

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav české literatury a komparistiky

Studijní obor Komparatistika

Jan Dvořák

Návrat do lůna kmene: Tendence v současné kultuře

Back to the Tribe's Womb: Tendencies in Contemporary Culture

Diplomová práce

Praha, 2014

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

Chtěl bych zde poděkovat vedoucí své práce, Mgr. et Mgr. Blance Činátlové, Ph.D., a také Mgr. Tomáši Jirsovi, Ph.D., za jejich plodné připomínky a rady a hlavně za trpělivost, kterou se mnou oba měli.

Tímto prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Michel Maffesoli a Zygmunt Bauman přisuzují (neo-)nomádovi rysy Benjaminova flanéra, obzvláště jeho „flanérský“ pohled a jeho vztah ke zboží. V konceptu nomáda však tyto rysy dostávají specifickou povahu – v oblasti módy dělají z nomáda spíše migranta, který tvořivě pracuje s vanitas. Nomád, cestující flanér, má podobu cizince-hosta a stává se turistou, jenž se dobrovolně ztrácí ve městě a nechává se překvapovat nenadálými setkáními. Turistův vztah ke vzpomínkám by bylo možné popsat skrze Benjaminův popis *mémoire involontaire* jako oživené (barthesovské) *punctum*. Turista si připravuje vzpomínky jako krásně upadající ruiny.

Jeho zhmotněné vzpomínky dostávají podobu suvenýrů. Suvenýr tedy není jen reprodukováná moduritová Eiffelova věž, ale je to i magický předmět. Pokud Benjamin mluví o upadání aury, má na mysli především auru kolektivní. Ta možná mizí, ale místo ní přichází privátní aura, jež z věcí dělá talismany znovuzakouzující svět. Éra postmechanické reprodukce ukazuje, že kromě mechanické reprodukce lze reprodukovat i biologicky: vzniká kutilský remix.

Suvenýry sklesávají do podoby homogenního haraburdí. Zde se projevuje základní postmoderní forma proměny: recyklace. Tuto proměnu lze nakonec využít při analýze proměny usedlíka v nomáda, termínů Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho, jež funguje jako literární a filmový topos. Ukazuje se, že proměna ve „vznešeného“ nomáda nikdy není dokonalá, to protože proměna-recyklace nikdy neznamena úplné odříznutí kořenů. Proměna usedlíka v nomáda je spíše syntézou, jejímž výsledkem je turista, nikdy nezamrzající v jednom stavu. Mrtvé rodí nové, a proto mrtvé není nikdy zcela mrtvé – přežívá v podobě zkušenosti, která umožňuje sebereflexi.

Abstract

Michel Maffesoli and Zygmunt Bauman add the traits of Benjamin's flâneur to the (neo-)nomad, namely his „flâneur“ gaze and his relation to commodities. But in the concept of nomad these traits gain specific nature – on the field of fashion they transform nomad into migrant, who is capable of creative work with vanitas. Nomad as a travelling flâneur is a stranger-guest and becomes a tourist, willingly getting lost in the city and voluntarily being surprised by unexpected encounters. Tourists relation to his

memories could be described with Benjamin's description of *mémoire involontaire* as a revived *punctum*. A tourist prepares his memories like a nicely descending ruins.

Souvenir is his materialised memory. It's not only a duplicated plastic Eiffel tower, but a magic artifact. It's a collective aura, what's on Benjamin's mind when he writes about aura regression. The private aura comes instead, turning things to talismans, reenchanting the world. The era of postmechanical reproduction reminds one, that there is a way to reproduce not just mechanically but biologically: a bricolage remix is made.

Souvenirs descend and take shape of homogenous rummage which reveals the fundamental form of postmodern metamorphosis: recycling. This metamorphosis can finally be used when analyzing the settler turn into nomad (terms of Gilles Deleuze and Félix Guattari) as a literary or film motif. It appears that the metamorphosis into a "noble" nomad is never ideal. That is because one can never fully cut of his roots. The metamorphosis of a settler to a nomad is more likely synthetic with a never-frozen tourist as its result. The dead breeds the living and so the dead is never completely dead, outliving as an experience enabling self reflexion.

Klíčová slova: flanér, vanitas, cizinec, turista, simulakrum, kutil, hadrář, sběratel, suvenýr, haraburdí, putrefakce, nomád, usedlík, neo-kmen, rhizom, Narcis, proměna, iniciace, referenční bod, průvodce, dovolená

Keywords: flâneur, vanitas, stranger, tourist, simulacrum, bricoleur, collector, souvenir, bric-à-brac (odds and ends), putrefaction, nomad, settler, neo-tribe, rhizome, Narcissus, metamorphosis, initiation, referential point, guide, holiday

Obsah

0

Úvod, cíle, metoda: rhizom z podivného proroka, Marshalla McLuhana 8

1

Krátký úvod: Očima sociologů, filozofů a kulturních antropologů 10

2

Walter Benjamin: pasáže módy a volnočasové aktivity 12

Nadprodukce novosti: móda moderny 13

Spirála: migrující móda 14

3

Flanér na procházce: sběratel zážitků 16

Odstup i empatie: skrytě a všem na očích 17

Georg Simmel: objektivní cizinec 19

4

Pražský chodec: flanér cizincem 20

Ahasver: povědomé bloudění 22

5

Bohatý flanér versus zaměstnaný turista 23

6

Mémoire involontaire: nakousnutá madelenka 25

Albert Speer: krásně chátrající vzpomínka 27

7

Absolutní turista: vášnivá hra puzzle 27

Winckler: Bartleboothovo kutilské podvědomí 29

8

Suvenýr: malá moduritová „Eiffelovka“ 30

Věk post-mechanické reprodukce: remix a privátní aura věci 32

9

Haraburdí: vitrína jako tavicí kotel suvenýrů; vrstvy hromady 35

Hadrář: povídka o počestné rodině, o nůši a o močovém kameni 36

10

Očistné hnutí: Robinson ponořený v bahně 39

11		
	<i>Rhizom: dynamická zakořeněnost a uhnívání hlavního kořene</i>	41
12		
	<i>Avatar: euforická cesta do lůna kmene?</i>	43
	<i>Virtuální realita: děsivá ztráta těla</i>	46
13		
	<i>Émile Durkheim: posvátné nomádství</i>	47
	<i>Kenneth White: iniciace samotářského nomáda</i>	48
14		
	<i>Bliženec a průvodce Pátek: proměna jako doplnění</i>	51
15		
	<i>Gaston Bachelard: Narcis a ztrácení se v hlubině</i>	54
	<i>Marshall McLuhan: autoamputace vznešeného Narcise</i>	56
16		
	<i>Věčná dovolená: svátky slunce a exotiky</i>	57
	<i>Tvárný hotel: cestovní mýdlo a prázdná skříň</i>	59
00		
	<i>Závěr: nenarozený nomád</i>	60
	<i>Turista: svazčitý kořen a brownův pohyb</i>	61
	<i>Turista: cestopis a výlety za město</i>	63
	Seznam literatury	65

0

Na počátku této práce stála fascinace prapodivnými texty Marshalla McLuhana (2000, 2011) a snaha pochopit, kde a jak se zrodila jeho prorocství o globální, pospolitě vesnici, absolutně vtažené novými chladnými médii, a jakým způsobem byla vstřebána společnostmi. S tím, jak se odkazy množily a splétaly v síť, jejíž páteř tvořila osa Teilhard de Chardin, Marshall McLuhan, James Lovelock, se ukázalo, že idea kmenově zapojeného člověka vstoupila přes Gillesse Deleuze a Félix Guattariho (2010) do dnešní sociologie v podobě nomádství, či přesněji „neo-nomádství“ v textech Michela Maffesoliho (2002). Prostřednictvím Maffesoliho, Andyho Bennetta (1999) a ještě spíše dalšího popularizátora myšlenky „tekutého“ moderního člověka, Zygmunta Baumana (2002a, 2002b), se do sítě zapletly všechny moderní figury-archetypy, mezi nimiž vyniká především Benjaminův „flanér“ (Benjamin 1979, 1998, 2011), jehož nomád pohltit a udělal z něj svůj „zrak“. Od té doby se nomád dívá flanérským pohledem, jež se vydává uplatňovat na zboží vystavené v obchodních domech. S tím, jak do společnosti tyto termíny postupně prosakovaly, se jimi začali inspirovat v první řadě spisovatelé. Skrze ně pronikly euforické myšlenky vědců mezi čtenářskou obec a odstartovaly uvolněnou dobu šedesátých let,¹ která se posléze transformovala do eklektického hnutí New Age, dychtivě hltajícího všechny filozofie dálného východu spolu s mysticismem, spiritismem a gnosticismem středověku.

*Úvod, cíle,
metoda: rhizom
z podivného
proroka,
Marshalla
McLuhana*

Úkol, který jsme si stanovili, je v podstatě dvojitý. Chceme především prozkoumat ta konkrétní literární a filmová díla, která mají ambici a povahu ilustrace výše zmíněných teorií a konceptů. Primárně je takovým dílem Tournierův román *Pátek aneb*

¹ Henry Miller svým čtenářům představil Jamese Lovelocka. Ve své „bibli hippies“, nazvané *Obratník Kozoroha*, píše: „Když si vzpomenu na některé z Peršanů, Hindů nebo Arabů, které jsem poznal, když si pomyslím na povahové rysy, které z nich vyzářovaly, jejich grácií, jemnost, inteligenci, jejich svatost, plivu na bílé dobyvatele světa, degenerované Brity, zbedněné Němce, arogantní samolibé Francouze. Země je jedna velká vnímavá bytost, planeta skrz naskrz prosycená člověkem, žijící planeta, která se vyjadřuje zajímavě a koktavě; není domovem bílé rasy nebo černé rasy ani žluté rasy nebo zaniklé modré rasy, ale domovem člověka a všichni lidé jsou si před Bohem rovni a všem bude dána možnost, ne-li hned, tedy za milión let. Snědí bratříčci z Filipín se jednoho dne mohou opět povznést a vyvražďení američtí Indiáni ze severu i jihu třeba jednou taky ožijou a budou se na koních prohánět přeriemí v místech, kde dnes stojí velkoměsta chrlicí oheň a dýmějový mor. Komu patří poslední slovo? Člověku. Země je jeho, neboť on je tou zemí, jejím ohněm, jejím vodstvem, jejím vzduchem, její nerostnou a rostlinnou hmotou, jejím duchem, který je kosmický, který je nesmrtelný, který je duchem veškerých planet, který se přetváří skrze něho, skrze nekonečnou řadu znamení a symbolů, skrze nekonečnou řadu projevů.“ (Miller 1992, s. 31n.)

