. 36.

Michail M. Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.

bodem karnevalové aktivity a štěpí se v aktéra podívané a předmět této hry zároveň (...) Karnevalová scéna bez pódia a bez ‚divadla‘ je tudíž jevištěm i životem, hrou i snem, diskurzem i podívanou.“ (←)

Prostupnost mezi „jevištěm“ a „hledištěm“ je obsažena např. ve filmu *A Zed and Two Noughts* (dále jen ZTN), kde se dvojčata Oliver a Oswald po smrti svých manželek věnují zkoumání rozkladu organické hmoty, tento proces zachycují na fotografiích. Postupují od jablka přes bezobratlé až k savcům a na konci této „evoluční“ řady má být člověk. Když ale není možné použít jiné tělo, přestupují hranici mezi pozorovatelem a pokusným objektem a páchají sebevraždu, aby mohli dokončit řadu, která je důležitější než pozorování. Ve snímku PrB zase nechává Greenaway Prospera promlouvat za takřka všechny další postavy, a tak vlastně mimo své knihy, které mu u Shakespeara dávají moc a vědění a jejichž obsah nám Greenaway odhaluje, čte i samotnou Bouři, jejíž postavou je.

Nejvýrazněji se ale s karnevalovým prolínáním a postupností setkáváme u filmu *Baby of Macon*. Líčí uvedení středověké morality na dvoře Cosima Medici v 17. st. Narození zázračného dítěte a následnou snahu o získání vlivu nad ním předchází příchod herců i diváků. Komické výstupy jsou odměňovány potleskem, zázračnost udiveným mručením. Postupně se ale někteří z těch, kdo byli diváky, skrze svou důvěru v pravdivost inscenovaného zapojují aktivně do dění na jevišti. Poznámky o tom, kdo chtěl jakou roli, se mísí s opravdovostí smrti na jevišti. Když je pak postava dcery odsouzena k hromadnému znásilnění, muži, kteří mají představovat vykonavatele rozsudku, odmítnou přestat hrát, protože „o tu roli tolik stála, že by jí měla mít celou“. Když potom hra skončí, diváci tleskají a kamera odjíždí, objevujeme za prvním hledištěm další. Diváci z prvního se obracejí, aby vychutnali potlesk diváků v druhém, ale ti se po dalším vzdálení kamery také

otáčejí čelem vzad, směrem „ven“ z plátna, na filmového diváka a očekávají jeho potlesk. To, co zhlédl, se mu vrací v duchu Artaudova divadla krutosti, kdy je konfrontován sám se sebou jako odrazem diváků na plátně. (→)

Antonin Artaud,
Divadlo a jeho
dvojenec, Praha
1994.

Status umění

Tento osten zpochybnění čistoty umění je výrazným rysem Greenawayovy kinematografie. Chvástavé a brutální chování „zloděje“ Spicy ve filmu CTWL před Halsovým plátnem, které kontrastně vyjadřuje poklid a rozvážnost důstojných měšťanů (spojovacím momentem je monstrativnost Spicy i bohatých kupců, ochota nechat se vidět, nechat na sebe upírat pozornost), vraždy stojící v pozadí obrazů v DC a NW i „masožravost“ (či spíše antropofagie) Říma císařů v *The Belly of An Architect* míří stejným směrem. Odhalují, že umělecká díla nejsou tak neporušená, čistá a ideální, jak by se mohlo zdát (nebo jak bychom si chtěli myslet). V jejich pozadí se skrývá nejen patos, vášeň (→↑) vystupující na povrch, ale i krutost, rozklad a smrt, z nichž povstávají. Pro Greenawaye je právě tato Friedem zavrhaná dramatičnost, divadelnost (→) jádrem dynamiky (výtvarného) uměleckého díla pokračující i ve filmu (spjatém s formami, které mu předcházely), který je součástí západní vizuální kultury. (→↓)

V opačném směru, tedy od nízkého, hadrů a cářů, směrem k umění mluví o jejím objevování Georges Didř-Huberman, *Ninfa Moderna*, Praha 2010.

V televizním dokumentu Rembrandt's J'accuse, který je pandámem k NW Noční hřídku vysloveně označuje za „painted piece of theatre“.

Portrét umělce jako...

Na začátku jsem zmínil „záhadu umělce“, o níž mluví Ernst Kris a Otto Kurz ve své knize *Legenda o umělci*. Postavy Greenawayových umělců jsou ale samy tak trochu ztraceny v záhadách. Stojí ve středu událostí, jejichž smysl jim uniká a do jejich průběhu nejsou schopny zasáhnout. I v případě, že na scénu vstupují jako aktivní, brzy o iniciativu přicházejí a stávají se pasivními a mnohdy

Viz petergreenaway.org.uk/essay4.htm.

manipulovanými. Umělcova pozice je dvojznačná: je jak obdivovaný, tak nebezpečný. (←)

Takový je pan Neville pro společnost na panství Anstey v DC. V jeho kresbách se postupně odhaluje vražda majitele panství, pana Herberta, ale to je jenom část tajemství, které obsahují. Po první šestici kreseb uzavírá Neville další dohodu, tentokrát s dcerou paní Herbertové, paní Talmannovou. Tato dohoda s dcerou, které má poskytovat potěšení on, doplňuje dohodu s matkou. To, co ale Neville netuší, je, že celá jeho přítomnost byla matkou a dcerou pečlivě zrežiována. Jejím důvodem (a i důvodem vraždy pana Herberta) bylo zplození potomka paní Talmannové, jejíž impotentní manžel toho není sám schopen. I když Neville je tím, kdo na svých kresbách zachycuje všechny indicie konspirace na Anstey, přesto zůstává v nevědomosti až do samého konce. Na dům a okolí pohlíží jako na objekt vidění a umění, nevidí vlastnictví, o které jde ostatním. Svoji pozici umělce jen zachycujícího na papír viděné považuje za bezpečnou, distancovanou od objektu kresby, na které se nemůže nacházet, protože ji tvoří. To, že nedokáže nahlédnout, že se sám, byť jen v náznacích, nachází na kresbách (žebřík u okna paní Talmannové, její pes před lázní, kde s ní Neville zrovna naplňuje smlouvu atd.), se mu stává osudným.

...muže

To, že tím, kdo s panem Nevillem manipuloval, byly ženy, není náhoda. Jestliže umělec je v Greenawayových filmech pasivní, je to také většinou muž (jistou výjimku tvoří např. PB). Naproti tomu ženské postavy jsou aktivní a rozhodné. To však neznamená, že by umělec měl být vždy jejich obětí, právě naopak. Ve snímku NW se vedle Rembrandta postupně objevují tři ženy. První z nich je jeho manželka Saskie, rozumnější a prozíravější než on,

druhou chůva jeho syna Tita Geertje, přítelkyně mrtvé Saskie, která je tělesnější a ovládá ho skrze jeho chtíč. Třetí pak služebná Hendrickje, moudřejší a chápavější. Půvabně to ilustruje scéna, kde Rembrandt do kamery vysvětluje, kdy se do Hendrickje zamiloval a zpřítomňuje několik situací, které se odehrály dříve v průběhu filmu. Hendrickje ho několikrát dobrácky opravuje, když se snaží zasadit onen okamžik co nejdále do minulosti. Převaha žen nad Rembrandtem na něj ovšem nemá destruktivní účinky.

Nejvýrazněji se tato převaha žen nad muži ukazuje ve filmu DBN. V něm babička, dcera a vnučka, všechny jménem Cissie Colpitts, postupně utopí své manžely. Ti jsou nevěrní, sebestřední, násilní a majetníci. Jejich zločiny jim pomáhá kamuflovat koroner Madgett, který za to očekává od všech tří žen vyrovnání ve formě sexuálního aktu. Cissies pohlížejí na muže s ironickým nadhledem, přestože není prost hořkosti, která je vede k jejich topení. (→) Muži jsou bezmocní, přizemní a hloupí a vlastně trochu politováníhodní, a i když je ženy topí, vlastně vůči nim necítí nenávist, nanejvýš znechucení. (→) Jediný vztah mezi mužem a ženou, který v DBN nekončí hořkostí, je láska Madgettova syna Smuta k dívce, za níž Smut dochází, když skáče před domem přes švihadlo.

Právě Smut představuje v tomto filmu umělce. Jeho „díly“ je kromě označování zvířat, která najde mrtvá (např. sražená u silnice) barvami a pořádání ohňostrojů u příležitosti smrti, také recitování pravidel neobvyklých her jako Hangman's Cricket nebo Sheep and Tides. Není zcela jasné, jestli tyto hry sám vymýšlí (vytváří), nebo jen přeříkává jejich pravidla, která znějí obřadně, jako by hry byly starobyrou tradicí. Pro vykreslení rozdílných pozic žen a mužů je ilustrativní právě jedna z her: Dead Man's Catch. Poté, co nejstarší Cissie utopí svého manžela, zatímco je v pozadí vynášena rakev, hrají ji všechny tři

Tato ironičnost zaznívá ve větě „capable women normally have girls“, kterou babička Cissie říká dceři a vnučce a již se všechny tři smějí.

O mužích, kteří se snaží vytvořit galerii objektů touhy a kteří nakonec selhávají a končí jako groteskní figuryk tímto ženami ovládané, je snímek 8 1/2 Women.

se Smutem, Madgettem a manželi dvou mladších Cissies (kteří budou také utopeni). V kruhu na zahradě si házejí dřevěné kužely. Kdo některý z kuželů upustí, musí postupně chytat jen jednou rukou, pak klečet na jednom kolenu, potom na obou a nakonec jen s jedním okem otevřeným. Muži v průběhu hry vypadávají a celá scéna končí tím, jak si tři ženy samy uvolněně přehazují kužely. Hry sice vymýšlí (nebo „uvádí“) Smut, tedy umělec, ale ten, kdo je více způsobilý ke hře, jsou ženy.

...díla

Mluvil jsem o tom, že ve filmu *The Pillow Book* se postava umělce rozkládá mezi dva charaktery. To ale není tak docela pravda. Ve skutečnosti jsou spíše tři. V centru PB stojí kaligrafie. Prvním, primárním umělcem je zde otec malé Nagiko, který na ní v den jejích narozenin píše a přitom recituje příběh o stvoření člověka, čímž opakuje původní stvořitelský (tvůrčí) akt. Říci, že píše, je ale poměrně nepřesné a nevystihuje to ani spřízněnost jeho činnosti s tvořením. Kaligrafie je uměním, které spočívá ve formě. Narozdíl od západního hláskového písma, kde podstatné je to, co je napsané, u kaligrafie záleží i na tom, jak je to napsané (namalované). (←) Psát bez ohledu na formu je pouhé „škrábání“, jak vyčítá už dospělá Nagiko Evropanu Jeromovi, když ji neuspokojuje jeho nevzhledná rukopisná latinka. Nagiko totiž vyhledává milence, kteří budou psát, jako její otec přímo na její tělo, a budou tak opakovat jeho stvořitelský akt. (→→↑) Z tohoto hledisko je Jerome, i když je spisovatelem, diskvalifikovaný neschopností uskutečňovat psaní jako umění materiálu – štětce a těla. Ve chvíli, kdy Nagiko přiměje, aby psala ona na něj, uskutečňuje se rozdvojení postavy umělce. Dochází k přenesení otcovského umění na dceru, která se stává stvořitelkou, a přesto zůstává aktivní. Jerome se snaží na-

jít vydavatele pro její knihy. Tím se má stát muž, který byl už vydavatelem jejího otce, kterého z nejasných důvodů vydíral a nutil k homosexuálnímu styku. Jerome je jeho novým milencem a chce ho přimět, aby vydával i Nagiko tím, že mu předvede její umění, když za ním přijde s tělem popsaným její knihou. Tráví s ním ale příliš mnoho času a žárliví Nagiko se mu začne vyhýbat a vyhledává pro své knihy jiná těla. Jerome se ji pokouší obměkčit a až příliš úspěšně sehraje Romea, když se jeho demonstrační sebevražedný pokus zvrhne v opravdový. Po Jeromově smrti Nagiko popíše před pohřbením naposledy jeho tělo. Vydavatel, fascinovaný současně tělem svého milence a jejím uměním, ho exhumuje a z jeho stažené kůže sváže knihu.

Umělcova pasivita je tak u Jeroma vystupňována na nejzazší mez: stal se ze spisovatele knihou, z tvůrce dílem. Nagiko naproti tomu podstupuje opačnou cestu, přestává být popisovaným listem, z díla se stává tvůrcem. Mýtus stvoření člověka, který vypráví její otec, reálně uskutečňuje tím, že porodí dítě, jehož otcem je mrtvý Jerome. Nejedná se ale o stvrzování stereotypu ženy-matky oproti muži-umělci. (→) Dítě je dovršením vztahu umění a tvoření započatého otcem Nagiko, je něčím, co stojí za uměním a zároveň je cele realizuje.

...mága

Zvláštním případem postavy umělce je mág Prospero z Greenawayovy variace Shakespearovy Bouře. Zvláštním případem už jen proto, že PrB převádějí na plátno Shakespearovu hru a nemají jako jediný Greenawayův film jeho původní scénář. I tak jsou ale spíše než prostou adaptací právě variací. Už u Shakespeara platí, že Prospero, spíš než aby byl dle dobových zvyklostí buď černokněžníkem, nebo šarlatánem, „má daleko blíž k pojetí mága jako umělce“ a projevuje se „především jako iluzionista a divadelní umě-

Hraje tu roli i povaha erotogenních zón jako vtíštěných rodičovským dotekem. Viz Kaja Silverman, Práh viditelného světa: Tělesné Já, in Martina Pachmanová, Neviditelná žena, Praha 2002, s 354.