Lúno Pacifiku (Tournier 2006), jež v souladu s holistickou leibnizovskou filozofií, uplatňovanou Deleuzem a Guattarim,² tematizuje svéráznou a specifickou proměnu a spění k celistvosti přeepsáním románu *Robinson Crusoe* Daniela Defoea. Dalším příkladem bude film *Avatar*, Jamese Camerona (2009), který pracuje s motivem vykořisťovaného kmene, sídlícího na symbiotické planetě, jež je variací Lovelockova konceptu „*gaii*“, živoucí planety (Lovelock 1993, 1994). Posledním zkoumaným dílem bude cestopis-báseň Kennetha Whitea *The Blue Road* (1990), v němž se tematizují vlastní autorovy myšlenky, shrnuté v jeho termínu „*geopoetics*“ (White 2008).

Tato díla budou zkoumána z hlediska nomádství, proměny (individualistického, městského) „*usedlíka*“ v (pospolitého, přírodního) „*nomáda*“, dvou ústředních termínů Deleuze a Guattariho (2010). Ti, kdo v dnešní době pracují s jejich termíny, je využívají především při popisu sociálně-antropologických či širě kulturních fenoménů (z námi citovaných například Chisholm 2012, Smith 2010) a v souvislosti se zkoumáním povahy nových médií (např. Andermatt Conley 2009, Brians 2011, Buchanan 2009). V jaké míře je ale lze aplikovat na literaturu a film? Pokusili jsme se o aplikaci snad nejochvěvidnější: tu, v níž tyto termíny hrají roli literárních postav a filmových hrdinů. Před tím se ale nejprve podíváme na genezi onoho městského nomádství (Maffesoliho) neo-kmenů, jež s těmito termíny souvisí; na motivy pramenící z Benjaminovy myšlenky flanérství.

Cíl práce tedy bude spočívat v prozkoumání dvou tezí, s nimiž pracuje Maffesoli (2002) a Bauman (2002b). Teze, že v nomádovi se skrývá flanér, a teze, že nomádství je záležitost „*rhizomu*“ (Deleuze a Guattari 2010). Jde v podstatě o ohledání principu „*dynamické zakořeněnosti*“ (Maffesoli 2002, 2006). Nechceme předbíhat vlastní text, ale přesto rovnou prozrazujeme, že se na zkoumaných dílech projeví limity těchto tezí (a teoretických pojmů). Zkoumání první teze odhalí, že to není nomád, kdo vstřebal flanéra a převzal jeho vidění světa a zbožně-fetišistickou povahu, ale spíše naopak flanér, který začal cestovat. Druhá teze ukazuje, že nomád se nomádem nestává, ale rodí. Nedílnou součástí (rituální) proměny, povznesení z usedlíka v nomáda („vyšší bytosti“, „nadčlověka“, „vznešeného divocha“), by bylo brutální odříznutí kořenů, které jej vážou k domovu. Proměna, odehrávající se v analyzovaných dílech, není úplná a dokonalá. Pokusíme se proto definovat nový termín, jenž by mohl mít ambice stát syntézou všech zmíněných termínů, jenž by tyto termíny dokázal zmírnit a také by

² Deleuze a Tournier byli mimochodem spolužáci ze Sorbonny, kde jim přednášel mimo jiné i Gaston Bachelard, a Deleuze je také autorem doslovu k této knize.

zvládl propojit obě teze tak, aby výsledky celé práce byly přínosné jak pro sociologii či kulturní antropologii, tak pro sledování těchto témat a schémat v umění a především v literatuře.

Ke všem autorům a jejich konceptům se snažíme přistupovat co nejkritičtěji, což nám umožňuje zvýraznit odchylky mezi „zdáním“ teorie a „realitou“ („praxe“) umělecké tvorby. Naše metoda přístupu má povahu našeho tématu. Zkoušíme psát „rhizomaticky“ ne proto, že bychom takové psaní považovali za „nomádké“ (myšleno „kýžené“, „hodnotnější“, „modernější“), ale proto, že takové psaní obnažuje myšlenkové pochody, a proto, že sledovaná témata jsou „tekutá“ a prolínají se. Sledujeme pučící oddenky z jednoho místa do druhého. Následujeme je jako turisté na výletě, jako flanéri se necháváme překvapit odhalenými útržky motivů.

1

Walter Benjamin (1979, 1998, 2011) převzal od Charlese Baudelaira postavu flanéra a udělal z něj archetyp moderní městské společnosti. „*S flanérem zahajuje intelligence svou výpravu do končin trhu,*“ píše. (Benjamin 1979, s. 74) Pro něj a i další představitele Frankfurtské školy (zde myslím především Theodora W. Adorna /viz Adorno 2001/) se tento výlet jeví jako vstup do odlidštěného světa spotřeby a reprodukce. Je to dáno možná hlavně tím, že společnost průmyslové revoluce interpretují skrze třídní boj Marxova *Kapitálu*. Postmoderní sociologie ukazuje, že se člověk v „kapitalistickém“ světě naučil docela dobře pohybovat. Vznik střední třídy v 50. letech (viz Benett 1999) vyprodukoval člověka konzumního, ale nikoli masového. Masová (pop)kultura není jen něco „diktovaného shora“, jak ve své rané práci tvrdí Eco (2006) (a jak ji popisuje třeba MacDonald /1962/), ale něco, co tento „středostavovský“ občan sám vyrábí a co si nárokuje. A především masová kultura se s rozvojem nových médií (televize a hlavně internetu) stává stále masovější, a to nejen ve smyslu konzumace, ale také produkce. Dnešní člověk tak není jen slepým konzumentem; pečlivě si vybírá, co z obrovského množství produkce přijme a co bude považovat za populární: kombinuje, eklektizuje, ba co víc, v postmoderním světě interakcí se sám stává výrobcem. Klasické schéma autor-text-recipient přestává platit, protože se maže rozdíl mezi tvůrcem a recipientem. Produkce

*Krátký úvod:
Očima
sociologů,
filozofů
a kulturních
antropologů*

a recepce je interaktivní hra. Místo masy se nyní mluví o „*subkulturách*“ (Riesman 2007, dále např. Bennett 1999) a později dokonce o „*neo-kmenech*“ (Maffesoli 1996, 2006).

Vznik nových termínů a nových způsobů definice městského společenského života si žádá přehodnocení jeho vzorové postavy-pozorovatele. Flanér byl vždy součástí masy a zároveň stál opodál; udržoval si odstup individua a zároveň byl vůdčím představitelem „svého“ davu. Podobnou postavu – „následovaný a zbožňovaný vzor“ – jistě lze dohledat i v provenienci subkultur. Ne náhodou Maffesoli oprašuje a modernizuje ideu kmenovosti jako soudobého vzorce soužití. Flanér byl odrazem průmyslové revoluce a vzniku metropolí. Benjamin mu přisoudil určitou „pachut“ modernity: strach z reprodukovatelnosti, ztráty aury, odlidštění. Flanér odrážel všechny obavy z moderního života. Nový archetyp odráží euforii ze života postmoderního. Ukazuje nadšení šedesátých let, nesené samozřejmě především hnutím hippies a později převzaté do hnutí New Age. Ukazuje návrat do kmene, do pospolitého způsobu života, do zpětného polidštění a „*znovuzakouzlení*“ („*reenchantment*“) (Maffesoli 1996) světa. Odráží se i ve slovníku samotných vědců (už Maffesoliho koncept neo-kmene...), nařčených dokonce z nekritického vitalismu, jak dokazuje případ Deleuze s Guattarim (k tomu Dema 2007). Vrací se nadšený holismus (DeChardin, McLuhan, Lovelock, Deleuze a Guattari).

Pro postžení současného způsobu života mnozí nabízejí archetyp „*nomáda*“ v protikladu k archetypu „*usedlíka*“ (Deleuze a Guattari 2010) a snaží se ukázat, jak nomádství umožňuje člověku „proplouvat“ mezi subkulturami/neo-kmeny (Maffesoli 2002, Bennett 1999). Zygmunt Bauman (Bauman 2002b) se zdráhá přiznat jedinému termínu všepostihující platnost a definuje postmoderní společnost pomocí čtyř vzájemně se prolínajících a překrývajících termínů-rolí: „*tuláka*“, „*hráče*“, „*zevlouna*“ (což je poněkud nešťastný český překlad Benjaminova flanéra od Miloslava Petruska, který může mnohým připadat lehce pejorativní³) a „*turisty*“. Každá z těchto rolí se ve společnosti objevuje odedávna (to platí především pro hráče a tuláka), ale Bauman poukazuje na to, že až teď se staly společenskými normami, platnými pro všechny vrstvy společnosti (ztratily negativní znaménka), a zároveň rolemi

³ „Zevlouna“ ale Benjamin sám zmiňuje (ve francouzštině „*baudad*“) jako „variantu“ flanérství, jako tuláka a pobudu (odtud pejorativní nádech zevlounství) v kontrastu k flanérovi, který je dandym – reprezentatem vysoké společnosti. Zároveň, a to je důležité, jsou baudad a flanér odlišeni svou individualitou, svým vztahem k davu. Baudad je součástí davu, splývá s davem, jeho individualita se v něm rozplývá. Flanér je oproti němu individualistou obklopeným davem; je davem fascinován, vstupuje do davu pouze jako pozorovatel.

dočasnými, obměnitelnými. Tulák už není jen člověk bez peněz a bez domova, z tuláctví se stal způsob cestování, flanérství není jen výsadou majetných dandyů, flanérem se může stát každý návštěvník obchodního domu a flanérem je svým způsobem každý televizní divák (viz tamtéž, s. 44n.).

2

Benjaminův flanér je velice úzce spjatý s Baudelairovou Paříží. Není to jen tím, že Benjamin pojem flanéra od Baudelaira přímo přebírá,⁴ ale také tím, že při popisu flanéra z Paříže a z Baudelairova díla prakticky nevykročí. Flanér je poskládán výhradně z ústředních motivů *Květů zla* (a je nutno Benjaminovi přiznat brilantní schopnost tyto motivy vypsát a postihnout a interpretovat je v kontextu moderní společnosti). Benjamin Baudelairovi přičítá prvenství v popisu proměny moderního života v nově vznikajícím velkoměstě. Píše, že „[u] Baudelaira se poprvé stane Paříž objektem lyrického básnictví. Toto básnictví není lyrikou domova, jeho pohled postihuje město spíše jako alegorii, je to pohled člověka odcizeného. Je to pohled flanéra, jehož způsob života si s sebou dosud bere kus slavnostního lesku na rozdíl od nadcházejícího bezútěšného životního stylu velkoměstského člověka.“ (Benjamin 1979, s. 74) A dále: „Baudelaire nelíčí ani obyvatelstvo, ani město, což mu umožňuje evokovat jedno prostřednictvím druhého. Jeho dav je vždy zástup velkoměstský, jeho Paříž je vždy Paříž přelidněná.“ (tamtéž, s. 90) Baudelairova proměňující se Paříž je zobrazována melancholicky. Stačí si vybavit verše z jedné z nejcitovanějších básní *Květů zla*, z *Labutě*: „– Je stará Paříž pryč, vzhled měst se mění stále / a mnohem rychleji než lidské srdce, žel!“⁵ Je to snad poprvé, kdy se beton (přesněji železobeton: jak podotýká Benjamin /viz Benjamin 1979, s. 67n./, jsme v době, kdy je do architektury uveden ocelový nosník) proměňuje rychleji než život člověka. Sám Benjamin se motivu splínu a melancholie v Baudelairově díle (a jejím provázáním s barokním motivem *vanitas*) tolik nevěnuje⁶ (melancholii rozpracoval ve své neobhájené diplomové práci *O původu*

Walter

Benjamin:

pasáže módy

a volnočasové
aktivity

⁴ z Baudelairova eseje *Malíř moderního života*, vydaného poprvé roku 1863 (česky vyšla v knize *Úvahy o některých současnících*, viz Baudelaire 1968, s. 587–625).

⁵ překlad Svatopluka Kadlece (Baudelaire 1986, s. 166–168.)

⁶ Respektive u Benjaminu není centrální motivem a klíčem k interpretaci Baudelairova díla a potažmo celého moderního života. K těmto motivům u Baudelaira se později vyjadřují jiní (Starobinski 2013; u nás například Málek 2006 a 2008).

německé truchlohry (viz Benjamin 1979, s. 237–401). Spíše jej zajímá vlastní proměna města a městského života v Haussmannově⁷ nové Paříži, po přestavbě ožívající v dlouhých přímých ulicích, širokých bulvárech a pasážích. Právě pasáže jsou podle Benjaminova rodištěm flanéra a flanérství.⁸ Pasáž coby architektonická forma se objevuje v první polovině devatenáctého století⁹ v Paříži „jako výraz luxusu stoupající měšťanské třídy“, jak píše Jiří Brynda v doslovu k Benjaminovu výboru esejů *Agésilas Santander* (Benjamin 1998, s. 327). Průmyslová revoluce přináší bohatství do města a s ní vzniká nový fenomén: v o l n ý č a s (a za ním v těsném závěsu se plíží nuda – o té však později...). Měšťané jej v houfech chodí trávit do pasáží. Utrácejí peníze v luxusních butikách, parfumeriích, kavárnách a restauracích, které zde vznikly jen kvůli a díky měšťanům a jejich volnému času – jedno existuje pro druhé. Pasáž je také místem, kde se poprvé použije plynové osvětlení, čímž se maže rozdíl mezi dnem a nocí. (Marshall McLuhan říká, že osvětlení vytvořilo „*prostor beze stěn a den bez noci*“./McLuhan 2011, s. 140/) A nejen to, s instalací plynového osvětlení a se zabydlováním promenád dochází k zajímavému jevu, při kterém na sebe exteriér váže vlastnosti typické pro interiér. Flanér tuto situaci vnímá ještě citlivěji: „*pro flanéra, který je mezi domovními průčelími stejně doma jako měšťák mezi svými čtyřmi zdmi, se z ulice stává byt. Pro něj jsou lesklé, emailové firemní štíty stejně dobrou, ba ještě lepší nástěnnou výzdobou, než jakou jsou pro měšťáka olejomalby v salonu; zdi jsou psacím pultem, o nějž opírá svůj zápisník; novinové stánky jsou mu knihovnou a terasy kaváren představují arkýře, z nichž po dokonané práci shlíží na své hospodářství.*“ (Benjamin 2011, s. 249) Toto z d o m á c n ě n í veřejného prostoru jde přímo proti odcizení, které se s velkoměstem běžně spojuje. Vždyť Benjamin sám zmiňuje slunné jižanské země, kde se soukromý život a s ním i všechna přátelská a sousedská setkání odehrávají na ulici (což, jak Benjamin dále říká, dodává domům „*opar tajemna*“ /tamtéž, s. 185/).

„*Pasáže jsou střediskem obchodu s luxusním zbožím.*“ (Benjamin 1979, s. 67) Průmyslová revoluce s sebou přináší fenomén nadprodukce a s ním také (mechanické) reprodukce. Výlohy jsou vyplněné módním zbožím, které je vystavováno, je a r a n ž o v á n o . Benjamin přímo mluví o tom, že „*umění zde vstupuje do služeb*

*Nadprodukce
novosti:
móda
moderny*

⁷ Baron Haussmann, francouzský urbanista a pařížský prefekt, který měl na starosti přestavbu Paříže.

⁸ Benjaminova připravovaná *Knihla pasáží* je roztroušena do tisíců poznámek. U nás vyšly některé fragmenty v druhém svazku jeho sebraných spisů (Benjamin 2011), v angličtině jsou dostupné všechny v rozsáhlé knize nazvané *The arcades project* (Benjamin 1999).

⁹ přesněji po roce 1822 (viz Benjamin 1979, s. 67)

obchodníka.“ (tamtéž, s. 67) S příchodem spotřebního zboží přichází také spotřební společnost. „*Světové výstavy vystaví ze zboží celý svět.*“ (tamtéž, s. 72) Atributem zboží v pasážích je jeho *m ó d n o s t*. (Téma módy u Benjamin a Baudelaira výborně popisuje Petr Málek ve své studii *Alegorie moderny: Pasáže módy* /Málek 2006/). Baudelaire definuje modernitu jako neustálou *n o v o s t*; píše: „*Modernost, tot' přechodnost, prchavost, nahodilost, polovina umění, jehož druhou půlí je věčnost a neměnnost.*“ (Baudelaire 1968, s. 598) Tímto výrokem získává modernita zásadní a typickou příchuť neustálého zmaru. Moderní/nové se neustále proměňuje ve svůj opak. Nové jako aktuální přítomný okamžik se redukuje na kratší a kratší časový úsek: z módy se stávají pouhé rychle se střídající trendy. Tento unikající ráz modernity nemá pouze příchuť, ale dokonce (či spíše) pachů vanitas. Jak Málek poznamenává, Baudelaire v *Malíři moderního života* tento pomíjivý charakter krásy interpretuje v zásadě kladně, jako výraz ustavičně obnovovaného nového. U Benjamin ale pak najednou nabývá „*hrozivého rysu mizení, znamení neúprosné ‚ruinózní‘ vázanosti na čas, smrt a zapomnění.*“ (Málek 2006, s. 168)¹⁰ Móda jako obnovované nové znamená neustálý *š o k*, senzaci, ale zároveň ustavičné opakování. Tato její vlastnost Benjaminovi umožňuje přepsat Nietzscheův „věčný návrat stejného“ na „věčný návrat nového“: „*Móda je věčný návrat nového. – Jsou v ní přesto motivy spásy?*“ (Benjamin 1979, s. 121) Benjamin si neodpustí skeptickou otázku, neboť se mu zdá, že oproti cykličnosti vložené do „věčného návratu stejného“, která spojena s cyklem přírody, s neustálým obnovováním starého, má cykličnost ukrytá v módě podobu spirály, jež uvrhuje do zapomnění. Jak píše Málek: „*Móda je inscenováním pomíjivosti jako takové, neboť se může uplatnit jedině tím, že sebe samu neustále překonává, odstraňuje, zapomíná na sebe. Forma existence módy je [...] čistá performace, přítomnost, jež si je vědoma své pomíjivosti.*“ (Málek 2006, s. 171) To je velice důležitý postřeh! Toto vědomé přijetí pomíjivosti je totiž dle našeho názoru to, co pomůže definovat postmoderní proměnu.