Takovému pojetí je Greenaway velmi vzdálen. Téma zrození se u něj opakovaně navrácí, ale porod v Baby of Macon, způsob početí v DC i celé těhotenství ZTN jsou stereotypům matství značně vzdáleny.

lec, připomínající režiséra nákladných spektaklů“. (←)

Greenawayův film v tomto směru zachází ještě mnohem dál, až tak daleko, že začíná tím, jak Prospero zapisuje první řádky Shakespearovy hry a vlastně ji celou tvoří. Pojmenovaný po zdroji Prosperovy magické moci, jeho knihách, z kterých předčítá (a skrze něž ovlivňuje všechno a všechny) a jejichž stránky vidíme se obracet na plátně. Jejich „obsah“ je vizualizován. Greenaway knihami nejen zpřítomňuje to, co Shakespeare „zatajil“, tedy obsah a šíří Prosperova vědění, ale také člení celý film. Rozděluje i propojuje, komentují i vytvářejí to, co hraje v daný moment hlavní roli. Divadelnost se právě díky knihám uskutečňuje v obraznosti. Protože Prospero ve většině případů promlouvá i za ostatní postavy, divadelní polyfonie se stává polyfonií obrazů podbarvenou jeho hlasem a celý film je stržen do víru magického zpřítomňování psaného viditelným skrze umělce. Jestliže Jerome v PB byl umělcem, který se stal dílem, Prospero je umělcem, který je doslova vším, co vidíme.

Smrt

Třetí charakteristikou postavy umělce v Greenawayových filmech je jeho (nevyhnutelná) smrt. Umělec nejen nemůže přežít své umění, ale často je to právě jeho umění, co ho zahubí. Postava umělce je přes svou pasivitu vždy centrální pro dynamiku pohybu znaků aktualizovaných na plátně, přestože ta směřuje k jeho zániku. Jak říká Kris s Kurzem, umělcova „vnímavost, ješitnost a arogance tu dostávají tragický ráz“, „zvláštnímu postavení umělce se dostává nejzřetelnější podoby tehdy, když mu jeho heroický postoj přikazuje smrt.“ (←) Ta má trojí podobu: vražda, sebevražda a „odchod ze scény“. Ve všech třech případech je ale důsledek stejný: smrt postavy jako umělce.

Sebevraždu páchá architekt Stourley Kracklite a spisovatel Jerome. Kracklitova smrt je stejně jako smrt Jeroma zrcadlena zrozením. Když na začátku filmu kopuluje se svou ženou při přejezdu italské hranice, scéna je prostřihávána záběry náhrobků. V té chvíli je počato jeho dítě. Když se pak po devíti měsících vrhá z okna, zazní výkřik novorozeněte, jako by jeho těhotná manželka právě v okamžik jeho smrti porodila. I Madgettův syn Smut, jehož hry, často vztažené ke smrti (Dead Man's Catch, Hangmans Cricket), předznamenávají sepětí mezi životem a uměním a jejich hranicí je právě smrt, se na konci DBN oběsí potom, co mu policie oznámí, že dívka, které nedlouho předtím vyznal lásku, byla sražena autem a nepřežila.

V ZTN se bývalá siamská dvojčata Oliver a Oswald (→) po absurdní smrti svých manželek (způsobí ji kolize automobilu s labutí) snaží dopátrat smyslu života skrze smysl smrti. Sledují (na filmovém plátně) sérii dokumentů o evoluci a ptají se po tom, zda smrt jejich žen, způsobená labutí, je právě tím, k čemu evoluce směřovala. Jejich zájem se postupně, jak si uvědomují rozklad svých žen, přesměruje na rozklad organické hmoty počínaje jablkem přes ryby, obojživelníky, plazy, ptáky až k savcům. Zachycují ho technikou časové fotografie, při níž (v tomto konkrétním případě) automat fotoaparátu zachycuje tisíce snímků rozkládajících se těl, jejichž následné kontinuální promítnutí (které sledujeme na plátně) působí jako groteskní hemžení dezintegrujících se tvarů kdysi živé bytosti, a snaží se v pozorování rozkladu najít smysl smrti. Jejich posledním, objektem má být člověk. Když selžou jiné alternativy, bratři zcela propadlí své posedlosti rozkladem a smrtí se rozhodnou být tímto objektem sami; spáchat sebevraždu tak, aby mohli být fotograficky zachyce-

Jejich příjmení je Deuce, tedy dva, případně tenisová „shoda“. Právě Oliver a Oswald, snažící se znovu scelit do siamské identity, jsou dvojčediným umělcem.

Slavná postava dějin umění i kriminalistiky. Po 2. sv. válce mu hrozil trest smrti za to, že prodal holandské kulturní dědictví – obraz Vermeera van Delfta – Hermannu Göringovi. V obavách o svůj život se přiznal, že obrazy namaloval on sám a že se tudíž jedná o padělky. V rámci soudního řízení pak před svědky vytvořil dalšího „Vermeera“. Pozoruhodné na jeho případu je i to, že nepadělal existující obrazy, ale maloval „nové“ staré mistry.

ni. Absurdnost jejich konání, totiž že nikdy nebudou moci pozorovat a prozkoumat vlastní rozklad, jim nezabrání v tom, aby pokračovali, protože to, co musí být zachyceno, nepotřebuje pozorovatele – tím je fotoaparát sám, sama skutečnost, že se tak děje, je dostatečná.

V kontextu realizace plánu na zachycení vlastní dezintegrace stojí za zmínku odraz Olivera a Oswalda, pokřivený obraz umělce, kterým je chirurg van Meegeren. Ten je ošetřujícím lékařem Alby Bewickové, řidičky vozu, který vezl manželky Olivera a Oswalda, s níž dvojčata navazují úzké vztahy, podmíněné jejich zájmem o smrt. Van Meegeren je údajně synovcem slavného padělatele van Meegerena, (←) a jak tvrdí Alba, chce se stát Vermeerem. Poté, co jí amputuje po nehodě nohu, přiměje ji, aby si nechala amputovat i druhou. Snaží se v její osobě totiž zrealizovat Vermeerovy obrazy, na nichž ženské nohy nikdy nejsou vidět, a ženy tak nemohou nikam odejít. Alba ostatně podezírá i Olivera a Oswalda, že ji chtějí zavřít do krásné klece, když jí pořídí byt. Tak se zde opět se objevuje motiv rámu jako uzavírající a tísnivé skutečnosti, představované mřížemi zoo. Prolamuje je Oliver, který vytrvale na svobodu propouští zvířata od motýlů po nosorožce. Ta se ve městě střetávají s billboardy s obrazy zvířat a vytvářejí tak kontrast „patřičného“ a „nepatřičného“ setkání se zvířetem v prostoru moderního velkoměsta. (→→↑)

Nakonec se však do definitivního rámu nechají uzavřít bratři sami. Před tím, než si navzájem vpíchnou smrtící injekci, uléhají na černou desku pokrytou bílou mřížkou, rám, který má zachytit jejich postupující rozklad. Ale záhy po jejich smrti se vše pokrývá pářícími se šneky, hermafroditními stvořeními, která zničí elektroinstalaci a tím znemožní dokončení celé de-evoluční řady.

Vražda

Smrt umělce stíhá nejen z vlastních, ale i z cizích rukou „odměnou“ za jeho umění. Zavražděn je kreslíř pan Neville, zavražděn je zázračný chlapec z Maconu a zavražděn je Rembrandt. Rembrandt? Ano, alespoň do té míry, do jaké to Greenawayovi umožnila skutečnost, že se rozhodl přistoupit na historický fakt, že Rembrandt po dokončení Noční hlídky zavražděn nebyl. Film začíná setmělou scénou ložnice, v které zástup postav s pochodněmi tlučé muže v noční košili. Nakonec ho oslepí a odejdou. Záhy pochopíme, že tím mužem je Rembrandt a že vše byla jen noční můra. Film potom sleduje genezi vzniku slavné Noční hlídky a zločinu, který se za ní skrývá a jehož rozluštění Rembrandt do obrazu vložil. Na rozdíl od Nevilla Rembrandt zločin sice odhaluje vědomě, ale přesto neuváženě, bez ohledu na to, kam až ho takové odhalení může zavést. Jeho důsledkem je bankrot a konec pobytu na výsluní popularity a blahobytu. Na konci se opakuje úvodní noční můra, v postavách teď tušíme Banninga Cocka a další ctihodné amsterdamské měšťany. Opět Rembrandta oslepují a mizí. Přesto, že vše nasvědčuje tomu, že se opravdu jednalo jen o další noční mýru, se ale zdá, že rány na jeho očích jsou skutečné. Greenawayův Rembrandt je oslepen a tak zavražděn jako umělec, slepý malíř dokáže už jen sledovat tmu (nightwatching).

Odchod ze scény

V případech, kdy postava umělce neumírá, se odehrává něco, co je smrti (konkrétně sebevraždě) velmi blízké: z vlastní vůle přestává být umělcem. Ve filmu CTWL je umělcem šéfkuchař Richard Boarst, majitel restaurace Le Hollandaise. Jeho dílem je jednak jídlo (viz výše,

a v tomto směru ho za umělce označuje i ganster Albert Spica), jednak jeho patronace nad láskou Spicovy manželky Georginy a Michaela. To on jim umožňuje setkávat se v kuchyni a spížích a on také režíruje jejich úniky, když do těchto prostor vtrhne Spica. Ten restauraci postupně ovládá pomocí nátlaku a špinavých praktik a jeho násilnost a buranství snáší sice Richard se sardonicky přezíravou důstojností, přesto je ale snášet musí. Když Albert odhalí vztah Michaela a Georginy, Richard jim umožní utéct a dál je zásobuje jídlem. Spica ale zjistí, kde se skrývají, a spolu se svými poskoky Michaela zavraždí. Po jeho vraždě, přichází Georgina za Richardem se žádostí, aby ho uvařil. Ten jí nevěřičně odmítá. Ptá se, kdo by ještě kdy v jeho restauraci jedl, kdyby jí vyhověl. Snaží se Georgině tu myšlenku vymluvit, říká, že Michael s ní přece nezůstane navždy, když ho sní. Georgina mu s hořkým smíchem vysvětlí, že to ne ona, ale Spica má Michaela jíst. V té chvíli Richardova nesmlouvavost končí. Souhlasí, že „pro“ Alberta Michaela uvaří, i když to podle všeho znamená jeho konec jako kuchaře, tedy umělce.

Ani Prospero v závěru PRB neumírá. Vše končí zdánlivě zcela šťastně. Domáhá se zpět svého uloupeného vévodství a chystá se odjet na svatbu své dcery se synem neapolského krále. Přesto je ale okamžik smrti, alespoň smrti umělce přítomen. Prospero totiž topí v moři své knihy a právě v nich spočívala celá jeho moc, moc mága i umělce. Stává se pouhým člověkem, odkládá svůj kouzelnický plášť a obléká se stejně jako všichni ti, kteří byli po celou dobu na ostrově v jeho moci. Je pouhým vévodou, odsouzeným už v té chvíli k smrti. (←) Poslední dva svazky, které vrhá do vln, jsou sebrané Shakespearovy hry, kde jedna chybí, právě ta jedna poslední, kterou sám zapsal a stvořil (a není náhodou, že v moři se těchto svazků zmocňuje Kaliban). Tím, že se zbavuje svého díla, se definitivně zříná své role umělce.

Dílo a jeho zdroj	Ernst Kris, Otto Kurz, <i>Legenda o umělci</i> , Praha 2008, s. 120.	Kris a Kurz dokazují, že stereotypy ve ztvárnění umělce se vinou dějinami od antiky k dnešku. Romantismus však vynalezl génia a dodal pozici umělce ve společnosti (a proti ní) zdaleka nejsilnější náboj, jenž působí dodnes. Viz René Girard, <i>Lež romantismu a pravda románu</i> , Praha 1998.	Albert Camus, <i>Člověk revoltující</i> , Praha: Garamond, 2007.
<p>„Zlatník Gusmin se stáhne do kláštera, když musí být roztavena jedna z jeho prací pro vévodu z Anjou. Odchází ze světa spolu se svým dílem. Vnitřní prožívání umělce lpí na jeho dílu; tvůrce výtvor jsou nedělitelně spojeni.“ (→↑) Dílo dokáže přežít smrt umělce, umělec ale nedokáže přežít smrt díla. Jejich konec je propleten, jsou skutečně, ale jednosměrně neoddělitelní. Avšak jestliže jsem výše mluvil o heroickém postoji, je třeba tento poznatek korigovat. Umělec u Greenawaye totiž typický romantický umělecký heroismus postrádá. (→) Je hrdinou groteskním, kterému opravdový heroismus schází. Jeho vzdor je vzdorem navzdory nepochopení a tím se blíží Camusově člověku revoltujícímu. (→↓) Je sice tak jako romantický umělec úzce spjat se svým dílem, ale chybí mu jeho pronikavost, jasnozřivost a patos. Je méně géniem a více lidským. Až příliš lidským.</p>			

Helena
Jarošová,
pedagožka
katedry
estetiky
FFUK &
UMPRUM

Změny ve způsobu života, vlivy související s rozvojem měst, charakterem výroby i politickým stavem společnosti diktují nové formy stravování. Jako byly počátkem XIX. století revoluční restaurace, staly se na počátku XX. století moderní formou stravování automaty či bufety. Ty u nás po revoluci 1989 mnohde vystřídaly, jinde jen doplnily řetězce Mc Donald's, KFC a pouliční pizzerie. S těmi k nám vstoupil i nový výraz – fast food, rychlé jídlo, které má své přívržence i zapříisáhlé odpůrce.

Praha měla své automaty již před 1. světovou válkou. Prvním vskutku moderním automatem byla Koruna na Václavském náměstí. Ta prošla na počátku 30. let velkou rekonstrukcí, jež byla pro Jaroslava Přibíka, pravidelného přispěvatele dámského prvorepublikového časopisu Eva, vhodnou příležitostí k zamyšlení nad funkcí Koruny. O Koruně napsal v roce 1933 dvoustránkovou reportáž, díky které se tak téměř po osmdesáti letech dozvídáme, jak žila a co pro Pražany znamenala.