Ještě než se vrátíme k flanérovi, stojí za pokus rozvést tuto poslední tezi. Podle Deleuze a Guattariho (2010) (a Alberta Melucciho /1989/) se pro charakteristiku postmoderního způsobu života začala používat postava „*nomáda*“. Budeme se jí později ještě věnovat v souvislosti s návratem do

*Spirála:
migrující
móda*

¹⁰ Málek dále připomíná Jaussovu poznámku a výtku k této Benjaminově reinterpretaci, ale také spekuluje, zda se tím Benjaminovi nepodařilo odhalit dvojnásobněji, bohatší a komplexnější modernitu, která je obsáhlejší než modernita ztvárněná v Baudelairově díle.

kmenového života, nicméně nyní nás zajímá jeden konkrétní výrok z *Tisíce plošin*: „Nomád je spíše ten, kdo se nehýbe.“ (Deleuze, Guattari 2010, s. 434) Tím chtějí autoři říct, že nomád se hýbat nechce, dokud nemusí. Nomád má své „teritorium“, sleduje obvyklé trasy, obvyklé vitální body – místa dočasného usazení. Pro „migranta“, postaveného mezi nomáda a „usedlíka“, jsou prý důležité body, i kdyby nejjisté a neočekávané. Migrant bloudí, hledá místo k usazení, hledá zemi, jež by mohl pojmenovat. Nomád cestuje jedině z nouze. Užívá bodů jako zastávek: existují pouze zastávky a důležitá je trasa vedoucí mezi nimi. Oba, nomád i migrant, jdou za lepším. Pokud má nomád své teritorium, musí mít i promyšlenou a osvědčenou strategii pohybu. Pohybem v tomto prostoru eliminuje následky času. Časoprostor se totiž omezuje na ideální, štědré „tady a teď“. Zlé časy jako by neexistovaly, respektive jejich příchod znamená nomádův odchod. Z pohybu se pak ale stává k r o u ž e n í . Pohyb v kruzích je nepřizpůsobivý, brání pohybu vpřed. Idea pokroku je nomádovi neznámá. Pohyblivá kultura si za cenu eliminace vývoje uchovává svůj ráz a jedinečnost, ale také archaičnost. Usedlík, který zůstává i přes nepřízeň osudu, přijímá změněné podmínky jako stimuly. V tomto světle má pohyb nomáda povahu ú t ě k u , útěku před nepřízní, před připomínkou zkázy, úbytku a nemoci, útěku před vanitas. Jak může tedy nomád posloužit při popisu městského života? Nomád je pouze jedna strana mince, jeden mezní stav, jehož antipodem je usedlík. Migrant jako kompromis, jako nositel obou principů, mnohem lépe funguje v prostoru módy a moderny. Věci uložené v šatníku čekají na vlnu retra – cyklus se opakuje. Toto kroužení je migrací. Krouživé pohyby migranta jsou s p i r á l o v i t é . Může se stát, že se čirou náhodou objeví na místě, kde už před lety pobýval. Poznává toto místo, rozpomenou se na jméno, které mu kdysi dal, všimne si zbytků ohniště, ruin obydlí, které tu kdysi postavil, poznává svoje stopy vytlačené do země. Retro v módě jako „věčný návrat nového“ znamená k r o u ž i v ý p o k r o k (metoda ozvláštňování, kombinace, experiment). Vrací se stříh, ale mění se barvy, vrací se barvy, ale přidávají se nášivky, cvočky, kombinuje se materiál, kombinují se detaily... Pomíjivost věcí je vědomá, je přítomná a přijímaná. Postmoderní člověk se vanitas nebojí.

3

Benjaminův flanér se objevuje se v pařížských pasážích, které navštěvuje ve svém volném čase (a je nutno říci, že flanér má nejvíce volného času ze všech obyvatel Paříže), prochází se kolem výloh a kochá se nikoli vystavovaným zbožím, ale kolemjdoucími. Baudelaire v básni *Jedné kolemjdoucí* vystihuje letmost mezilidského kontaktu v moderním městě. Báseň končí takto:

*Blesk, světla... potom noc! Ó krásko mizící,
ty, která pohledem můj život křísila jsi,
snad tě již nespatriím, leč ve věčnosti, rci!*

*Kdes jinde! Daleko! Již pozdě! Nikdy asi!
Vždyť neznám přes tvůj cíl, ty neznáš můj cíl zas,
ty, kterou bych měl rád, jak jistě tušilas!^{11,12}*

Volný čas je doba vyhrazená pro zážitky a flanér je sběratel zážitků. Jeho cesta po městě je cestou sběratele, což plně odpovídá zbožnímu charakteru pasáží. Flanér chodí „nakupovat“ na pasáže. Zboží, které žádá, ale není materiální povahy. Sběratelství se jinak říká hobby, koníček, což přesně odpovídá svému obrazu: koníček se houpe vpřed a vzad – vpřed a vzad – vpřed – a vzad –. Je to opakovaná, houpavá činnost, která nikam nevede. Baudrillard ve své studii *Marginální systém: sběratelství* poznamenává následující: „Každý objekt má tedy dvě funkce: jedna tkví v tom, že je prakticky používán, druhá v tom, že je vlastněn.“ (Baudrillard 2008, s. 175) To neplatí jen pro objekty. Praktické cestování za účelem dopravy také nese prvek nástrojovosti. Mimo ně ale existuje i cestování bezúčelné, „cestování pro cestování“. „Čistý objekt, zbavený své funkce či odloučený od svého užívání, nabývá status striktně subjektivní: stává se objektem sběratelským.“ (tamtéž, s. 176) Takovýmto nepraktickým sběratelským

¹¹ překlad Svatopluka Kadlece (Baudelaire 1947)

¹² Báseň *Jedné kolemjdoucí* odporuje časté snaze spojovat letmost s povrchností (vždyť flanér-básník zde z letmého okamžiku vykřeše velice hluboký pocit!). Kromě Benjaminů má tuto tendenci pesimisticky hledět na městské vztahy například Baudrillard ve svých esejích o moderní společnosti, konkrétně ve své sondě do amerického způsobu života v knize *Amerika* (viz Baudrillard 2000), kde se místo flanéra objevuje neustále utíkající jogger, narcisistní ikona „zdravé“ společnosti (Autor se dokonce nezdráhá tvrdit, že jedině Evropan je schopen rozpoznat všechny absurdní momenty tohoto „joggerské světa“).

objektem je i v ý l e t . Slovo flanér (francouzsky *flâneur*) je koneckonců odvozeno z francouzského slova *flâne*, to jest p r o c h á z k a . Benjamin popisuje tuto procházku jako absolutní loudání: „Kolem roku 1840 patřilo k bontonu procházet se po pasážích se želvami. Flanér si od nich rád nechával předepisovat tempo.“ (Benjamin 2011, s. 264) Flanér se prochází pasážemi, aby tvořil, nebo spíše dotvářel. *Raison d'être* flanérství je pohled: hledění, zírání, pokukování, okukování, občas přecházející ve šmírování – sledování drobných tragédií života (koneckonců Baudelairova „kolemjdoucí“ je v Kadlecově překladu „ve smutku, jak bolest sama“ nebo „vhalená v róbu černou“, jak verš překládá Vladimír Holan¹³). Flanér se stává divákem mikropříběhů. Jde mu o „zboží“, očima nakupuje zážitky, sbírá spatřené. Sbírá zaslechnuté útržky rozhovorů, letmé kontakty, krátká zahlédnutí a z nich jeho fantazie vytváří pozoruhodné, někdy i bizarní příběhy, a hledá v těchto obrazech estetično. Kompiluje a komponuje spatřené a zaslechnuté. Způsob, jakým vnímá obrazy kolem sebe, lze nejlépe postihnout pomocí Barthesova rozlišení „*studia*“ a „*puncta*“, kterým se zabývá v souvislosti s fotografií v knize *Světlá komora* (Barthes 2005).¹⁴ Flanér je ten, kdo ve světě vyhledává *puncta*.¹⁵ Barthesovo *punctum* jako (v)bodnutí odpovídá Baudelairově snaze o šok, snaze vyvolat básní okamžitý intenzivní pocit.

Flanér zaznamenává vše zajímavé – a snad je možné říct, že se snaží analyzovat a ztvárnit moderní společnost. Zygmunt Bauman na jeho konto píše: „[...] skrytý v davu, ale k davu nenálezející, má zvloucn právo cítit se pánem všeho tvorstva. Je režisérem děl, v nichž pasanti jsou herci, aniž o tom vědí a aniž proti tomu protestují. Jeho rozhodnutí nijak nemění osudy těch, jimž přidělil role ve svých dílech, takže rozlet jeho fantazie nebrzdí žádné skrupule či obavy. Tento ‚smyšlený režisér‘ ale také od počátku ví, že umění je umění a že všechno, co se v něm děje, děje se ‚jakoby‘. A v tom spočívá půvab této hry bez následků a moci bez závazků.“ (Bauman 2002b, s. 41) Bauman zde popisuje další atribut flanéra: jeho zvláštní vztah k městskému davu. Flanér se pohybuje davem skrytě; je vidící, ale nikým neviděn. Je uprostřed davu, ale zároveň od něj má

*Odstup
i empatie:
skrytě
a všem
na očích*

¹³ Baudelaire 1986, s. 176

¹⁴ Studium je v Barthesově podání v podstatě racionálně recepce, ohledání, na jehož základě lze o věci podat intelektuální komentář. Jak říká Barthes: „Studium je z řádu to like, *nikoli* to love...“ (Barthes 2005, s. 32) Punctum je okamžitý intenzivní pocit vyvolaný nějakým detailem. Je to v jistém smyslu stav *satori* a zároveň je to trhlina: zraňující rána.

¹⁵ Mezi *punctum* a flanérem je možná větší a zajímavější spojitost, než se na první pohled může zdát. Stálo by za samostatnou analýzu, nakolik je propojeno flanérství (tedy flanérský pohled) s vynálezem fotografie.

absolutní odstup,¹⁶ je jím ohraničen. To o něm říká už Benjamin (viz Benjamin 1979, s. 74). Ale o pár řádek níž o něm Benjamin také píše, že je zbožím hledajícím svého kupce. Se vznikem trhu přichází vztah nabídky a poptávky, vzniká konkurence. Móda jako neustálé nové také znamená neutuchající poptávku po originalitě, nutnost překonávat minulé. A právě v tomto flanérově paradoxu osoby skryté v davu a/i osoby-zboží vystavujícího se na odiv (a že dekadentní dandy je velice výrazné zboží!), prodávajícího se¹⁷ svému publiku, šokujícího, vycházejícího vstříc módě a poptávce, se skrývá jeho síla, síla, kterou nelze najít mimo Paříž. Benjamin sám ukazuje, že flanér existuje pouze v Paříži: „*Flanér nebude proto doma tam, kde převládá soukromničení, a nebude doma ani v horečnatém provozu londýnské City. Londýn má svého muže zástupu, Berlín svého Nanta, předbřeznovou lidovou postavu, vystávající na nárožích. Pařížský flanér stojí mezi nimi uprostřed.*“ (tamtéž, s. 93) Je potřeba flanéra vyjmout z Paříže v jeho protichůdné celistvosti.

O to se pokusil Zygmunt Bauman, když mu stanovil místo v postmoderním světě.¹⁸ Učinil z něj jeden z několika kulturních vzorců. Podle Baumana tyto vzorce získávají postmoderní charakter díky dvěma faktům: 1. proto, že se v každodenním životě staly normou chování a 2. proto, že se objevují v životě člověka zároveň, že koexistují, aniž by se navzájem vylučovaly. Flanér v prostoru postmoderny ztratil svoji výlučnost a změnil se na běžný atribut každého městského člověka. Z „*vyvoleného*“ se podle něj stal „*všeobecný*“. Ale i když se z něj Bauman snaží udělat jednu z rolí určujících postmoderní ráz současné společnosti, vždy je to víceméně pouhá jedna jeho vlastnost vytržená z kontextu původní Benjaminovy definice. V kontextu moderny a postmoderny se pracuje vždy buď pouze s tou jeho vlastností týkající se pozorování, zaslechnutých rozhovorů, empatie, procházení se ulicemi velkoměsta (tak lze například vytvořit paralelu mezi flanérem a Chalupceckého „*svědkem*“ a „*chodcem*“ v poetice Skupiny 42 /viz Chalupcecký 1991/ a to je také převažující rys poeovského člověka davu – asociála a flanéra v jednom, jak jej definuje Benjamin /1979 a 2011/), nebo pouze s tou vlastností týkající se vystavování na odiv, zboží a spotřebního charakteru moderní společnosti (tak je s flanérem spřízněn Baudrillardův *shopper* /viz Baudrillard 2004/

¹⁶ Drží si odstup od davu a zároveň z něj vybírá objekty empatie. Benjamin říká, že flanér se v davu oddává opojení vcítění (viz Benjamin 2011, s. 265). Je zvláštní, že zrovna tento hédonistický, dandyovský, solitérský a samotářský flanér je představitelem tak vznešené vlastnosti, jakou je empatie. Flanér: sběratel doteků; ve skrytu duše touží po přiblížení a doteku. Zvedá se z lavičky a vplouvá do davu, aby se alespoň letmo mohl otírat o rameno náhodného kolemjdoucího.

¹⁷ O tom, jak byla pro Baudelaira důležitá nevěstka jako „*ztělesněné zboží*“ a „*polidštěná alegorie*“, se dobře vyjadřuje Málek v již zmíněném článku (viz Málek 2006, s. 178-184).

¹⁸ v knize *Úvahy o postmoderní době* (viz Bauman 2002b)

a tak se také objevuje v Baumanově *chrámu spotřeby* /viz Bauman 2002b/). Podle nás je důležité tyto dva původní rysy nerozdělovat a naopak je přiřadit k vyššímu, členitějším archetypu – k turistovi (dalšímu článku, jež by vedle migranta bylo možné postavit mezi nomáda a usedlíka). I turista totiž dává svou turistiku na odív (viz Smith 2010). Nyní se podíváme ještě na jeden kulturní vzorec, který bude stát u zrodu tohoto archetypu: na cizince.

Esej *Cizinec* v knize *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje* Georga Simmela (Simmel 1997, s. 26–33) představuje hraniční postavu, jež je syntézou dvou opozičních stavů: není vlastníkem půdy, není usedlíkem, a není ani věčným cestovatelem-nomádem. Simmelův cizinec je definován jako někdo, „*kdo dnes přijde a zítra zůstane*“ (tamtéž, s. 26), jako někdo, kdo si ponechal svou volnost. Je vlastně usedlíkem, v němž zůstává nomádství jako potencialita. Simmel tuto roli omezuje na obchodníka (přeci jen se věnuje především sociologii ekonomických vztahů), čímž jí pro naše účely příliš omezuje. Velice přínosný je ale pro nás jeho popis cizince jako „objektivního soudce“. Simmel totiž píše, že cizinec „*není žádným zásadním způsobem spjat s jednotlivými složkami nebo jednostrannými tendencemi skupiny,*“ a proto „*zaujímá vůči všem specifický postoj ‚objektivnosti‘, postoj, který nespočívá v pouhém odstupu a nezúčastněnosti, nýbrž je zvláštním konglomerátem vzdálenosti a blízkosti.*“ (tamtéž, s. 28) Cizinec je proto mnohdy vítán jako osoba, již se člověk může svěřit se svými problémy nezávazně a bez následků a zároveň od ní může očekávat nestranný a objektivní posudek. (S cizincem také souvisí postava hosta, poutníka, jemuž je u každého stolu připravena prázdná židle.) Simmel pak zmiňuje ještě jeden faktor, který pro nás bude důležitý. Objektivnost lze jinak označit za svobodu: „*objektivní člověk není vázán žádnými pevnými danostmi, které by mohly do jeho vnímání, chápání a hodnocení existujícího vnést předpojatost.*“ (tamtéž, s. 29)

Georg
Simmel:
objektivní
cizinec

4

„Že jsem se ji učil milovat jak ji dosud nikdo nemiloval / Jak její syn a jako cizinec“. (Nezval 2000, s. 194) Tak zní jedny z posledních veršů básně *Praha s prsty deště*, poslední básně z Nezvalovy stejnojmenné sbírky z roku 1936. Sbíрка má mnoho poloh: některé básně jsou surrealistické, některé prodchnuté revoluční, protiměšťáckou a protiválečnou angažovaností, některé civilistní... Nezval se v celé knize prochází městem a zastavuje se na rozličných místech. Soustředí se na ulice, domy, průchody, dvory a dvorky, dívá se do oken, do výloh, na balkony, zastavuje se na náměstích v parcích, na židovských hřbitovech, protkává dobovou Prahu s Prahou historickou skrze mýty a legendy, vázané na různá pražská zákoutí a domovní znamení; zobrazuje město jako ženu a jako knihu; jeden činžovní dům se tu stává mikrokosmem, obrazem celého města... Jeho pohled je v mnohém tradičně flanérský. I u Nezvala je ale flanér především „ten, kdo se prochází a kochá“, a jeho zbožní charakter je zcela upozaděn. Co k tomuto „synovi města“ Nezval naopak přidává, je druhý aspekt, aspekt *c i z i n c e*.

Báseň *Pražský chodec*, kterou Nezval nepokrytě odkazuje na Apollinairova *Pražského chodce*, povídku z knihy *Kacíř a spol.* (do češtiny poprvé přeloženou v roce 1926), a od nějž také přebírá právě motiv cizince, začíná takto:

Stoupat a sestupovati po schodech

Jež nikam nevedou

Po kolikáté už vzýváš tu závrať beze jména

Jednoho dne v dubnu 1920 jsem přijel po prvé do Prahy

Na nádraží smutném jak popel se choulil zástup nešťastníků

Byli to vystěhovalci

Také jsem tu spatřil svět kterému nebudu nikdy rozumět

Poledne houkalo byl soumrak nádražní budova se táhla až do předměstí

Nechápeš proč té zavřeli v márnici

Kde cítíš zeli a nádražní pach

Vůně mého kufříku mě rozplakává

Chvějí se jak pianola a ve výši

Dvůr visí jak zlé mračno nad oknem s kterého se nikdy nevykloním

Připadáš si všude jako cizinec¹⁹

Nezvalova evokace zoufalého pocitu z vlastního příjezdu do Prahy v roce 1920, kdy se coby dvacetiletý chlapec z Biskoupek vydává studovat práva do hlavního města, stojí v opozici k veršům z poslední básně sbírky. Cizinec na začátku patří k zástupu „vystěhovalců“, lidí bez domova, lidí vhozených do světa, zbědovaných a vystrašených. Cizinec z *Prahy s prsty deště* je postava veselá, zvědavá, schopná neustálého nového pohledu. Verš z *Pražského chodce*, „*Také jsem tu spatřil svět kterému nebudu nikdy rozumět*“ by v poslední básni vyzněl naopak pozitivně. V básni *Poříč* Nezval píše.