V článku nazvaném Automaty, tabule pracujících i nezaměstnaných, autor považuje otevření automatů za odvážný krok „v zemi, která slyne těžkou stravou a těžkopádnou siestou povolených opasků...na kanapi..., kde nelze vysedávat u holby piva a kde se nedává spropitné“. Název nových jídelen odvozuje z „automatické“ obsluhy, která spočívá v tom, že strážník po vhození mince a stisknutí příslušného tlačítka obdrží svůj nápoj nebo pokrm z „kovových nebo skleněných mechanických schránek“, dnes bychom napsali kontejnerů. Automaty se zrodily pod vlivem moderního průmyslu a také jej připomínají. Doba si libovala ve všem praktickém, racionálním a funkčním. Podstatou dnešních fast foodů jsou tytéž principy, posílilo ovšem mnohdy až ad absurdum pohodlí strážníků, pokročila hygiena a pokrmy se podřídily industriálnímu potravinářství. Zatímco ve staré Koruně cinkaly skleničky, porcelánové talíře a kovové příbory – dnes by se mohlo

řící, že praskají použité kelímky a šustí papír. Snad nad vším kraluje pohodlí hosta, takže řidič automobilu i jeho osádka se mohou najíst a napít, aniž by vylezli z auta. A ještě něco: zatímco zvláště Koruna byla harmonickou součástí moderní nárožní stavby, kterou se lze dosud pyšnit, a nápis Automat Koruna byl decentní, dnes naopak obrovská tučná M a KFC agresivně udávají každému domu a místu tón a rozlehlé stavby, terasy, zahrádky a skluzavky přilehlé k těmto podnikům jsou vůči okolní krajině cizorodou scénérií připomínající Las Vegas.

Již v roce 1933 Jaroslav Přibík konstatuje, že automaty v Praze zcela zdomácněly. Vedle nejstarší a největší Koruny jmenuje automat Sax, „vyniká svěžím ovzduším a výzdobou“, a oblíbené „rybárny“, (mezi nimi musel mít na mysli i rybí automat Vaňhův, který přežil do 50. let). Jejich přítomnost, referuje autor, se rozšířila z Václavského náměstí do celé vnitřní Prahy. „Jsou tak demokratické a nutné jako tramvaje, autobusy, koupelna, sportovní hřiště, biografy a veřejné schůze...jsou prostě lidovými jídelnami, které vyhovují a odpovídají věčnému ruchu a kvapu velkého města. Přijdete, koupíte u pultu, pojíte buď za stolem nebo ve stoje a už zase běžíte po svém,“ (→) líčí Jaroslav Přibík chování strážníků. Větší úsek jeho článku nám přiblíží 24 hodin v Koruně.

Mezi svěže vyspalými hochy a dívkami, které ráno chvatně snídají, aby se jako hejno rozlétli po obchodech, dílnách a kancelářích, stojí tupě den co den starší slušně oblečená žena u sklenky s rumem a nikdo neví, kdo ji vyvrhl, zda noc či den. V poledních hodinách se obrátí útroby úřadů, dílen a obchodů naruby a automaty jsou ihned plné jako hlučící úly, kde se každá pracující včelka sklání chvatně nad svým talířem. Hoch vedle dívky, muž vedle ženy, výrostek vedle starce. Žádné obřady, žádné servítky na ústech i pod ústy, žádná galantnost

Jaroslav Přibík, Automaty
tabule pracujících a nezaměstnaných, Eva č. 4,
ročník V., s. 8-9.

a podobné cáry neruší tento demokratický oběd pracujících....Když polední příliv opadne, nastane v automatech odpolední proudění všech těch neurčitých lidí a lidiček, jichž je ve velkém městě vždycky dosti. A mezi nimi opět a opět nezaměstnaní, kteří se zde ohřívají. A tak to jde káva po kávě, chlebiček po chlebičku, dveře se otvírají a zapadají, vlna teplého vzduchu vyběhne na chodník, proud chladu přiletí do kuchyně, espresso syčí, sluhové poklízejí, židličky vržou, hlasy šumí a Václavské náměstí se přelévá. Tepna žije a rozvádí krev, dobrou i zkaženou.

A večer jako v poledne. Ve chvatu, ve stoje, jen na skok, jen maličkost a po dvacáté hodině si děvčata za pultem opět trochu oddechnou. To je doba, kdy se otevírají večerní biografy, divadla, kabarety, kdy se lidé začínají bavit, rozptylovat, milovat a klamat. Vše v úprku, vše v běhu. Není času jezdit se domů převléknout a zasedat k rodinné večeři, den je krátký, noc je krátká. Jen těm je den i noc dlouhá, kteří ji měří hladem. Nechce se jim domů, protože domova nemají....Ruch v automatu neustává ani v noci, kdy poslední návštěvníci zábavních podniků ba i kaváren a hostinců si před odjezdem domů ještě na něco zaskočí. Ostatně, na Václavském náměstí a ve vnitřní Praze nic v noci nenasvědčuje tomu, že již je noc. A proto žijí i automaty dále. Jejich den se schyluje ke konci až hodně po půlnoci. A teprve když poslední šoféři taxíků se odtrhnou od teplého čaje, nastává v automatu uklízení, drhnutí, zametání a čištění...V automatu se větrá. A když se tato velická lidová jídelna a společenská kuchyně dá do pořádku, kohouti již dávno kokrhali a je den. Automat se otvírá, první káva voní. (←)

V Příbíkově líčení je nápadné, v porovnání s dnešním sociálním obrazem tohoto místa, jak Praha na Václavském

náměstí pestře a všestranně žila, jak i různorodá sociální skladba obyvatel zřejmě odpovídala ruchu rodícího se velkoměsta, jak se do takové „lidové jídelny“ promítala místní zařízení, instituce, podniky, služby a sociální problémy.

Příbík proto nemůže opomenout ani hladovějící nezaměstnané, nepřehlédnutelný příznak doby: „...ohlušující koncert žvýkajících úst, lžic, vidliček, talířů a sklenek je rušen nesmělými, vychrtlými a hladovými kroky stínů, které čekají na zbytky této prosté tabule, aby se na ně vrhly (...) Již je tomu velmi dávno, kdy poslední z těchto nezaměstnaných zoufalců se ještě styděl za to, že čeká na zbytky... Trvá-li bída dlouho, stává se sebevědomou, zatímco sebevědomí těch, kteří ji zavinili, klesá.“ A tak: „Pracující i nezaměstnaní, polosity i hladoví, slušně oblečení i zchátralí, páni i dámy, hoši i děvčata, všichni splývají pod jedním tlakem, neboť kde není viny, není ani zahanbení. Kdo si může dopřát v automatu oběda dnes, neví, nebude-li zítra sbírat zbytky.“ (→)

Dnes se zdá stejné místo Prahy oproti sociálně pestrému obrazu Příbíkovu poněkud jednostranné až fádni, zahlcené především turisty a spěšně procházejícími Pražany. Na stejném místě naopak setrvávají povaleči, bezdomovci, asi též nezaměstnaní, z nich občas někdo zaloví v odpadkovém koši nebo se zvedne pro nedopitý kelímek piva.

Na chodníku, kdysi před Korunou, stojí proti všemu vkusu a zákonům urbánního provozu dva stánky, jako by šlo o náves o pouti nebo chodník u nádraží, a nikoliv hlavní bulvár Prahy. Z nich čpí přepálený tuk špatných řízků a klobás a zevnitř je slyšet ruský přízvuk.

Ale srovnávejme srovnatelné! O pár metrů výš směrem k budově muzea, v sousedství kdysi vyhlášených hotelů Evropa a Zlatá husa, je prostorově nadměrný fast food „McDonald“. Jak ten se podobá někdejší Koruně? Zatímco Koruna obývala zásadně jenom přízemí, zde je obrovská hala se schodištěm a patrem. Zařízení se přiblížilo více

restauraci nebo kavárně a také tak podobně funguje. Hosty zde nevyhánějí, a tak dlouho potom, někdy i před tím, než se před nimi objeví táč s jídlem, tu lidé jen sedí, čtou, rozprávějí, telefonují. Leckdo přichází, aby si tu odpočinul, zrekreoval, to je pak jedna koka kola nebo káva spíše vstupenkou. Lidé z ulice sem zajdou na toaletu nebo umýt si ruce. Prostředí je čisté, světlé, tonizující i klidné. Prožívá se tu původní pravý smysl re-staurace , česky občerstvení, tedy nejen vegetativní, ale celkově tělesný.

Prostředí u Macdonaldů je hodně demokratické. Tolerantní zejména vůči mladým, matkám a rodičům s malými dětmi a školákům. Mladí sem chodí kvůli statutu. Ještě nedávno jíst u McDonalda či vidět se jít po ulici s kelímkem, pokličkou a brčkem – úprava nápoje „to go“, bylo in. Obal – nová magická složka jídla, nás sociálně a kulturně zařazuje. Staří sem chodí, aby si na chvíli sedli, v zimě kvůli teplu, záchodu i pocitu mládí, modernitě, světáctví neformálnosti a jistotě cen. Zde, na Václavském náměstí, ale také ve Vodičkově ulici lze též spatřit jedince i skupinky lidí, kteří by měli prostředky na návštěvu hvězdičkové restaurace. I je přepadá chuť jíst rukama, vzít si táč plný jídel a hned odpadků, dětsky láká i možnost vzít si k jídlu bez ohledu na dobu cokoliv či jíst něco nezdravého. Jako když kravaták oblékne na víkend maskáče a vyjede na tremp. Všichni jsou tu spotřebiteli jedné formule, škoda toho gastronomického slova znalců – menu na kokakolová jídla s houskami a kečupem, v kyblíčcích a plastových miskách. Láká i možnost dát si to či ono, bez ladu a skladu, a pak si pohodlně sednout, pokud možno sám a tak, aby si nikdo nemohl přisednout – na jednu židli tašku, na druhou kabát a stůl pro čtyři je obsazen. Lokty hezky na stůl, noviny před sebe a už se chrúpe a kouše něco, na co není třeba myslet. Tu se rozhostí příjemno, pocit napětí i prázdna se vytracuje, žádný číšník nekontroluje zacházení s náčiním. Nad tácem recyklovatelných bio i plasto-

vých odpadků se leckdo na závěr vysmrká do papírového servítku. Strávník odchází občerstven, odpočat pro zbytek dne.

Jaroslav Přibík si ve svém článku všímá, byť jen letmo, také pokrmů. Zmiňuje „dobrou zeleninu, ..vyhlášené topinky a poctivé bramborové placky. Tzv. švédský pult studených jídel naplní svým čistým výběrem oko i chuť radostí.“ O tom, že byla jídla v automatech čerstvě připravovaná a asi jakž takž chutná, svědčí i zmínka, že „v rybích automatech stráví asi hodně svobodných lidí svou štedrovečerní hostinu“. I nad takovými fakty a jídly si dnešní chudý Pražan nejspíš povzdychne.

Pro pravý fast food, sendvič s kuřecím masem nebo hamburgrem a trochou zeleniny, který zahájil svou historii v USA, aby se přelil do Evropy a zde pro svou technologickou a marketingovou propracovanost vytlačil národní kuchyně, je dnes typická univerzální prefabrikovaná nabídka. Kdo se první bouřil proti invazi hamburgerů a smažených brambůrků, byli Španělé, Francouzi a Italové, národy, které milují stolování, svou tradiční kuchyni a u ní společnost. Ti také začali razit protikladný pojem – slow food. My jsme se s pravým fast foodem, tedy s americkou formulí rychlého stravování seznámili až po roce 1989, s dvacetiletým zpožděním za západní Evropou. Co bylo u nás mezi prvorepublikovými automaty a dnešními fast foody, by stálo také za analýzu: gastronomickou, zdravotní, hygienickou a především sociální. V bufáčích byly doma chlebíčky, majonézové saláty, rybičky, ovary, uzeniny, kopce housek a hrnce řídkých, leč barevně neprůhledných polévek, ve večerních hodinách už možná bylo jenom pivo. Pak tu byly typicky české “mléčné bary“, potěšující bod mladých i starých, mužů, žen a dětí, světlo a ozdoba všedních dnů našich měst a městeček. Možná by stály za rehabilitaci! I po tom, co tu bylo za reálného socialismu, je dnes zarážející, jak snadno se přijímá stejnost a unifor-

mita Macdonaldů a KFC. Jejich způsob nabídky může poskytovat jistotu, která nezklame očekávání, někdo vítá úlevu před tíživou nutností vybírat z většího repertoáru, k zahoezení není ani jasná volba za stanovenou cenu aj. Je tu i výše naznačená touha po prožití zvláštní intimity nad vlastním tácem, možnost pochutnat si bez příborů, jíst osamocen a nerušen, a přece ve společnosti. I samo prostředí fast foodů je natolik stylově, psychicky a kulturně nenáročné, zaměstnanci tak „nepřítomní“, že je zde dobře jak nesmělým, tak společensky přesyceným.

Jakoby ve fast foodech zakotvilo moderní pohrdání jídlem. Nikoliv jeho chutí nebo pocitem nasycení, ale způsobem stolování. Proces kdysi mohl začít uprostřed labužnického a opulentního XIX. století. Veliký estét, někdejší dandy Jean Floreasse des Esseintes, hlavní postava Huysmansova románu *Naruby*, (←) který svůj život zasvětil vychutnávání lecjakých estetických a uměleckých zážitků, si nejnutenější živiny nechává podávat také „naruby“ – zvláštními klystýry. A v následujícím století poněkud křečovitý, ale vtipný modernista Giovanni Papini stvoří *Goga*, (←) který navrhuje budovat vedle latrin další uzavíratelné kabinky s jídlem a pitím, v nichž by se každý, kdykoliv se mu zachce, sám a ve skrytu vypořádal se svým hladem a žízní. V moderních přibytcích by tak vedle dveří označených WC byly jiné soukromé kabinky s označením A A (*Acqua*, *Alimento*) – nápoje a potrava.

Slovo tabu (též tapu) pochází z Fidži a doslova označuje to, co je zakázáno jíst. S tématem kanibalismu tedy souvisí implicitně: zákaz pojídání lidí leží v základech téměř každé kultury. Jedním z nástrojů k udržení tabu je zobrazování fatálních následků jeho transgrese. A v tomto duchu tematizuje kanibalismus i americká populární kultura (potažmo i západní populární kultura obecně), ačkoliv její nakládání s ním není prosté subtilnější významové struktury. Především se však zdá, že kanibalistické motivy se v ní stávají čím dál častěji komentářem ke konzumnímu životnímu stylu a morální (ne)odpovědnosti konzumenta. Takové tvrzení je však samo o sobě problematické a částečně zavádějící, a proto se následující řádky věnují podrobnějšímu průzkumu tří případů děl, jejichž práce s kanibalistickým motivem zásadně formovala archetypy současné americké imaginace.