Dnes se podobá Praha vylisované květině

A všem městům která jsi navštívil všem městům která chceš navštívit

Připadáš si tu jak cizinec jenž právě přijel a hledá hotel

Hledá hotel na Poříčí kde jsou zbytky šantánů

Vyjeven sedíš v pivnici jako bys nerozuměl česky

O čem asi hovoří tito dva pijáci bez věku

Hovoří o tobě

Z které země přišel

Hovoří

Jakobys tu poznával zajímavý dosti zvláštní národ

Poznáváš po slepu jeho mrav

Podivný cestovatel jenž touží po cizokrajné ženě

Po této poněkud bez vkusu oblečené paní nebo dělnici

Nostalgicky dotčen vůní neznámé uzeniny

Podivný cestovatel jenž přerušuje cestu nevěda kde a proč

Podivný cestovatel jenž nemá nikdy nazbyt

A kterého jak se zdá neděsí vůbec čas

Jenž přijel odnikud a odjíždí náhle s deštěm²⁰

¹⁹ tamtéž, s. 10

²⁰ tamtéž, s. 47

Cizinec vidí město každý den jinak a zároveň není omezen jedním („domácím“) městem, jak tomu bylo u flanéra. Cestuje z jednoho města do druhého a umí je pak mezi sebou porovnávat, umí vystihnout svébytnou krásu každého z nich a i každé ulice, náměstí, domu, zkrátka každého místa, které navštíví. Cizinec je vyvázán z času, není z tohoto světa, z tohoto časoprostoru, což souvisí s hlavní postavou Apollinairova *Pražského chodce*, Izákem Laquedemem, Věčným Židem, věčným cestovatelem neschopným zastavení; hříšníkem, který udeřil Krista do tváře a jenž za toto provinění musí až do Soudného dne bloudit po zemi. Tento cizinec – bludný Ahasver – dostává na rozdíl od flanéra atribut vykořeněnosti, vystěhovalectví. Izák Laquedem je Bludný Žid a jako takový nevykonává po městě jen rutinní flanérskou procházku, netoulá se, ale městem b l o u d í. Rozdíl mezi touláním a blouděním je ten, že bloudící se ve městě dobrovolně ztrácí, tápe městem a občas se mu povede dorazit na místa, kde už někdy byl. Tato místa se objevují nečekaně: člověk vystoupí zpoza rohu a znenadání stojí tváří v tvář domu, který už někdy viděl. Tento dům, tato nenadálá místa se tak objevují v novém a zároveň ve známém světle. Jsou p o v ě d o m á : udržují si trochu své tajemné cizosti.

Ahasver:
povědomé
bloudění

Bloudění na povědomá místa není bloudění melancholické, které by bylo metaforou života, alegorií vanitas. Apollinaire postavu Ahasvera překódoval, dal mu pozitivní smysl věčného cestovatele, dekadentního nomáda-hédonika (a v tom je také tak trochu spřízněn s flanérem): „*Uchovejte si klid duše a buďte zlý. Dobří lidé se vám za to odvděčí. Potupil jsem Krista! I udělal ze mne nadčlověka.*“ (Apollinaire 1965, s. 24) Jeho vystěhovalectví se ukáže být darem z nebes (v tomto případě to platí doslova). Ahasver je požitkář, který cestuje proto, aby si užíval. „*Ano! Žiji životem skoro božským, podobně jako skandinávský bůh Odin; nevím, co je smutek.*“ (tamtéž, s. 23) „*Mé chvilkové lásky se vyrovnají láskám trvajícím sto let.*“ (tamtéž, s. 20) Už v *Pásmu* opěvuje Apollinaire moderní uspěchanost, která později v postmoderní společnosti dostává negativní podtext.

5

V turistovi se skrývá flanér a cizinec. Flanér se rodí se vznikem volného času, který souvisí se vznikem práce. V 19. století je totiž kromě fyzikálního pojmu „Práce“ vytvořen i sociálně-ekonomický pojem „pracovní síly“ (a oba jsou úzce provázané), virtuální práce, abstraktní homogenní kvantity, umožňující násobení a dělení, aplikovatelné na všechny práce. V životě člověka se začíná rozlišovat doba práce – výdělečné činnosti a doba volného času – zahálky, relaxace, stejně abstraktního pojmu, který v sobě skrývá prakticky neomezené možnosti. Volný čas je stejně virtuální pojem jako práce; aplikují se na něj stejná měřítka výkonnosti jako na práci.

*Bohatý flanér
versus
zaměstnaný
turista*

Flanér je programově proti práci (nejen proto, že má dostatečné finanční prostředky, aby pracovat nemusel) a tedy i proti volnému času jako době, která se musí co nejefektivněji využít. Jeho volný čas splývá s jeho životem. Flanér je podmíněn n u d o u . Vítá nudu jako zpestření, výsadu, jako něco pro sebe příznačného. Nuda je atributem flanéra. (Jak píše Arthur Breiský Jiřímu Karáskovi ze Lvovic, dandyové „[m]ilují opálově bledou barvu své nudy.“ /Breiský 1970, s. 91/) Heslem turisty je naopak „nenudit se“ – být něčím zaměstnan. Flanér je postava vyšší třídy, turista je postava střední třídy: turista je z a m ě s t a n ý . Zaměstnanost, to je to samé jako zaneprázdněnost. Vyvázat se z tohoto naplňujícího stavu ne-prázdnoty tudíž nutně znamená uvrhnout se do stavu prázdnoty, do z a h á l k y . (A tak tedy ani flanérova zahálka není nic jiného než touha po naplnění prázdného.) Poté, co zazní signál, ať školní zvonek, či tovární siréna, propouštějící člověka z povinného zaměstnání, nastává nebezpečná doba: volný čas. („Kudyznudy.cz nabízí aktuálně 42299 akcí a aktivit.“²¹) Rychle zaplnit tu hlušinu, naplnit jí životem, žitím, něco zažít, hle: z á ž i t e k . Volný čas se počítá na zážitky; je to doba pro zážitky vyhrazená. Nezaměstnaný flanér má volného času dost, zaměstnaný turista jej má málo. Flanér se loudá a okouní, nechává zážitky přicházet náhodně a volně, turista chodí, pozoruje, zážitky lačně vstřebává. Oba dva tedy volný čas využívají ke stejnému, ke sbírání zážitků, každý však sbírá jiným způsobem. Oba vyrážejí na lov zážitků, na výlety. Turistův výlet vede za město, do přírody, k moři, do cizích krajin... Vždy je to puzení k cestě, která je na rozdíl od

²¹ *Czech Tourism: kudy z nudy*. [online] Czech Tourism: ©2013 [cit. 1. 3. 2014]. Dostupné z: www.kudyznudy.cz

cesty tulákovy pouze dočasná. Má povahu epizody a kratochvíle. Jen ochutnat, okusit si nomádství, zažít je, poznat dobrodružství jinakosti a přivést si domů tento drahocenný zážitek. Výlet rovná se zájezd: zajet se podívat a vrátit se zpět. Prakticky vše se může stát hodným výletu (vedle ozdravných vycházek či poznávacích zájezdů existuje sexuální turistika nebo nově populární „food touristics“). Výlet je sbírání cest. Turistovo fotoalbum říká: „podívej, kde jsem všude byl!“ Turista od flanéra zdědil touhu po neustále stupňující se novosti. Po cizinci pak také dědí „objektivitu“; schopnost pohledu stálého cizince, která mu umožňuje vnímat věci znovu a znovu nově (vnímat s „čerstvým nadhledem“). Turista je všude cizí a (proto) je všude hostem. Atribut cizince v sobě obsahuje zároveň vzdálenost poutníka-pozorovatele i blízkost hosta. Turista má zvláštní schopnost, privilegium vnoreného odstupu, umí vstoupit do cizího světa a zase z něj vystoupit, umí se na tento svět dívat z dálky, umí se vrátit a vyprávět.

6

Flanér i turista sbírají zážitky; turista navíc sbírá i samotné výlety, a protože je nutno každou vteřinu volného času využít co nejefektivněji (v jazyce turisty „nejmysluplněji“), je turistovou přirozeností komponovat svůj výlet co nejefektivněji. S tím souvisí i to, co píše o turistovi Bauman: „*Turista si domov s sebou bere na cestu: jako referenční bod, jako standard pro hodnocení zážitků, jako bod, od něhož se chce vzdálit, ale pouze proto, aby se do něho zase mohl vrátit s kořistí exotických zážitků.*” (Bauman 2002b, s. 51) „*Svět má sloužit našemu sběratelství dojmů; hodnotíme ho podle toho, kolik dojmů poskytuje. Všemi místy, v nichž žijeme, vlastně jenom projíždíme: naše jednotlivá bydliště jsou hotelovými pokoji, jejichž hlavní hodnota spočívá v tom, že jsou umístěny blízko ‚zajímavých‘ míst: míst vzrušujících, příjemných a především nevšedních.*“ (Bauman 2002b, s.52) Turistické průvodce jsou plné takových nevšedních zajímavých míst a návodů, jak si exotické zážitky připravit. Namátkou stačí vyjmenovat pár názvů článků ze světoznámého průvodce *Lonely Planet*:²²

²² *Lonely Planet: Themes* [online]. Lonely Planet: ©2014 [cit. 25. 3. 2014]. Dostupné z: <http://www.lonelyplanet.com/themes/>.

The world's most extreme road trips
The most scenic road on earth?
Exploring Sur Chico by car
How to travel in Europe
Get out on the highway
How to survive a boring road trip
Where to see world's best sunrises
How to take better pictures with a camera phone
Food: make it a feast for your eyes
*How to take great wildlife photographs*²³

V nich je skryt zásadní symptom turistiky: všechny zážitky se mění ve vzpomínky a vzpomínky časem přirozeně vyblednou. Turistika ale není jen snahou o co nejjintenzivnější zážitky²⁴ (protože intenzivní, nezapomenutelné zážitky se vryjí hluboko do paměti). Nejde jen o upevňování paměti, stejně jako k pouhému zmrazení a uchování paměti turistovi neslouží suvenýry a fotografie. Naopak, vzpomínka je tvárný prostředek, se kterým turista pracuje, se kterým si hraje. Turista přikládá vzpomínku k jiným vzpomínkám, obrací ji v prstech, převrací ji, zkouší ji vsadit do obrazu ze vzpomínek, přisuzuje jí tvar, který předtím neměla – sám na sebe klade nástrahy. Vzpomínání je hravý a kreativní proces.