Texaský masakr motorovou pilou

Rozčarování z výsledku vietnamské války, aféra Watergate, irácké ropné embargo i výsledná ekonomická recese daly v USA sedmdesátých let vzniknout sérii ‚kultovních‘ sociálně kritických hororů. Jde přitom téměř výhradně o debuty režisérů, kteří až do konce devadesátých let platili za čelné představitele „zlaté generace“ amerického horroru – např. George A. Romera, Tobe Hoopera, Wese Cravena a Davida Cronenberga. Nezanedbatelná část z nich (Hills have Eyes, Deliverance, Night of the Living Dead, Dawn of the Dead, Texas Chain Saw Massacre) pracuje s motivem kanibalismu netradičně jako s (1) kolektivním, sociálním jevem a (2) aluzí na excesivně kapitalistické a konzumní chování západní společnosti. Tento alegorický a satirický přístup, jenž vždy pracuje s převrácením řádu (konzument a konzumované), buduje značný potenciál ke klasickému komickému účinku. Zároveň jej však neguje provedením

Jan Hlávka,
absolvent
dějin umění
a student
estetiky
na FFUK

Tj. polovzdělaných, zaostalých venkovanů z amerického vnitrozemí.	<p>zásadnější a perverznější záměny: zatímco v komedii je převrácen společenský řád a morální (hodnotová) integrita zachována, v těchto hororech dojde ke zvrácení morálky samotné, k transgresi nejposvátnějších tabu za současné konzervace zaběhnutých sociálních struktur. Výsledný efekt balancuje na hranici mezi smíchem a hrůzou. Pozvedá diváka k distancovanému pobavení, ale pouze tehdy, pokud jej (explicitním porušováním nejzákladnějších tabu) vyváže z etických hranic ‚lidské podmínky‘. Je-li to humor, je morbidní v nejvyšší možné míře.</p> <p>Texas Chain Saw Massacre (Tobe Hooper, 1974) naplňuje výše nastíněný program bezesbytku. Kanibalistické chování v něm prezentuje trojgenerační patriarchální rodina texaských ‚hillbillies‘, (←) kteří si ztrátu práce na nedalekých jatkách kompenzují výrobou a prodejem uzenářských produktů z těch, kdo překročí hranice jejich pozemku. Societa lidožroutů zde vznikla ve dvou fázích, z nichž obě jsou spojeny s negativním dopadem ‚divokého kapitalismu‘. Nejprve jateční dělníci prošli dehumanizací prostřednictvím aberativní rutiny pracovního procesu: jejich definice ‚dobrého‘ vzhledem ke klíčovým konceptům práce, smrti a jídla byla deformována každodenním kontaktem s nelidskou krutostí, která se pro ně stala normou. (←) Následně byli ale (technickým pokrokem, jenž je nositelem i hodnotové proměny) sami vytlačeni z prostředí, které jejich hodnotový systém zakládalo. A nejen to: byli jím vystaveni opovržení pro zálibu ve fyzickém aktu zabíjení, pro svůj pojem ‚dobré práce‘ a ‚dobré smrti‘. (←) Cynický pokrok kapitalistické mašinerie své oběti zpracoval a vyloučil. Jeho celospolečenská dominance však vede nezaměstnané jateční bourače k opětovné aplikaci ziskových schémat na nové podmínky – k ještě ‚divočejšímu‘ kapitalismu.</p> <p>Divák nahlédne tento vývoj pouze jako pozadí fatálního střetnutí pětice cestujících mladých lidí s tímto kanibalis-</p>
Jak hned při prvním setkání odhalí ‚Stopař‘ šokovaným pasažérům dodávky.	
Viz tentýž dialog hrdinů se Stopařem na začátku TChSM.	

tickým klanem. O to jasněji ale vystoupí na povrch druhá strana schématu převrácení řádu: bezohlední konzumenti produktů (kteří koly kapitalistické mašinerie otáčejí) jsou následně do těchto produktů sami zpracováni. Hooperův TChSM sleduje tuto linii pomocí dvou archetypálních obrazů. Prvním z nich jsou grilované klobásky, které si mladí cestovatelé zakoupí na „Taťkově“ benzínce a k jejichž výrobě následně sami poskytnou základní surovinu. Druhým je slavnostní večeře (klimax celé zápletky), při níž poslední přeživší teenager – Sally – účinkuje zároveň jako čestný host i jako hlavní chod. Oba tyto obrazy útočí na americké stravovací stereotypy (fast food a velká rodinná večeře), stejně jako výše popsaná geneze kanibalského klanu napadá stereotypy spojené s prací.

Texaský masakr si zajisté zaslouženě získal pověst „čistokrevné, přímé a nikoho nešetřící reflexe násilí a hrůzy v té nejnaturalističtější podobě.“ (→) Jakkoliv ale platí tato charakteristika o filmařské stránce díla, jeví se jeho nakládání s motivem kanibalismu mnohem propracovanější, ideologičtější a účelové. Skrývá se v něm moralita o tom, že kde je konzument slepý vůči procesu produkce a producent instinktivně následuje zákon trhu, tam se konzumace i produkce stávají obsesí a může snadno dojít k smazání hranic mezi kupujícím a produktem. V kanibalizující se societě navíc šokovaný divák, spolu s hrdinou, rozezná nikoliv zneklidňující a přitom uklidňující topos jiného (jako v exploatačních kanibalských filmech), nýbrž vlastní civilizační základ dovedený ad absurdum.

Americké psycho

V románu Breta Eastona Ellise *American Psycho* (i jeho stejnojmenné filmové adaptace Mary Harronové) není kanibalismus centrálním motivem – je pouze průvodním jevem psychického rozvratu hlavního (anti)hrdiny, psychopata a

(potenciálního) sériového vraha Patricka Batemana. Svět úspěšných byznysmenů z Wall Street osmdesátých let, jenž je pro Batemana domácí půdou, je však zároveň nejzazším případem společnosti propadlé excesivnímu kapitalismu a značně rozvede naše úvahy o Texaském masakru.

Podobně jako v TChSM, i v American Psycho se prolíná naturalismus zobrazované reality s černým humorem. Otevřené líčení sadistických sexuálních praktik a extrémního násilí je však doprovázeno verismem jiného druhu: do omrzení důsledným vyjmenováváním značkových produktů, z nichž se Batemanova realita skládá. Enumerace značek charakterizuje jednotlivé postavy a nahrazuje také jejich popis. Jenže takový způsob označování z principu není spolehlivý: humor Amerického psycha spočívá v řetězení záměn identity a odhalování bublin absurdity, které takto konstruovanou realitu nutně ohrožují na každém kroku. Charakteristickým rysem tohoto světa permanentní atrakce je hodnotové i významové vyprázdnění všech ověřených institucí a ikon. To nakonec musí vést k definitivnímu rozpadu této „hyperreálné“ reality na systém insignifikantních znaků, abnormálních norem a anestetických aisthét; na systém, kde cokoliv je zaměnitelné s čímkoliv, pokud chybí značka.

Batemanovo sociálně patologické chování je vedeno touhou po prožitku fyzické reality; touhou zkonstruovat ve svém životě jakýkoliv faktický smysl. Toto puzení jej vede ke stále častějším (a smělejší) únikům do říše estetiky šoku a hnusu. Pouze v ní může ještě nalézat dostatečně silné impulzy k pohnutí umírající duše. Avšak i znásilnění, vraždy, nekrofilie, mučení, sexuální otroctví či kanibalismus postupně pro znuděného hrdinu ztrácejí inervační potenciál a zapadají do rozvrhu rutinních úkolů a konzumních rituálů; mezi obědy v drahých restauracích, bezvýznamné pracovní porady a mechanický sex s krásnými ženami (stejně jako surreálné vize a halucinace – sym-

ptomý hrdinový postupující schizofrenie). Tento plynulý přechod dobře shrnuje scéna z filmové adaptace, v níž Bateman při svém pravidelném ranním rituálu (čítajícím sedm set kliků, tisíc sedů-lehů a dvě hodiny péče o vlastní zevnějšek pomocí dlouhé řady pečlivě vyjmenovaných přípravků) sleduje na velkoplošné televizi porno filmy a Texas Chain Saw Massacre. Nutno dodat, že fantazie vyvolané obojím také v brzké době sám realizuje...

Problém, který přináší Americké psycho již na začátku dvacátého století, vytyčil německý sociolog Georg Simmel ve stati *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903 →). Jeho diagnóza vychází z konfliktu dvou sil, charakterizujících moderní dobu: mechanizace životních procesů a velkoměšťanově potřebě silného pocitu individuální identity. Protože je každodenně konfrontován s industrializovanou, beztvářou a indferentní masou, pociťuje městský člověk potřebu koherentního sebeobrazu a pevné hodnotové hierarchie. Proto se upíná ke své societě a rigidně se drží jejích hodnot, aniž by je podroboval reflexi. Jiné hodnotové systémy, rušivé vlivy a styky se světem vně society jsou nežádoucí, protože jsou potenciálně nebezpečné. To vede obyvatele velkoměsta k indiferenci vůči svému prostředí, sociální slepotě či dokonce (jako v Batemanově případě) k erupcím xenofobie, nesnášenlivosti a násilí. K takovým závěrům, konkrétně aplikovaným na Americké Psycho, dochází na základě Simmelova článku Daniel Harris v práci *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: Aesthetics of Consumerism* (2001 →).

Batemanovu násilnou, transgresivní a nakonec i kanibalistickou povahu je však nutné dokreslit i z jiné perspektivy. Pat Bateman nemá (až na hedonického, drogově závislého, bisexuálního bratra Seana, jednu z postav prvního Ellisova románu *Rules of Attraction*, 1987) žádnou rodinu: jeho otec opustil domov kvůli práci a senilní hysterická matka byla umístěna do léčebny. O jeho dětství nepadne v ame-

Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Berlin 2006.

Daniel Harris: *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: Aesthetics of Consumerism*, 2001.

rickém psychu ani zmínka – Bateman je zcela dítětem své doby, své společnosti. A jakkoliv vůči ní chová pouze „nekonečné opovržení“ a „naprosté znechucení“, sám od začátku do konce chápe, že nemá kam uniknout (v první kapitole si povšimne čerstvého graffiti s veršem Dantova Pekla: ‚Zanech všech nadějí, kdož vstupuješ v tato místa‘; v poslední kapitole tupě civí na nápis ‚Toto není východ‘). Destrukce, znásilnění a sežrání této znechucující a prázdné reality je podle článku Alexe E. Blazera Chasm of Reality, Aberration of Identity: Defining the Postmodern through Bret Easton Ellis's American Psycho (2002) posledním atavistickým pokusem o její překročení. (←) Blazer pokračuje: „[Bateman] je jako dítě, které zoufale chce, aby mu někdo řekl ‚Dost!‘, ale přichází o tuto možnost; všechno ostatní je možné (jak napsal Dostojevský: ‚Není-li Bůh, pak je všechno dovoleno‘). Chce být zastaven – a potrestán – za své kompulzivní, rituální chování [...]“. Tato sebedestruktivní touha po vyloučení z ‚vrozené‘ společnosti jej dokonce vede k sérii opatrných přiznání, která však nikdy nepadnou na úrodnou půdu.

Kanibalismus (a ostatní transgresivní činnost) Patricka Batemana lze proto popsat v pojmech excesivního kapitalismu a konzumního myšlení in extremis, které jsme použili u Texas Chainsaw, pouze v omezené míře. Jsou zde dva zásadní rozdíly: (1) V Americkém psychu nedochází k převrácení „přirozeného“ řádu. Bateman je a provždy zůstává predátorem na vrcholu finančního, sexuálního i potravního řetězce. Dokonce i když se snaží být „uloven“, nenachází nepřítele, který by jej neotřesitelně pozice zbavil. Humor Amerického psychu je proto nutně jiného druhu než v Texaském Masakru: je založen na postupech situačních komedií, záměnách identity, absurdních setkáních a bizarních scénách, které ale ještě více prohlubují dojem indiference, prázdnoty a entropie. (2) Dvě soupeřící skupiny (členové x vyloučení, konzumenti x konzumovaní,

vrahové x oběti) jsou nahrazeny jedinou, značně komplikovanou a ambivalentní individualitou: konzumovaným konzumentem; exkluzivním členem, který si nic nepřeje víc, než být vyloučen.

Hannibal Lecter

Filmová a knižní tetralogie o nejslavnějším fiktivním kanibalovi americké populární kultury, Hannibalu Lecterovi, (knihy Thomase Harrise: *Red Dragon* 1981, *The Silence of the Lambs* 1988, *Hannibal* 1999, *Hannibal Rising* 2006 a filmy *The Silence of the Lambs* 1991, *Hannibal* 2001, *Red Dragon* 2002, *Hannibal Rising* 2008) sledují obě stejný trend: směřují zvenčí dovnitř, od monstra k antihrdinovi, jenž je postupně heroizován. Neobvyklý narativní postup je ale bohužel u obou také spojen s postupným poklesem kvality a pohybem od střízlivě realistického ztvárnění k brakové fikci.