Benjamin se na začátku stati *O některých motivech u Baudelaira*²⁵ *Mémoire involontaire: nakousnutá madelenka* (Benjamin 1979, s. 81–112) věnuje Proustovu rozlišení dvou druhů paměti: *mémoire involontaire*, paměti mimovolné, a *mémoire volontaire*, paměti libovolné, která je ovládána inteligencí. *Mémoire involontaire* je to známé ochutnání koláčku, madeleiny z *Hledání*

²³ *Nejextrémnější výlety na světě*
Které silnice jsou nejmalebnější na světě?
Objevuj Sur Chico v autě
Jak cestovat po Evropě
Sjeď z dálnice
Jak přežít nudný výlet
Kde jsou k vidění nejkrásnější východy slunce na světě
Jak lépe fotografovat pomocí mobilního telefonu
Jídlo: udělej z něj pastvu pro oči
Jak dobře fotografovat divočinu

²⁴ Stejně jako jsme navrhovali použít Barthesův termín „*punctum*“ pro postižení povahy flanérových nečekaných a letmých zážitků-zahlédnutí, lze takto charakterizovat i touženou intenzitu zážitků.

²⁵ Proustovu dílu je věnována také samostatná studie v jeho sebraných spisech (viz Benjamin 2009, s. 237–248).

ztraceného času. Je to okamžitý nekontrolovaný vjem, vzpomínka, která vyskočí ve formě asociace. Není to vzpomínání jako vědomý akt, spíše jde o r o z p o m í n á n í . Benjamin uvádí spojitost s freudovským *unheimlich*.²⁶ (tamtéž, s. 84) (Nám se zdá lepší vyvarovat se ztotožnění mémoire involontaire s tísnivým termínem unheimlich, který sice dobře vystihuje onen „nezamýšlený návrat mimovolné vzpomínky“, ale je zároveň definován jako „osudová náhoda“ a je ve Freudově teorii příliš vázán na „negativní“ trauma – traumatické zážitky, které mají být vytěsněny. Příhodnější se nám opět jeví užít pro popis tohoto druhu paměti ono barthesovské punctum, tentokrát chápané v posunutém smyslu nikoli jako stav, ale jako diachronní proces. Mémoire involontaire je tedy jakýmsi „punctem na druhou“, rozpomínáním se na dávné punctum, které se projevuje opakováním silného zážitku – opětovným punctem.) Benjamin definuje mimovolnou paměť takto: „[J]en to, co se neprožívalo výslovně a vědomě, co nebylo pro subjekt zážitkem, může vstupovat do mémoire involontaire.“ (tamtéž, s. 85) A dále: „Čím větší je účast šoku na jednotlivých dojmech, čím plánovitěji reaguje vědomí proti podráždění, čím úspěšnější je ve svých obranných operacích, tím menší je naděje, že se dojmy stanou materiálem zkušenosti; zůstávají obsahem prožitku. Snad lze posléze spatřovat vlastní obranu proti šoku v tomto: obsah vědomí zůstává neporušený, jakmile vědomí samo vykáže náraz do přesně určeného časového momentu. Šlo by v takovém případě o výsostný výkon reflexe, jež by určila náraz jako druh zážitku.“ (tamtéž, s. 86) Benjamin následně ukazuje, jak se Baudelaire pokouší tuto „zkušenost z šoku“ dosadit do umělecké tvorby. Jinými slovy se tedy snaží říci, že mémoire involontaire je něco, co lze nacvičit a posléze také zprostředkovat. Vědomí může být za pomoci intenzivního šoku (tedy puncta) vědomě potlačeno tak, aby nevznikla libovolná vzpomínka (mémoire volontaire), ale vzpomínka mimovolná (mémoire involontaire), aby se z intenzivního prožitku stal intenzivní zážitek. Umělec (a nejen Baudelaire) se pak snaží tyto šoky zprostředkovat – snaží se stát „médiem šoku“ (či „šokujícím médiem“). Pro nás z toho plyne to, že mimovolná paměť se stává součástí paměti libovolné. Intenzivní zážitky, které turista vyhledává či si je vědomě připravuje, jsou zdrojem punct. Turista se stává sám sobě umělcem: snaží se vytvářet a připravovat si libovolné mimovolné vzpomínky. Sbírá zážitky (puncta), které v jeho podvědomí kvasí a prolínají se, části se omílají nebo ořezávají, dostávají specifické tvary, které do sebe zapadají – stává se z nich p u z l e , hravá hádanka, kterou může

²⁶ viz Freud 2003, s. 173–204

turista skládat a luštit. Paměť je soukromá (intimní) interaktivní hra, která má s historií, ať už osobní, nebo kolektivní, společného jen něco.

Pro lepší pochopení tohoto procesu přípravy takových efektních vzpomínek můžeme ještě využít trochu bizarní citát Alberta Speera. Ten, inspirovaný romantickým motivem ruiny jako estetického fragmentu, píše: „*Po odstřelu jsem se zastavil u zmeti zničených železobetonových konstrukcí: železné výztuhy visely ven a začínaly rezivět. Jejich další chátrání bylo nasnadě. Tento beznadějný pohled mě přivedl k myšlence, kterou jsem později s trochu náročnějším titulem ‚Teorie hodnoty ruiny‘ Hitlerovi přednesl. Jejím východiskem bylo, že moderně konstruované stavby jsou bezpochyby méně vhodné pro to, aby se staly ‚mosty tradic‘ pro budoucí generace, které požadoval Hitler. Je nemyslitelné, aby rezivějící hromady trosk někdy zprostředkovaly heroickou inspiraci, jíž Hitler na monumentech minulosti obdivoval. Tomuto dilematu měla ‚teorie‘ odporovat: použití zvláštních materiálů a zohlednění zvláštních statických úvah by mělo umožnit vybudovat stavby, jež by se i jako ruiny po staletích nebo po tisíci letech (s tím jsme opravdu počítali) vyrovnaly římským příkladům.*“ (Speer 2010, s. 62)

Turista sám sobě připravuje takové zážitky, které budou pomalu upadat do podoby krásných ruin; používá speciální materiály, aby vytvářel kontrolovatelné ruiny, připravuje si kontrolované vanitas. Do vzniku je okamžitě započítán úpadek: zážitek počítá se vzpomínkou.

*Albert Speer:
krásně
chátrající
vzpomínka*

7

Ale je opravdu nutné, aby sbírané zážitky byly vždy takto intenzivní? Jak ukazuje Perécova postava Bartlebootha z knihy *Život návod k použití*, nakonec ani není potřeba připravovat si zážitky intenzivní, jako spíše připravovat si paměť tak, aby se ze vzpomínek stala vášnivá hra puzzle. Jen nahodilé části skládačky zaručují krásnou hru: „*[N]avzdory pevně zakořeněnému názoru nezáleží totiž vcelku na tom, zda je výchozí obrázek považován za snadný [...], nebo obtížný [...]: obtížnost skládačky nespočívá v námětu obrazu ani malířské technice, nýbrž v důmyslném řezu...*“ (Peréc 1998, s. 254) Bartlebooth je absolutní turista. Jako japonští turisté, kteří prožívají svou dovolenou až doma v rodinném kruhu při promítání fotografií a videí a kteří skrz tato

*Absolutní
turista:
vášnivá hra
puzzle*

média svůj výlet vlastně poprvé spatří, i Bartlebooth prožívá svou cestu po světových přístavech až zpětně – jako s i m u l a k r u m .²⁷ Jako by se skládačka stala simulakrem nahrazujícím samotnou minulost. Ostatně za simulakrum (nebo alespoň přípravu na něj) se dá označit celý jeho život, protože je od začátku předem do základů naplánován, navržen a směřován ke skládání puzzlů: „*To, co bude Bartlebooth provádět, nebude ani pozoruhodné ani hrdinské; bude to jednoduchý a nenápadný plán, sice obtížný, ale nikoli neproveditelný, který bude od začátku do konce řízený, avšak na oplátku bude do nejmenších podrobností ovládat život toho, kdo se mu oddá.*“ (tamtéž, s. 156) „...plán, který byl zbytečný, neboť právě v jeho bezúčelnosti byla jediná záruka jeho přísného dodržování, se postupně sám zničí tím, jak se bude uskutečňovat; jeho dokonalost bude dokonalostí kruhu: bude to sled úkonů, které se tím, jak budou po sobě následovat, zruší.“ (tamtéž, s. 157) Puzzle jsou vyvrcholením jeho života. Proto Bartlebooth dochází po dobu šesti let na hodiny akvarelové malby k malíři Valènovi, proto dvacet let cestuje a navštíví přesně pět set marín, které namaluje na papír značky Whatman, formát 65 x 50 cm, jeden akvarel za čtrnáct dní, a posílá je poštou Gaspardu Wincklerovi k rozřezání, aby je mohl po návratu do Francie po dobu dalších dvaceti let po pořádku znovu skládat, opět vždy jeden puzzle za čtrnáct dní.

Bartlebooth si takto připravuje paměť a vzpomínky. Celý jeho život je příprava na vzpomínání. Těžko ale můžeme označit jeho cestu po přímořských přístavech za sbírání intenzivních zážitků. Obzvláště pokud jemu samotnému nejde o přímé vzpomínky, ale jen o jejich akvarelové obrazy: „[...] než své krajiny maloval, díval se na ně z břehu s natolik intenzivním zájmem, že mu o dvacet let později stačilo přečíst si drobnou poznámku, kterou Gaspard Winckler vlepoval do vnitřku krabice: ‚Ostrov Skye, Skotsko, březen 1936‘ nebo ‚Hammamet, Tunisko, únor 1938‘, a hned se mu vybavila vzpomínka na námořníka v ostře žlutém svetru a v čepici s bambulí, nebo zlatorudá skvrna šatů berberské ženy propírající vlnu na mořském břehu, či mráček nad pahorkem, vzdálený a lehounký jako pták: nikoli samotná vzpomínka – neboť bylo víc než jasné, že tyto vzpomínky existovaly jen proto, aby z nich byly nejprve akvarely,

²⁷ Jean Baudrillard definuje *simulakrum* jako kopii (nebo obraz) bez originálu, jako označující, které smazalo, či překrylo označované, a tudíž již není možné rozlišit mezi realitou a znakem, ale pouze mezi různými obrazy skutečnosti. Postmoderní doba je podle něj dobou simulací, jež uskutečňují přechod od reality k *hyperrealitě*.