Narozdíl od Texaského masakru i Amerického psycha, navazuje „hannibalovská“ série vědomě na starší literární tradici. Již literatura fin-de-siècle vytvořila vysoce inteligentního sériového vraha jako přitažlivého literárního antihrdinu. Typicky jej představuje jako muže ve středním věku, z dobré rodiny a bezúhonné pověsti, pro nějž se vraždění stalo prostředkem potvrzení vlastní schopnosti a výrazem opovržení nad fádním životem jeho okolí. (→) Brilantní inteligence, nutná devíza organizovaného vraha, se u něho nepojí s žádným morálním základem; jeho zločiny využívají skryté slabiny společnosti, v čele právě s předpojatostí a falešnou morálkou. Vůči svým obětem nemá žádný osobní vztah – pro zdůraznění tohoto faktu zastává často lékařskou profesi. Je netečný, profesionální, bezskrupulní, a proto téměř nepolapitelný. Vrah takového formátu je spíše monstrem než zločincem – stává se protivníkem obyčejného člověka a v moderní literatuře ztě-

Timothy Mason: *Serial killer. An anti-hero for fin-de-siècle. Řeč z kolokvia World and Identity na univerzitě v Besancon, 1996.*

lesňuje héroa romantického zla: Satana. Této linii interpretace odpovídá i množství diabolických a vampirických znaků, kterými autor Thomas Harris doktora Hannibala Lectera obdařil: červené oči, noční aktivita, schopnost vidět v naprosté tmě, šestý prst na ruce, téměř nadlidská síla a dokonalé sebeovládání, hypnoticky podmanivý hlas, zázračná moc nad zvířaty... Řada teoretiků proto stopuje jeho literární rodokmen přes Dr. Moriartyho, Dr. Jekylla a hraběte Dracula až k Miltonovu Satanovi. (←)

Satanské znaky nese ale především Hannibalova transgresivní činnost. V prvních dvou románech je doktor Lecter vězněn a až do svého útěku ve finále *Mlčení jeňátek* ovlivňuje děj toliko jako konzultant hlavních hrdinů – vyšetřovatelů. V dialozích s agentem Grahamem a agentkou Starlingovou však pečlivě rozvrací obvyklé sociální modely (zvláště ty, jež mu přisuzují podřízenou pozici) a skrze jejich negaci odbourává konvenční zábrany. S machiavellistickou briskností odmítá jakoukoliv morální autoritu. (Dozvídáme se, že jako lékař porušil Hypokratovu přísahu, když zabil a snědl svého pacienta. Svůj čin zdůvodní tvrzením, že „terapie nevedla nikam.“) Na lidech si cení pouze bystrého úsudku a schopnosti k dalšímu rozvoji; zdá se dokonce, že podpora takového vývoje je pro něho jedinou smysluplnou sociální interakcí (jen tak lze interpretovat jeho vztah ke Clarice Starlingové).

Machiavellismus stojí i u kořenů Lecterova kanibalismu. Napříč celou sérií zbavuje Hannibal svět zbytečných, podvrtných a nenapravitelně „nezdvořilých“ existencí v zájmu obecného blaha. Samotný akt jejich konzumace, kromě ďábelského překročení hranic morálky (jak odpovídá literárnímu typu protivníka), završuje jeho opovržení a stvrzuje jeho superioritu.

Narážíme tu na zdánlivě paradoxní situaci: (1) Lecter je schopen infiltrovat společnost a dokonale se na ni adaptovat, přesto v sociálních situacích s oblibou šokuje

rozvracením uznávaných modelů a norem. (2) Coby vrah a kanibal pravidelně prolamuje nejzazší společenská tabu, ačkoliv motivem jeho zločinů není osobní prospěch, ale dobro společnosti.

A přesto je takové chování koherentní, chápeme-li jej jako součást záměrné transformace společnosti z pozice krajního elitarismu. Lecter je exkluzivním členem společnosti: jeho chování je dokonale gentlemanské, jeho vkus vytríbený, původ urozený a vzdělání prvotřídní. Podobně jako Patrick Bateman, je i on konzumentem par excellence; na rozdíl od Batemana se však orientuje na základě citu a vkusu, nikoliv módních trendů. Nepotřebuje utvrzovat svůj sebeobraz – naplňuje program: má být a chce být povýšen nad společnost, stát se suverénem mimo zákon. Jako hledaný zločinec sice stojí mimo zákon, ale na nižším stupni společenské hierarchie. Jeho cílem je svou pozici legitimizovat – obrátit perspektivu a stanout na opačném konci.

Hannibal Lecter v sobě spojuje rysy romantického hrdiny, antihrdiny fin-de-siècle a skutečného portrétního organizovaného sériového vraha. Jejich syntézou zakládá typ okouzujícího monstra v beránčím rouše, jenž se vymyká z našich předchozích úvah o kanibalismu jako alegorii excesivního kapitalismu. Místo satiry na konzumní společnost se hannibalovské filmy snaží dosáhnout reglementace konzumentských choutek podle antické maximy „Quid licet Iovis, non licet bovis.“ Jak píše J. C. Oleson ve studii King of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One: „V Lecterovi vidí obecnost elitu, která setřásla společenské konvence ne proto, že se nedokáže společenským pravidlům podřídít, ale proto, že se jim zkrátka podřídít odmítá. Nestojí o to.“ (→)

J. C. Oleson, King of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One, in Journal of Criminal Justice and Popular Culture 12/3, 2005, 186–210.

Literatura

- Ellis, Bret Easton: Americké psycho, Praha 20072
- Harris, Thomas: Červený drak, Praha 20002
- Harris, Thomas: Mlčení jehňátek, Praha 1992
- Harris, Thomas: Hannibal, Praha 1999
- Harris, Thomas: Hannibal – zrození, Praha 2007
- Blazer Alex E.: „Chasm of Reality, Aberration of Identity: Defining the Postmodern through Bret Easton Ellis's American Psycho“, in: Americana: The Journal of American Popular Culture (3) 2002
- Craig, Amanda: „Commentary - Why I Hate Hannibal Lecter“, in: New Statesman (19.2.2001)
- Harris, Daniel: Cute, Quaint, Hungry and Romantic: Aesthetics of Consumerism, New York 2001
- Mason, Timothy: „Serial killer: An antihero for fin-de-siècle.“ http://www.timothyjpmason.com/WebPages/Publications/Serial_Killers.htm, 1996
- Merritt, Naomi: „Cannibalistic Capitalism and Other American Delicacies: A Batailleian Taste of Texas Chainsaw Massacre“, in: Film Philosophy (14.1) 2010
- Oleson, J. C.: „King of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One“, in: Journal of Criminal Justice and Popular Culture 12/3, 2005, 186-210
- Oleson, J. C.: „Contemporary Demonology: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part Two“, in: Journal of Criminal Justice and Popular Culture 13/1, 2006, 29-49
- Sexton, David: „Mr Harris's Cookbook“, in: The Guardian (18.8.2001)
- Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, Berlin, 2006
- Sydell, Laura: „Hannibal Lecter: A Psycho with an Unlikely Soft Spot“, in: NPR (13.4.2008)

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikla celá řada hororů reflektující dobové společenské problémy, válku ve Vietnamu, rasovou nerovnost, obecně vzato pocity z odeznívajícího „květinového“ období. Zombie snímky George A. Romera do této řady zapadají svou tematickou ožehavostí, avšak na rozdíl od filmů typu Texaského masakru motorovou pilou (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) jsou nejen explicitnější v kritice současné společnosti, ale též do značné míry opouštějí samotnou kategorii hororu. Série čítající dnes šest filmů se soustavně z různých úhlů zabývá popisováním zombií jako specifického „živočišného druhu“ a zároveň zdůrazňuje možnost, že „oni jsou námi“. Tato zdánlivě banální věta vede u Romera k tomu, že zombie postupně přestávají být monstry, jejichž přítomností je horor jakožto žánr definován. Romerovy snímky s postupem času v některých ohledech přestávají fungovat jako horory a mnohem více se stávají krutým zrcadlem společnosti, která je líčena jako mnohem horší než tvorové, kteří ji požívají. Tvorové, kteří čistě dle obecných představ vzbuzují největší možné zhnusení (a taktéž mnohdy výsměch, což spolu ovšem souvisí). Kromě bližší charakteristiky této Romerovy atypičnosti se v rámci popisu některých paradoxů spjatých s vyobrazením zombií dotkneme i jejich stravovacích návyků a otázky, zda a v jakém smyslu lze jejich bezuzdné požívání lidských těl nazvat hostinou.

Není zrůda jako zrůda

Horory stojí na střetu řádu s chaosem, jejich protagonisté jsou vystaveni něčemu iracionálnímu, přesahujícímu běžnou zkušenost, něčemu, co nelze zařadit do známých škatulek, monstři, jehož přítomnost nabourává ontologické i epistemologické jistoty. Zombie jsou v tomto ohledu specifické. Podobně jako u mnoha monster jde o hybri-

Tomáš Stejskal,
filmový publicista
(Cinepur,
A2, Houser,
rejze.cz).

dy, jsou napůl lidmi, napůl nemyslicími zrůdami, napůl mrtví, napůl živí. Postrádají však jakékoli nadpřirozené schopnosti a jsou nebezpečně podobné lidem. I struktura zombie snímků se liší od většiny hororů, kde je obvykle existence monstra natolik zneklidňující, že se jí po značnou část snímku zdráhá množství postav uvěřit, a s tím souvisí i to, že napětí je obvykle budováno pomocí náznaků. Až do úplného závěru se obvykle monstrum neobjevuje v celé své „kráse“.

Romerových zombií je všude plno, pomalost a zároveň nezastavitelnost jejich pohybu z nich činí metaforu nevyhnutelné nákazy či pozvolného úpadku naší civilizace. Romero si zároveň dává záležet na tom, aby pomocí kostýmů i instinktivních zbytků návyků z jejich předchozího života poukázal na jejich lidskou stránku. Hrůzu tu nebudí nelidskost či jinakost monster, ale právě fakt, že „lidé“ požívají jiné lidi. Nejsilněji to vyznívá ve scénách, kdy se v zombie promění známí či příbuzní protagonistů, např. když v Noci ožvlých mrtvol (Night of the Living Dead, 1968) či v Deníku mrtvých (Diary of the Dead, 2007) požívá dítě své rodiče.

Neurčitost původu zombií a paradoxnost jejich existence přináší silné zneklidnění, leč trochu jiného typu než v ostatních hororech. Nejde o tvory vyvolané pomocí voodoo magie, v Romerových filmech se spekuluje o viru či následcích radiace, věc je však nejasná. Tyto domněnky každopádně posilují obraz lidstva, které si za dané hrůzy může samo svým konáním. Místo problému, jak se zachránit, dominuje palčivější otázka: zda si vůbec zasloužíme být zachráněni.

První snímek série, Noc ožvlých mrtvol, stojí na konfliktech skupinky lidí uzavřených v domě obklíčeném nemrtvými. Všechny postavy jsou líčeny v negativním světle, s výjimkou mladé dívky, která po setkání se zombiemi a ztrátě přítele zůstává v naprosté apatii, čímž připomí-

ná jednoho z těch tvorů za okny. Jediným kladným hrdinou ve skupince je černochoch, který na rozdíl od ostatních neskončí v jejich spárech. O to děsivější je závěr, kdy jejich coby posledního přeživšího bez váhání odstřelí skrz okno místní domobrana se slovy „tam se něco pohnulo“. Kromě zřetelného komentáře k rasovým problémům soudobé Ameriky tu jde o první dotknutí se otázky, zda si takové hrůzy naše civilizace nezaslouží. Méně nápadný, avšak neméně mrazivý je moment, kdy zombie dostanou i onu apatickou protagonistku. V dané scéně totiž do té doby zcela pasivní hrdinka zůstává příliš blízko stěnám, za nimiž číhá nebezpečí, dobrovolně se nechává lapit a toto rozhodnutí stát se jednou z nich je jedinou svobodnou volbou, kterou v průběhu snímku učiní. Jako by ani nic jiného nemělo smysl.

V následujícím Úsvitu mrtvých (*Dawn of the Dead*, 1978) je společenská kritika vyostřena faktem, že tentokrát jsou hrdinové zabarikádováni v supermarketu. Groteskní obrazy nemrtvých, kteří se pomalým tempem, nemotorně, leč nepřetržitě sunou mezi regály, sugestivně kritizují dnešní konzumní dobu a představují lidstvo v podobě tupého nemyslícího stáda. V tomto díle explicitně zazní z úst hrdinů, že zombie sem nepřitáhla přítomnost jich jakožto potravy, ale zcela jiný instinkt. Zároveň jeden z protagonistů dodává, že oni jsou vlastně námi a v následující větě, „když není místo v pekle, mrtví kráčejí po zemi“, se poprvé ozývá to, co bude plně tematizováno v pozdějších filmech: vylíčení zombií jako smutných až tragických tvorů. V dalším pokračování je totiž ústřední otázkou, zda a co se mohou zombie naučit. Ve snímcích z této dekády, počínaje Zemí mrtvých (*Land of the Dead*, 2005), „evoluce“ nemrtvých pokračuje, tyto filmy opouštějí zápletku skupiny lidí uzavřených v obklíčeném prostoru a na půdorysu různých subžánrů zkoumají krutý paradox, že zombie, tedy bytosti z definice nemyslící, se mohou ledasco naučit, kdežto lidé jsou nepoučitelní.

Zombie nemají funkční tělesné orgány, přesto se hýbou. Nemají mozek, přesto, přinejmenším v omezené míře, využívají svých mentálních sil. Ve Dni mrtvých (Day of the Dead, 1985) pokusnému zombie subjektu vědec odstraní žaludek i většinu dalších orgánů, instinkt po potravě, ani její konzumace neustává. Paradoxy spjaté s existencí nemrtvých bytostí Romero záměrně posiluje. Vystavává tak totiž obraz zombií jakožto tvorů, kteří nejsou ani predátory, ani iracionálním nadpřirozeným zlem, což jsou obvyklé charakteristiky hororových monster. Zombie nepotřebují stravu k vlastní obživě. Nelze však ani říci, že jejich počínání má nějaké démonické rysy. Jak bylo naznačeno výše, jsou to tvorové nikoli z pekla, ale tvorové, kteří už se do pekla nevešli. Lidstvo tu požírá sebe samo.

Už v Úsvitu mrtvých si Romero dává péči s odlišením zombií; pomocí kostýmů poukazuje na jejich minulé životy, jejich povolání, jejich lidskou stránku. Jestliže jejich neobratné pokusy pohybovat se s nákupními košíky či po jezdících schodech jsou plné kruté ironie, ve chvíli, kdy se objeví na dosah lidí, odehrávají se ještě mrazivější scény. Zombie se odvracejí od daných činností a pouštějí se do hostiny. Uprostřed „hojnosti“ neomylně konzumují jeden jediný „produkt“. Vizuálně jde o pohoštění leda ve smyslu rčení „jako když se supové slétají na hostinu“. Na rozdíl od supů však nepotřebují nemrtví potravu k životu. Pojídají pomalu, lhostejně, instinktivně. Rozmanitost je tu neznámým slovem. Lidské tělo je degenerováno na amorfní hmotu, která je bez rozdílu cupována na kusy. Klidné, pozvolné pohyby spojené s enormní silou charakterizují zombie jako jakási perpetua mobile, neúnavné a nezastavitelně vyvrhující vnitřnosti, oddělující maso od kostí a hlavy od těl. Nechtějí se zasytit a jejich konání není vedeno ani

nějakými neuchopitelnými, nadpozemskými motivy. Může to celé být jen otázka chuti? Jedná se snad o odvrácenou tvář současného přebujelého hédonismu?

Jedním z centrálních témat Dne mrtvých a posledního snímku série *Survival of The Dead* (2009) je otázka, jak naučit zombie nepojídat lidské maso. V prvním případě jde o snahu je kultivovat, v druhém naučit je jíst maso zvířecí. Zvířata a zombie totiž o sebe navzájem neprojeví nejmenší zájem, jak výmluvně ukazuje úvodní scéna postapokalypticky laděné *Krajiny mrtvých*, v níž vychází ze dveří domu krokodýl následovaný skupinkou nemrtvých.

Otázka, zda lze zombie kultivovat, zůstává vždy pouze naznačena, neboť lidé ve všech Romerových filmech dělají vše proto, aby k jejich záchraně nedošlo. Vzájemně si házejí klacky pod nohy, pudý a prospěchářství vždy vítězí nad rozumem, zkrátka většina protagonistů „pracuje“ na zkáze vlastního druhu často úspěšněji než všudypřítomně chodící mrtvoly.

Zombie dokážou mít požitek z poslechu Beethovena (*Den mrtvých*) a dlouhé desítky minut hypnotizovaně hledět na ohňostroje (*Země mrtvých*). V tomto stavu jsou zcela klidné, k lidem netečné. Jsou též schopné naučit se ovládat jednoduché nástroje a dokonce i motoricky náročnější úkony jako jízdu na koni (*Survival of The Dead*). Ve všech případech jde však spíš o instinktivní rozpomenutí se na zažité, známé a dostatečně jednoduché věci, neučí se ničemu novému, a v případě hudby a ohňostrojů nejde o rozvinutí nějakého estetického smyslu, ale o prosté nahrazení jednoho požitku jiným. Místo střev óda na radost.

Paralela mezi zombiemi a lidmi je ze zcela jiné strany rozvedena v závěru *Země mrtvých*, kdy dochází ke zničení města, v němž se děj odehrává. Zároveň se tu rozvíjí problém, zda v nějakém smyslu nemrtví myslí, či jde jen o instinkty. Zombie tu jednoznačně mají cosi jako vůdce. Mohutný černoch, který evidentně dle oblečení byl za živo-

ta dělníkem, pozvedává náhodně nalezené pneumatické kladivo, napřed se rozvzpomíná na jeho užití, pak jej však v revoltujícím gestu pozvedává nad hlavu. Následný útok na sídlo, které si utvořili bohatí a mocní, aby se chránili nejen před nemrtvými, ale též před chudými, nevypadá už jako instinktivní honba za „potravou“, jde spíš o vědomý akt pomsty vůči vykořisťovatelům. Tomu odpovídá i promyšlená poprava hlavního bosse celého komplexu vůdcem zombií, během níž zombík napřed napustí jeho vůz benzinem pomocí čerpací pistole, poté odkráčí a po dlouhých minutách se vrací se zápalnou lahví, s níž exekuci dokoná. V závěrečném obraze zombie odcházejí a ústřední protagonista, jedna z mála kladných postav, pozastavuje parťáka s prstem na spoušti. „Oni jsou jako my. Taký si jen hledají místo, kam by šli,“ pronáší a v tu chvíli je jasné, že ta pravá monstra jsou pohřbena v troskách města.

Země mrtvých ale rozhodně nekončí šťastně, pouze se ukazuje podobně bezvýchodná situace, v níž se nacházejí zombie i lidé. Postapokalyptický ráz snímku se tím jen potvrzuje. I v závěru *Survival of The Dead* dochází k náznaku optimismu, když se podaří naučit zombie jíst koňské maso. Na odlehlém ostrůvku, kde k tomu dojde, však zuří boj mezi dvěma skupinami lidí, vedený dle pravidel westernového žánru, a lidská tvrdohlavost je mocnější než osud druhu. Zombie se naučily přestat požírat ty, co bývali jejich vlastním druhem, ale lidé se navzájem „požírají“ dál. Závěrečný záběr, v němž proti sobě stanou dva čerstvě „zombifikovaní“ velitelé zneprátelených klanů v pistolnickém souboji, hovoří jasně. Představa, že si zombie ponechají své lidské vzpomínky a pokračují ve svém předchozím, „lidském“ konání, je vlastně tou nejděsivější. A to je smutné.

Aperitiv

Kdo je gastronaut? Člověk (a už toto je třeba zdůraznit) moderního věku vyhledávající nevšední gastronomické zážitky. Taková osoba, znuděna světem ordinárních jídel, konzumuje ve svém kulturním prostředí neobvyklé „potraviny“, respektive ty obvyklé podrobené neběžné přípravě nebo způsobu podávání. Co je podstatné, gastronaut neobtěžvá mozky a oplodněná embrya sám, ale sdružuje se s podobně nadšenými lidmi v klubech, které pořádají gastronomická setkání, záměrně obskurní hostiny.

Předkrm

O hmyzu se nezřídka mluví jako o stravě budoucnosti a málokdo se dnes pozastaví nad tím, že někdo jiný (my samozřejmě ne) jí červy nebo kobylky. Za drobný peníz si můžete pytlíček s nějakou tou opečenou breberkou objednat v mnoha internetových obchodech, třeba jako žertovný dárek (a co legrace se užije s překusováním žízal!). Jíst hmyz (už) nešokuje.

Avšak konzumace zvířecích mozků, žaludků, embryí, pohlavních orgánů, časté rituální a léčitelско-magické krmě uplynulých století, (ještě) dokáže vyvolat nechut', odpor, hnus fyzický, etický, v jistém slova smyslu i pocit estetické ošklivosti. Tyto reakce jsou hojně podmíněny sociálním prostředím, které nás formuje – v českém luhách a hájích by jen málokdo upekl domácího mazlíčka svého potomka, v jiných částech světa naopak morče nebo želva platí za zdroj potravy. Liší-li se nějak reakce Čechů a Češek na pečínku králíka a pečínku morčete, pak chuť jistě nebude dominantním faktorem tohoto rozdílu. Podobné to bude kupříkladu i s oplodněným kachním vejcem, ježto je jedním z možných položek gastronautské hostiny, primární

Hana
Prokšová,
studentka
českého jazy-
ka a literatu-
ry a estetiky
na FFUK

odpor nevychází a priori z nedobré chuti takového pokrmu, mohu-li soudit, ale ze společenských konvencí, tradice, v níž taková možnost absentuje, a u většiny také jednoduše z toho, jak taková věc vypadá. V průběhu posledních desetiletí se prosazoval trend, aby se maso cíleně podobalo zvířeti co nejméně, což embryo nesplňuje. Navíc přece jen plod, ať lidský či zvířecí, který už jakž takž nabyl podoby tvora, staví před jakoukoli svou potenciální destrukci morální stopku. Zabití pro nasycení je sice na jedné straně tím nejospravedlnitelnějším, na druhé straně je v případě, že neslouží jen k ukojení hladu, ale chuti v širším slova smyslu, značně perverzní. Embryo jakožto hlavní chod s sebou nese kontroverzi a po té gastronauti pasou.

Každý někdy okusíme vědomě nějaké nové jídlo. Rozšiřujeme své poznatky o světě, zároveň je poznávání nových věcí jednou z cest k dosažení příjemných požitků. Gastronauti ale za těmito požitky vyražejí často organizované. Proč?

Hlavní chod

Hmyzem a embryi ovšem není jídelníček gastronautských hostin vyčerpán. Jako další chod se servírují živí živočichové, respektive živá zvířata. Běžný Evropan/Severoameričan si možná ještě stěží vybaví přípravu ústřic nebo humra, ale zřejmě ani netuší, co všechno se dá do této množiny zahrnout (což neznamená, že se opravdu všechno objevuje i na jídelním stole gastrodobrodruhů). Obrátme pozornost k východu. V Japonsku se připravuje pokrm odori ebi, jenž sestává z živých krevet, obdobné jídlo se dělá i v Číně, kdy se živé krevety nakládají do alkoholu, který je paralyzuje, ale nezabije — usmrtí je až rozkousání jejich strávníka. Korejská specialita sannakji spočívá v rozsekání živé chobotnice, jejíž kousky se musí velice rychle, dokud se pohybují, strčit do úst a rozkousat.

Zaživa se vaří humři a želvy. Existuje odpověď na to, proč se lidem naší kultury u přípravy humra sbíhají sliny a stejné uvaření želvy nás pohorší či rozlící (jak ti barbaři jen mohou?!)?

Jedna z možných příprav kuřat v Číně je jejich (hromadné) zavěšení hlavou vzhůru, oškubání a pomalé vysušení ve větru, ptáci umírají až v průběhu procesu sušení. Dalším čínským receptem, kde figuruje živá drůbež, je opékání nohou/stehů živé svázané husy na rozpálené pánvi. Cílem tohoto příspěvku není čtenáře znechutit nebo dojmout, přesto raději upozorníme, že v následujícím odstavci budou figurovat savci.

Jedním z tradičních čínských pokrmů je i opičí mozek. Je možné ho vařit, jíst syrový přímo z lebky mrtvé opice nebo z otevřené lebky opice živé, přivázané ke stolu pro tuto kratochvíli stvořenému, s otvorem na hlavu opice. Taková hostina byla vždy společenskou událostí a lze se domnívat, že podstatnou roli sehrála její aranž a jakýsi mýtus s ní spojený, že čím více zvíře nařiká, tím je pokrm lepší (vzpomeňme R. Descartese a jeho chápání zvířete jakožto věci vydávající zvuky dle „zmáčknutí“ konkrétní klávesy). Objevují se i názory, že požívání mozku z lebky živých opic je jen přemrštěnou legendou (ačkoli otcí kamaráda mého kamaráda byl opičí mozek předložen... kdo nevěří, ať tam běží). Za legendu už ale nemůžeme považovat přípravu a konzumaci pokrmu z oslů, jež dokládá například existence specializovaných restaurací v Číně. Začátek postupu je podobný jako u několika předchozích „receptů“, zvíře je svázáno a 1) stáhnuto z kůže a poléváno zaživa vroucí vodou, dokud se maso neuvaří, 2) zaživa krájeno a podáváno hostům. Ceněn je opět zejména nárek zvířete, který má požitkem konzumenta gradovat. Zdůrazňujeme, že takový akt je jedinečnou společenskou událostí, nakrojené osly nechovává ve spíži každá čínská domácnost. Je to hostina, která má svá pravidla, vykazuje princip, jenž

přestupuje hranice prostého kulinářského požitku. Ale na čem se tento princip zakládá?

Těžko to bude „krutost“ (ačkoli člověk z našeho kulturního prostředí zaváhá), jelikož k ukojení (přirozených) sadistických tužeb by nebylo vždy nezbytné zvíře sníst. V některých ostrovních kmenech je běžné zkonsumovat tělo nepřítele, primárně ještě bijící srdce, posléze další části — i tady to bývá společenská událost, hlavně otázka sociálního statusu, projev moci (uvážíme-li „pověry“, že lidské maso je chutné, pak je neopomenutelný i chuťový zážitek). Mohli si snad k obědu skrojek z živého osla dovolit jen jedinci s vyšším sociálním postavením? I kdyby to tak bylo, musí být něco, co zrovna takový fenomén právě v této podobě zapříčinilo. Ať tak, či tak — dnes oslíkové restaurace nenavštěvují jen bohatí Číňané, ale i domorodci nižších tříd a, jak jinak, turisté.

Přídavek

Přesto se domnívám, že ať už byly v době vzniku krájení osla pohnutky jakékoli, liší se od těch, jež vedou astronauty 21. století za obdobnou zkušeností buď zprostředkovanou ve své zemi (ovšem právě konzumace osla zaživa by jen těžko mohla být v USA nebo Evropě legální), nebo v zemi svého původu. Přes výrazný nesouhlas organizací na ochranu zvířat mohou lidé z klubů pro nevšední kulinářské zážitky ochutnat například rozsekanou chobotnici nebo živé krevety naložené v alkoholu. Chtějí něco jiného. A to jiné hledají v oblasti základní fyziologické potřeby člověka, v syčení. S modernizací doby a érou internetu mizejí tabu v sexu, překračování dosavadních hranic ve sféře potravy je tudíž, dejme tomu, další na řadě. Konzumace jídla je ve srovnání se sexem méně intimním aktem, přesto velice často jíme osaměle, nuceně i cíleně. Ne však tehdy, věnujeme-li se tzv. extrémní gastronomii, která se

neodehrává v soukromí, ale veřejně, společensky. Takové sdílení by ji přibližovalo konceptu rituálu, ale na rozdíl od něj postrádá určitou míru pravidel a nějaké východisko.

Samozřejmě se pohybujeme pouze na rovině úvah, ale troufám si tvrdit, že pokud vyrazí dnešní mladý Američan do restaurace, kde s mnoha dalšími (neznámými?) lidmi pojí živou chobotnici z důvodu, že ostatní Američané běžně živé chobotnice nejedí, celá forma jednání je více zábavou okleštěnou od jakéhokoli směřování někam za tento akt než poznáváním a narušováním kulturních hranic, setkáváním se s tradicí, rituálem. Maximálně můžeme mluvit o adrenalinovém zážitku, překračování hranic vlastních, nikoli však těch, které je třeba překročit v zájmu sebeutváření osobnosti člověka. Přiznejme si, že gastronautské kluby své hostiny ani neprezentují jako výpravy za rituálem, nejdou za to, než čím prostě jsou.

Dezert

Pro poslední příklad se vrátíme opět do Japonska. Tradiční příprava pokrmu, která už byla nastíněna, se nazývá ikizukuri. Zajímavé je to, jak se v této formě nakládá s tělem ryby. Zkušený kuchař rybu vykuchá a vytvoří z ní filety, aniž by ji zabil. Na talíři pak rybu složí buďto do původní podoby, nebo do libovolného bizarního tvaru pomocí dekorace. Živá ryba, jejíž srdce stále bije, je připravena k jídlu. Vyloženě se nabízí srovnání s estetikou renesančních hostin, na nichž figurovaly rozmanité konstrukce z kůží a částí mrtvých zvířat, například kůže i s peřím ze staženého bažanta se složitě modelovala zpět do původní podoby zvířete navěšená na železnou konstrukci, vytvořené pro tento účel. Takový objekt nesloužil k jídlu, nýbrž k dekoraci stolu. Je ale „znovusložená“, stále žijící ryba, která navíc určena k jídlu je, dekorací, neřkuli objektem s estetickým prvkem? Pokud ano, není estetické působení

ní anulováno etickým postojem potenciálního konzumenta (ačkoli těžko spojovat v jedné větě etický postoj a právě konzumenta tohoto pokrmu)? Mohli bychom k takovému objektu přistupovat nepoddíscancování, tj. neovlivnění evidentním utrpením ryby? Pokud se o estetický prvek vůbec nejedná, proč je pak samozřejmou součástí aranžování ryby do jisté formy? A poslední otázka – kterou si položíme a rovněž nechme otevřenou – je z hlediska přítomnosti estetického prvku podstatné, zda je ryba podávána tradičním způsobem v tradičním Japonsku, nebo jestli se stává předmětem exkurzu gastronomů?

Siesta

Stojí za to zmínit mezi nabízenými kulinářskými zvláštnostmi také pokrmy připravené z usmrčených zvířat na silnici (existuje např. festival West Virginia oad Kill Cook-Off, kde se podávají výhradně jídla z přejetých živočichů a soutěží se o to nejlepší) nebo plechovku piva zasazenou do preparované veverčí kůže. Možná máme co do činění se zábavou, bizarním byznysem, možná překračujeme hranice vlastních společenských konvencí. Nelze tvrdit, že překračování hranic by bylo něčím alarmujícím, naopak, ale stává se znepokojivým, pokud přebírá a vyprazdňuje prvky kultury jiné, a to zvláště ve chvíli, kdy je tímto fenoménem akt zásadně narušující právní a morální kodex daného společenství, což konkrétně v České republice ukrajování si z živého osla neoddiskutovatelně je.

Bude jistě zajímavé sledovat, jak se trend gastronomis- mu bude vyvíjet. Zda je více jakýmsi dandysmem bohatší části moderního světa nahrazujícího si zážitky z jiných oblastí a hledajícího odlišnost, nebo, řečeno velmi zjednodušeně, kradmým příznakem posunu lidské představy hostiny ve všech smyslech tohoto slova. (←)

Máme toho dnes víc. Metafory jídla a požívání, ale k tomu také řecké dráhy a hospodářskou krizi. Víc věcí najednou nemusí být na škodu: věci něco znamenají spíš dohromady než zvlášť, a právě z toho, že věci jsou spolu mnoha způsoby svázány, metafory vyrůstají – pokud je rovnou samy nesvazují.

Často se o něčem mluví, jako kdyby se u toho jedlo, a ono se nejí. Jako by svět byl hostinou nebo žranicí, ale on není, nebo alespoň ne pořád a ne v každém ohledu. Podobně se často mluví, jako by se někde hladovělo, ale nikomu v břiše nekručí; jako by se hltalo, polykalo, sytilo, cpalo, vyžíralo, jako by se vyzobávalo nebo alespoň ukrájovalo, ukusovalo a porcovalo. – Metafory nás ovšem nejen obklopují; ony utvářejí naše nakládání se slovy, naše vidění světa, vychovávají nás, protože jazyk je nejspíš bytostně metaforický.

Obraz živočicha, který jí jídlo nebo žere žrádlo, je neustále aktualizován v nespočetných variacích: parní lokomotiva se sytí uhlím, dieselová zase strašně žere naftu, ale zato rychleji ukrájuje kilometry; dráhy polykají peníze daňových poplatníků a státní rozpočet je tak prožrán; mělo dojít k zeštíhlení struktury a privatizaci, ale rozežraní odboráři si nechtějí utáhnout opasky a nechtějí se nechat pohltit soukromým sektorem. Ach, to socialismem prožrané Řecko!

Jíst se musí, jedí všichni a každý ví, jaké to je, když se jí; a třebaže ne každý zažil hlad, ví aspoň nějak, jaké to je, když se nejí. Proto můžeme u metafor vycházejících z nezbytných lidských úkonů předpokládat výsadní postavení: možná, že je nevnímáme jen hlavou, ale také žaludkem, a když někdo někde řekne, že se to a to prožralo, břicho v nás umlčí hlavu i srdce.

Vycházet s metaforami není samozřejmé. Ale teď není čas pouštět se do obecné teorie metafory; ostatně to, o čem se pokusíme sem tam něco říct, možná nejsou metafory,

ale také symboly, emblémy apod.; raději se už vydejme na cestu, ať nějakou metaforu potkáme. A pojedme někam, kde se dobře jí. Už jsme to ostatně prozradili: pojedeme do Řecku a pojedeme tam vlakem.

Cestování po Řecku je vzrušující i po jazykové stránce, a nejen proto, že tu ne znamená ano. Kairos už není požehnaný čas, ale počasí, a naše Metafora – je doprava. To ale znamená, že slovo se tu dosud používá v původním významu, tedy zá-voznictví, a samotná metafora je metaforou par excellence. Vzhůru tedy na metaforickou cestu.

Hellas Express

Jedeme do Řecku - čili na Balkán, kde leccos funguje jinak. „Balkánský poloostrov, utrpení ideologů, pasti na diplomaty, ty, jenž jsi očistcem západu, reservoiem katastrof, naší evropskou Asií...“ – naříkal ve dvacátých letech Georges Duhamel, zatímco mu cestou hasla cigareta.

I Duhamel jel do Řecku vlakem, a kdo se veze vlakem, ten má možnost vnímat, jak nenápadně změny probíhají (cf. S. Komárek, *Povaha Východu*). V Brně se láme hranice pivního a vinného pásu; Uhry vypadají skoro stejně jako jižní Morava, jen řeč je poněkud jiná a jídla červnější. Maďarsko-srbská hranice je stále ještě mladší než někteří její obyvatelé a vypadá z obou stran stejně, ale katolické kostely různých epoch ustupují pravoslavnému architektonickému bezčasí; a na nádraží v Bělehradě, které je spíš zahradní restaurací, už je jasné, že nás Balkán pohltí, a tabule s prořídými odjezdy vlaků potvrdí, že nás jen tak nevyvrhne. Teď ještě musíme zaplout do rytmu písní na sedm dob, který určuje rej bulharské svatby stejně jako zpěvy veteránů z řad jugoslávských partyzánů. Ale Jugoslávie už není, přichází makedonská celní kontrola a pašeráci nasazují nenápadný výraz. Za makedonským nádražím Demir Kapija projede vlak soutěskou Vardaru

a krajina dostává opět o něco jižnější ráz; kameny jsou bělejší a kopce lysé. Z otevřeného okna srbského vagonu vlají závěsy a dovnitř vniká horký egejský vzduch. Za dvě hodiny zastaví vlak v Soluni, na jediném větším řeckém nádraží. Je 11:54 SEČ, 12:54 VEČ.



Sendviče,
pírozky, cigára,
drinky, limo-
náda.

Z vlaku se vypotácejí na polední slunce unavení Srbové (večer byli bujaří), osmahlí Makedonci, Cikáni a Albánci s obrovskými balíky, pašeráci cigaret a nožů, Středoevropané s ruksaky a řekněme dva Japonci s kufry na kolečkách. Zaplní podchod a míří do betonové budovy. Ale co Řekové a Řecko?

Dejme slovo řecké kuchařce: „Najděte mi dva Řeky, kteří by se shodli v názorech na politiku a na vaření. Jako naprostí individualisté Řekové stěží udělají tutéž věc dvakrát a na správných postupech a procedurách při vaření se neshodnou už vůbec.“ – Tak začíná svou Řeckou kuchyni zpěvačka Martha Elefteriadu; a okolnost, že ji nepíše v řečtině, ale v češtině, je jedním z mnoha důsled-

ků toho, jak se Řekové neshodli v názorech na politiku, neboť Martha a Tena Elefteriadu prchly se svými rodiči do Československa z Řecka zmítaného občanskou válkou. Tehdy se Řekové neshodli na ingrediencích a příchuti svého budoucího režimu – nepohltil je nakonec borščově rudý blok, ale režimy, které se tu nakonec upekly, měly také nemálo obětí.

Bylo to právě zde, v Soluni, kde v roce 1963 zabili dva členové jakési nacionálně-konzervativní skupiny pacifistického politika Grigorise Lambrakise: vrazili do něj trojčlenskou a obuškem ho praštili do hlavy; stalo se to na přání policejního šéfa a vládních kruhů, o čemž podává „svědectví“ politický thriller Z (Francie, 1969). To bylo Řecko ještě „democracií“; po neklidných letech přišel puč plukovníků, kteří do roku 1974 likvidovali své protivníky otevřeně.

Přítomnost Řecka v NATO a později v EHS/EU vsazovala tuto zemi při zběžném pohledu do klubu „vyspělých zemí“, avšak pokud jde o hospodářství, bylo Řecko po celý novověk takzvaně zaostalé, čímž se myslívá menší vybavenost průmyslem a dálnicemi (dříve železnicemi). Kdo si chce přečíst o poválečném řeckém hospodářství a politice z pohledu RVHP, má k dispozici knihu Periklese Karase. Doví se například, s jakou slávou Řekové otevírali první vysokou pec, tento rudou a koksem krmený jícen; přijel se podívat i král. Nepsalo se ale 19. století, nýbrž kritický rok 1963. (A snad ne náhodou se tak stalo v Eleusině, dějišti slavných starověkých mystérií; status náboženského centra si tedy svým způsobem udržela, ostatně důraz na mystérium metalurgie je vlastní nejedné kultuře.) Dočte se i o podvýživě dětí, která v téže době přetrvávala v Epiru, jedné z největších jam Evropy, a než bude čtenář umořen invektivami vůči Západu, narazí na jména dvou rivalů, kteří se předháněli v budování obchodních impérií, zejména v oblasti loďarství: Stavros Niarchos a Aristoteles Onassis (jejich gurmánské hltounství

se neomezovalo na sféru hospodářskou: proč by si jinak Onassis musel po několika manželstvích vzít zrovna vdovu Jacqueline Kennedyovou?) Ale nejčastěji skloňovaným jménem je zde Konstantinos Karamanlis – ne ten, kterého známe ze současnosti coby šéfa Nové Demokracie, nýbrž jeho strejda, který stranu založil a vládl Řecku železnou pravicí. I politická scéna je zde totiž především záležitostí rodinných klanů: současný premiér Papandreu, předseda Panhelénského socialistického hnutí, také zdědil stranu po tátovi, kdežto děda byl premiérem ještě za Unii středu.

Organismos Sidirodromon Ellados

A takovouhle zemí se teď pokoušíme popojíždět dál na jih. Za Soluní, odkud se dá jet ještě do Kozani, Bulharska a přes noc i do Turecka, už nemá smysl hovořit o železniční síti, neboť cestuje-li kdo vlakem dále do Řecka, může přijet právě po této jediné trati, která byla nicméně dokončena až v roce 1916. Do té doby nebylo vlastní Řecko spojeno s Evropou, protože sever – Makedonie se Soluní, rodištěm Atatürkovým – patřila Osmanské říši. Po levé straně prosvítá moře, vpravo se objeví oblačný Olymp, a když zmizí, vyjíždíme do Thessalie, jednoho z mála rovinných krajů Řecka. Když projedeme Farsalské pole, končí modernizovaná dvoukolejná trať financovaná ze štědré tabule evropských fondů; rachotivý úsek přes Fthiótidu vypadá dosud jako lokálka a teprve v Boiótii vlak opět zrychlí, projede Attikou, neutěšenými a rozlezlými athénskými předměstími a nakonec zastaví na athénském hlavním nádraží. Používají tu tři koleje, asi jako ve Vraném nad Vltavou, a v hale visí na nástěnce jízdní řád pro celé Řecko. Spoje škrtnuté fixou o prázdninách nejedou (a po prázdninách se uvidí).

Pokračovat ven z Athén se dá jediným směrem: novou tratí na Korinth, kde bývalo staré nádraží v centru, ale

nové bylo vyvrženo kamsi mezi pole a fabriky. Na Peloponésu bývala donedávna jedna z největších a nejmalebnějších sítí metrových úzkokolejek: nočním vlakem s bufetem jste mohli při skleničce ouza a cigáru cestovat až do Kalamaty, po rachotících mostech přes arkadská údolí. To už je minulostí; ze sítě funguje jen zlomek: do Mykén se ještě vlakem dostanete, ale hlavní trať na Patra byla nejprve zrušena a teprve poté se začala velmi, velmi pomalu stavět nová, moderní; a vzhledem k situaci Řecka se po ní asi hned tak nesvezeme. Zbývá ještě klenot, zubačka s rozchodem 750 mm z Diakofta přes skalnaté achajské rokle do Kalavryty, a tím je přehled řeckých železnic téměř u konce. Není divu, že na jízdní řád nepotřebují knihu, ale stačí jim nástěnka, a že spíš než vlaky znají Řekové suvlaki.

Nemá ostatně cenu zastírat, že snad všechny charakteristické znaky Řecka mluví proti železnici. Předně je to periferní geografická poloha, kostrbatý reliéf, hory a nespočet ostrovů k tomu. Ani jeden z řeckých ostrovů ostatně nemá železnici (jedinou výjimkou je nádraží v Chalkidě) a Kréta je vůbec nejlidnatějším evropským ostrovem, kde nejezdí vlak (ovšem „Krétské dráhy“ jsou předmětem nejedné mystifikace, vždyť Kréťané jsou odjakživa za lháře); s tím jde ruku v ruce řecká vázanost na moře; přesouvat se po souši a chodit hluboko do vnitrozemí nebylo příliš zvykem; a k tomu připočítejme spjatost s místem a obecně malý zájem o cestování.

Bez moře a mořeplavby je Řecko nemyslitelné. Ale co Řecko bez železnice? Bez železnice by existovat mohlo, protože většina lidí by si zmizení drah ani nevšimla. Jeden z nadšených Řeků sepsal pěknou příručku Greece by Rail, dnes už bohužel neaktuální (1997), v jejíž předmluvě přiznává, že „většina Řeků se pouze zdvořile usměje, pokud je jen zmíněna možnost cesty po železnici.“

Možná tedy byli příliš troufalí řečí nádražáci, když

před prázdninami 2010 šířili po zemi plakáty varující před zánikem drah. „Dovedete si představit Řecko bez železnice?“ stojí na nich; „Vláda to dovede...“. Nejspíš nejen vláda, která je tlačena Mezinárodním měnovým fondem k privatizaci drah a k jejich razantnímu „zeštíhlení“. Prý to pomůže překonat ekonomickou krizi; železničáři však mají strach, že budou sežráni.

Dvojí hostina

Dva obrazy hostiny – nebo spíše žranice – tu stojí proti sobě. Ten první je možná jasnější a zřetelnější: můžeme si ho dokonce prohlížet na letácích řeckých železničních odborů, kde ožila estetika sovětských protikapitalistických plakátů:



Okolo stolu sedí několik tučných dědků, ovšemže prasečí fyziognomie a zuřivého pohledu, třímají nablýskané zlaté

příbory a chystají se jíst, nebo spíše žrát, a z držek jim už tečou sliny. Dědek ze všech nejtlustší má rovnou prasečí rypák a zuby divočáka; pod krkem má uvázan bryndák s nápisem Δ.N.T., což není nikdo jiný než Mezinárodní měnový fond (řecky Diethnes Nomismatiko Tamio). Vedle něj další tlustoch, šikmooký, s bryndákem COSCO – to je zase čínský, státem vlastněný loďařský gigant, který si (nejen) na řecké dráhy brousí zuby. Na zlatém podnose je jim naservírován vláček s nádražíčkem, zastupující zde řecké dráhy. Pohublý a odraný dlouhán představuje řeckou vládu: pobízí žrouty k hodování se slovy: Berte si, co hrdlo ráčí, Řekové to platí!... Černá barva pozadí napovídá, že se vše odehrává kdesi v ústraní, v kobce, kde si tlustoši hodují nerušení těmi, kdo na tom mají trazit.

Stojí za upozornění, že MMF, který je u nás přijímán celkem nekriticky, se netěší podobné přízni na celém světě. MMF svou pomoc podmiňuje „opatřeními“: další deregulací, liberalizací a privatizací, čímž je sledováno rychlé obnovení platební schopnosti. I od mnoha ekonomů zaznívají názory, že by se mělo postupovat jinak, ne-li opačně (ať už je tomu jakkoliv, je zřejmé, že i ekonomie je založená na interpretacích, přestože ekonomistní diskurs posledních let by z ní rád měl mathesis universalis). Nejednu zemi však pomoc MMF přivedla do ještě větší nouze a platební neschopnosti: to se stalo například Indonésii za „Nového řádu“ diktátora Suharta, což je zároveň jeden z mnoha případů, kdy MMF podporoval diktátorské režimy a vojenské junty. Jižní Amerika a takzvané rozvojové země by mohly vyprávět. Ačkoli má International Monetary Fund jako jeden z cílů boj proti chudobě, vysloužil si přezdívku Imposing Misery and Famine.

Nyní tedy MMF vybral nějaké ty miliardy eur od evropských zemí, něco k tomu přidal a „půjčuje peníze Řecku“, přičemž diktuje podmínky – vlastně nyní určuje řeckou politiku. A v době schvalování této půjčky se v Evropě

utvořil protějšek předchozího obrazu – obraz líného a rozežraného Řeka.

Věci se chopila většina médií, s těmi lidově-bulvárními v čele. Stačí otevřít Blesk, který se blýskl titulkem: 26 miliard pro Řecko: Jejich sladký život platíme i my! Noviny se předháněly ve výčtu absurdních jevů řeckého sociálního systému („příplatek za dodržení pracovní doby apod.“); je snadné žít takovou zlobu proti někomu, kdo má příliš sladký život – teď to ale nejsou boháči, ale řadoví Řekové, „na které“ se máme „skládat“ (přitom se ale skládáme hlavně na německé a francouzské banky). Také referování o demonstracích bylo zpravidla doplňováno vizuálem pokud možno nějakého dobře živeného, uřvaného strejdy se zaťatou pěstí a poznámkou o výši důchodů v Řecku, méně již o všeobecné drahotě. Zkrátka: i kdyby nakonec bývalo k žádné půjčce nedošlo, bude na Řekovi v nejedné průměrných evropských očích ulpívat stigma toho, kdo jí místo mě.

K tomu si přisadily finanční trhy (kdo tedy vlastně?) a oprášily označení PIGS – Portugalsko, Itálie, Řecko, Španělsko. Ovšemže počáteční písmena byla srovnána tak, aby nám bylo řečeno, že Portugalci, Italové, Řekové a Španělé jsou prasata. V osmdesátých letech byli podle některých anglosaských ekonomů prasaty proto, že prasata jsou příliš těžká a nikdy se nenaučí létat: tj. vykazovat hospodářský růst a fungovat v rámci EU. PIGS ale vzlétla a teprve po letech padají. Proto jsou opět prasaty. To je podle, protože prasata nejedí, ale žerou, nemilují se, ale páří. Řekům a dalším je takto vyčítána finanční nespolehlivost, ale implicitně je jim předhazováno zvířectví, nelidství, na základě něhož bychom s jejich státy neměli mít skrupule: málokteré prase zajde přirozenou smrtí, vždyť nakládání s nimi je na nás, lidech (globálně-anglosaských finančnících).

Stalo se zvykem říkat, že si Řekové žili a jedli „nad

Vlaky už po těchto kolejích nejezdí,
ale nádražka funguje. Psst! Tady je
máme! Řečí důchodci právě projí-
dají důchody Němcům.

poměry“; svým způsobem ano, co do gastronomie a sousedních oborů jde o velmi vyspělou zemi, jejíž kuchyně dokáže vytvářet chutné a zdravé pokrmy při nízkém podílu živočišných tuků a jejíž obyvatelé tolik neumírají na nemoci žroutů. S prasaty to nemá moc společného.

Ať už jsou problémy Řecka jakékoli (například obrovská armáda, kterou si dosud udržuje, nacionalismus a nevraživost k sousedům nebo třeba daňové úniky), současný řecký problém evidentně není řecký; i člověk bez ekonomického vzdělání vidí, že když se horentně zadlužují všechny státy, zejména ty „bohaté“, pak je nejspíše současný systém na dluhu založen a nejspíš ani nikdo z těch, kdo na zadlužování profitují, nepočítá s tím, že jednou budou všechny dluhy splaceny.

V roce 1931, za nejznámější světové hospodářské krize, F. X. Šalda napsal, že „by měl stát ve vlastním zájmu bdíti nad hltounstvím překrveného chamtivého kapitalismu a obmezovat je, pokud je čas, na nejmenší možnou míru.“ Jelikož vidíme naopak obmezování veřejné sféry, byl čas nejspíše promarněn.



Stojí tedy proti sobě dvě hostiny, dvě žranice: na jedné lenoši prožírají děravý rozpočet, potažmo peníze věřitelů; na druhé se přikrmují tuční kapitalisté na tom, co ještě zbývá.

Jedení a žraní jsou zde, řekněme, metafory. Ty by se nejspíš neujaly, kdyby na nich nebylo něco pravdivého; ale u obou případů je namístě ostražitost před způsobem jejich užití. Nečteme totiž verše, ale nápisy na transparentech stávkujících a titulky ve Financial Times. Nemyslím si, že by básnictví nehýbalo světem, ale hýbe jím jinak a skrytěji než řečená média: zde totiž metafory dokážou podnitit i k násilí – přímému u protestujících a nepřímému u establishmentu.

Tak jako čas někdy jsou peníze a jindy ne (Lakoff), tak nakládání s penězi někdy – nebo lépe: v nějakém ohledu – je jídlem/žráním a jindy ne, přičemž nemůžeme jednoduše stanovit „tady ano, tady ne“. Z obou metafor se však staly zatvrdlé fráze, které v běžném řečovém provozu svou metaforičnost ztratily a nové poznání nepřinášejí. Druhým pólem zmaru však je, pokud jsou pochopeny doslova. Aby byla metafora živá (Ricoeur) a umožňovala nové nahlédnutí celku zkušenosti, měla by zprostředkovávat napětí mezi oběma významovými ohnisky, nebýt ani ornamentem, ani doslovností. Naše jídelní metafory bývají spíše ornamentem, ale obávám se, že přitvrzují-li společenské poměry, směřuje chápání příliš rychle k doslovnosti, do břicha. Pak se může dít mnohé, protože metafora je i zbraň.

Existuje-li nějaká kolektivní paměť, pak v té řecké nemusí být vzpomínka na hlad zasuta zas tak hluboko; a je možné, že v současné situaci, kdy se řecký železničář bojí o chleba – zatím snad jen metaforicky; méně metaforicky se bojí o práci a o určitý životní standard – se tato

vzpomínka ozývá. Stálo by za průzkum, jak se ve chvíli, kdy se objevují hospodářské problémy, posiluje jídelní diskurs s jeho nenasytností, vyžírkami, spolykáváním, projídáním.

Járku, pěkně se nad těmi jídelními metaforami přemýšlí, ale je dobré být při tom po jídle. Sytý hladovému nevěří. Sytých je zatím poměrně hodně, ale je možné, že doba hostiny na severní polokouli pomalu končí. A hlad, říká F. X. Šalda, je pravé jméno bolševika.

Domů

Znáť řešení není to, co by si tenhle text představoval. To je věcí jiných textů, my zůstaneme u naší hermeneutiky podezření (tedy: v podezření podržíme metafory žroutství); ta nepodá „recept na krizi“, ale posvítí si trochu na řeč přicházejících receptů, na řeč obviňování z prožíraní, a nejen na ni.

Ale dost už. Ostatně: „Jsi kazatel, nebo kapitalista? Musíš si vybrat,“ řek’ Řek Zorbas - a sám tragické rozpory zkušenosti řešil tancem. Já už také brzy odtančím, jen si ještě dovolím zastat se té nevalné řecké železnice – a trochu tedy i rozežraných řeckých nádražáků.

Důvody, kvůli nimž dnes hájíme železnici, rozhodně nejsou ty, z nichž byla stavěna. Zdůrazňuje se šetrnost k životnímu prostředí, ovšem rozvoj i provoz železnic byl postaven hlavně na masivní těžbě nerostů a zplundrování celých krajín. Připomíná-li se bezpečnost, je dobré vzpomenout například na tisíce obětí při jejich stavbě. A je-li řeč o jakémsi sociálním rozměru železnice (ale i bohatec je ochoten jet vlakem, hraje-li si tento na letadlo), pak je dobré vědět, že nevznikala kvůli lidem, kteří okolo ní bydlí a potřebují se někam dostat, ale kvůli uhlí a dalším materiálům, které potřebovali magnáti dopravit do odbytíště, a to za nejnížší cenu, tedy i bez ohledů na nějaké mimoe-

konomické záležitosti (většina železnic vznikala totiž jako soukromá, zestátnění přišlo až ve 20. století). Doba výstavby hlavních světových drah byla vlastně první globalizací se všemi dopady. Přesto z toho mohla vzejít funkční, po elektrifikaci šetrnější a přitom malebná soustava veřejné dopravy, kterou se dokonce i v Řecku dá občas někam dostat – zatímco síly, které živily stavbu drah, dnes živí cosi horšího.

Přejme tedy řeckým drahám vše dobré: i když jsou neřecké, zadlužené a žravé, je Řecku lépe s nimi než bez nich. Pokud by zanikly, můžeme si leda tak na dálniční křižovatce s Duhamelem říci: „Není nutno napínat uši. Co bych uslyšel? Hrčení motoru, jazyk mezinárodního leviatana.“ A leviatan, ten něco sežere.



Pozor, to je
oni! Vyžra-
ný řecký
nádražák!

Ale buďme rádi, že tu dráha ještě je a vydejme se pomalu, pomalinku na zpáteční cestu.

Bude nuzná. Stávka nás zdrží přes noc v Soluni a eura dojdou. Když makedonské slunce ovládne obzor a nazna-

čuje budoucí výheň, vlak se zvolna rozjede, ale je vidět, že se do Bělehradu moc netěší. Vzduch těžkne, švestky hnijí na stromech, melouny na valníku. Zbylo pár dinárů na burek, ale cesta přes Vojvodinu je dlouhá a forinty nejsou, nejsou.

Přijíždíme z východu a přijíždíme hladoví.

Z východu a hladoví...

Srpen 2010

Literatura

Georges Duhamel, Citový zeměpis Evropy, Praha 1931.

Martha Elefteriadu, Řecká kuchyně Marthy Elefteriadu, Praha 2004.

Perikles Karas, Helada, vlast' moja, Bratislava 1964.

Zane Katsikis, Greece by Rail, Bucks 1997.

Nikos Kazantzakis, Řek Zorbas, Praha/Litomyšl 2004.

Stanislav Komárek, Zápisky z okcidentu, Praha 2008.

George Lakoff, Mark Johnson, Metafory, kterými žijeme, Brno 2002.

Zdeněk Neubauer, „Metafora jako ontologický symbol“, in O Sněhurce aneb cesta za smyslem bytí a poznání, Praha 2004.

F. X. Šalda, „Hospodářská krise“, in Šaldův zápisník III, Praha 1931.