Baudrillard mluví o třech stupních přechodu k hyperrealitě: v 1. stupni je znak snadno rozeznatelný od reality a je vnímán jako iluze, v 2. stupni je díky mechanické reprodukovatelnosti nemožné rozeznat mezi originálem a kopií a znak překrývá realitu, v 3. stupni je originál kopií nahrazen – nadprodukce kopií a kopií kopií způsobuje definitivní odtržení od objektu reprezentace a znak tedy maskuje absenci reality. Místo ní nastupuje hyperrealita. (viz Baudrillard 2001 popř. 1994)

posléze skládačky a pak znovu nic –, ale vzpomínka na obrazy, tahy tužkou, gumování, doteky štětcem. (tamtéž, s. 427) Bartlebooth si vědomě vytváří simulakrum. Pokud je Baudrillard za jeho zničení reality odsuzuje, Bartlebooth je naopak vítá, protože jej od reality odprošťuje a dává mu možnost hníst své vzpomínky scezené skrze médium obrazu. Bartlebooth nevzpomíná na svou cestu, vzpomíná na vznik svých simulaker; je od začátku zcela pohlcen svým plánem, svou hrou, která hraničí s obsesí: „*Neměl ani hlad ani žízeň, nebylo mu ani horko ani zima; dokázal nespát přes čtyřicet hodin a nedělat přitom nic jiného než brát do ruky nespojené dílky jeden po druhém, prohlížet si je, obracet je a znovu odkládat, aniž je zkusil někam umístit, jako by každá snaha musela neúprosně vést k nezdaru.*“ (tamtéž, s. 431)

Rozdíl mezi Bartleboothem a japonskými turisty je ten, že Winckler: Bartleboothovo „puzzlové simulakrum“ nemá jen povahu Bartleboothovo „pouhého“ záznamu skutečnosti, který skutečnost nahradil, ale, jak kutilské už bylo řečeno, je to především proces k r e a t i v n í . Celých podvědomí dvacet let si připravuje obraz své paměti. Už předem počítá s retrospektivní cestou, do jeho cestování je rovnou započítáno vzpomínání a zapomínání. Na pomoc si přizve Gasparda Wincklera, který pro něj puzzle připravuje. Smyslem Wincklerových puzzle není vzpomínku jen roztříštit a znovu složit, ale především vzpomínku skládat. Důležitý je průběh a trvání hry. Zážitek nemusí být intenzivní, hlavně musí být speciálně postaven tak, aby mohl „sklesat“. Puzzle je sestavování upadajících, zahnívajících zážitků. Nejde ale o jejich opětovné povznášení na původní úroveň, ale na úroveň zcela jinou. Toto povznášení má povahu k u t i l s t v í , jak jej popisuje Lévi-Strauss: „*Domácí kutil je s to provádět velký počet rozličných úkolů; ale na rozdíl od inženýra neurčuje si při každém z nich jako první cíl stanovit a získat suroviny a nástroje uzpůsobené speciálně k danému záměru: jeho instrumentem je svět uzavřený; a pravidlem jeho hry je vystačit vždy s tím, co má doma, tj. se souborem nástrojů a materiálů v kterémkoli okamžiku ohraničených.*“ Vznikající soubor „*je náhodným výsledkem všech příležitostí, které dovolily obnovit či obohatit danou zásobu nebo ji udržovat pomocí pozůstatků po předchozích montážích a demontážích.*“ (Lévi-Strauss 1996, s. 34)

Z omezeného materiálu pěti set akvarelů kutí Winkler – Bartleboothovo „zhmotněné podvědomí“ – úžasné a neskutečné formy tak, aby Bartleboothovi poskytl co největší požitek ze hry. Naschvál jej mate, připravuje pasti a léčky; každý puzzle má svou vlastní formu a postup skládání jako svébytný rébus. Jednotlivé dílky puzzle „[...]“

budou záměrně sloužit jako východisko pro klamnou informaci: uspořádaný, logicky propojený, strukturovaný, významuplný prostor obrazu bude rozřezán nejenom na lhostejné, beztvaré, nevýznamné a neinformující prvky, ale na prvky zfalšované, na nositele nepravdivých informací: dva kousky římsy, které do sebe přesně zapadají, ale ve skutečnosti tvoří dva velmi vzdálené díly stropu, spona od pásku stejnokroje, z níž se nakonec vyklube kovový díl stojanu na lampu, několik dílků vyřezaných téměř stejně, z nichž některé patří k zákrsku pomerančovníků stojícímu na krbu, jiné k jeho jen lehounce zamženému odrazu v zrcadle, to jsou klasické příklady nástrah, s nimiž se milovníci puzzlu setkávají.“ (Peréc 1998, s. 255n.) Ze spatřené reality se stávají akvarelové barevné skvrny a z těchto konkrétních zobrazených skvrn (což samo o sobě působí jako protimluv) se pak ještě stávají nekonkrétní, neforemné dílky. Winkler je nutí Bartlebootha převrátit, decentrovat, de-symbolizovat, de-formovat; snaží se jej přimět „vkládat do prázdného prostoru tvary zdánlivě nezajímavé, samozřejmé, snadno popsitelné [...] a zároveň ho přimět, aby dílky, které tento volný prostor mají vyplnit, vnímal úplně jinak.“ (tamtéž, s. 426) Z toho všeho plyne, že hra puzzle vůbec není hra samotářská, jak by se snad mohlo na první pohled zdát. V každém dílku, v každém jeho otočení, převrácení, v každé kombinaci, v každém pokusu, tápání, tušení, v každé naději a sklíčenosti hráče je přítomen výpočet tvůrce, jeho promyšlené léčky a nástrahy. Skládání puzzle je formou tvořivého dialogu. Tvůrce skládačky si musí položit všechny otázky, které bude muset následně řešit hráč. Winckler hraje v Bartleboothově životě roli podvědomí, respektive vědomí v minulém čase, jakéhosi průvodce, který pro svého zákazníka připravuje atraktivní zážitky. Hru tu sama se sebou hraje táž mysl v různých obdobích života: minulost připravuje hru pro přítomnost.

8

„Upomínka je doplněk zážitku. V ní se usadilo rostoucí sebeodcizení člověka, který inventarizuje svou minulost jako mrtvý majetek. Alegorie v devatenáctém století vyklidila vnější svět, aby se usídlila ve vnitřním. Relikvie pochází od mrtvol, upomínka od odumřelé zkušenosti, která se – eufemicky – nazývá zážitek.“ (Benjamin 1979, s. 122) Suvenýrem (souvenir: francouzsky upomínka) se může stát prakticky cokoli: kamínek, mořem ohlazený stěp či mušle nalezená na pláži (v nich je zdůrazněný subjektivní aspekt

*Suvenýr:
malá
moduritová
„Eiffelovka“*

vzpomínky), ručník, sklenička nebo popelník ukradený z hotelového pokoje (v nich je zvýrazněný aspekt svobodné rebelie, ozdravného uvolnění mravů cizince v cizí zemi), ručně vyřezávaná soška, víno nebo olivový olej koupený na trhu, prostě domácí, chtělo by se říci „domorodý“ výrobek (v něm je zachycena autentičnost a exotičnost místa) a konečně běžný suvenýr, „laciná cetka“, strojově množený, m a s o v ý výrobek – tisíce a tisíce moduritových zmenšenin Eiffelovy věže, vyrovnaných vedle sebe ve stánku u výstupu z metra na stanici Bir-Hakeim. Právě takový suvenýr má pravděpodobně Benjamin ve výše citované pasáži na mysli především. A o něm píše také Daniela Hodrová, která jej interpretuje v souvislosti s vanitas barokního zátiší (anglicky *still life /sic!/*) jako relikvie zmrazující plynutí času: „*Spolu s jinými předměty figuruje upomínka na policiče, ve vitrínce, vytváří s nimi zátiší – memento ‚ztraceného času‘. Fetišizujeme svou minulost v touze ji znovunalézt, pokoušíme se ve věci, zdánlivě pevné a trvalé, zastavit plynutí času, jímž jsme unášeni ke konci. [...] Likvidace pozůstalosti po našich blízkých spočívá valnou měrou v likvidaci těchto upomínek, které se pro nezúčastněné mění v bezcennou, byť dojemnou, kýčovitou tretku, veteš. Suvenýry, stejně jako zátiší, činí čas, který nás unáší, vnímatelným nikoli tím, že uplyývá, ale tím, že je zdánlivě, uměle zastaven, shrnut, komprimován, podobně jako prostor, do nevelkého předmětu. Jsou metaforami či symboly tohoto mizejícího-zastaveného-shrnutého protikladu a duality času.*“ (Hodrová 2011, s. 12) My se pokusíme ukázat, že zdaleka nejde o „mrtvý majetek“, ale naopak o obrovské a bohaté skladiště kutila. Vzpomínka možná existuje zmrzlá někde v říši idejí, ale proces jejího ukládání-zmrazování, a především pak rozmrazovací proces rozpomínání se, je velikým dobrodružstvím. Je to koneckonců sám Benjamin, kdo mluví o „*hadrářích minulosti*“ a jejich „*montážích*“.²⁸ (Didi-Huberman říká, že „*je potřeba odpadkům vrátit jejich užitnou hodnotu: ‚používat je‘, tj. restituovat je v nějaké montáži, která je jedině schopná jim poskytnout jistou ‚čitelnost‘...*“, a historik – „*filozof ‚hadrů‘ a ‚odpadků‘*“ – pak „*smontovává ‚odpadky‘, protože odpadky mají dvojí schopnost rozmontovávat historii a montovat soubory heterogenních časů, Kdysi a Nyní, pozůstatky se symptomy, latence s krizemi dohromady...*“ /Didi-Huberman 2008, s. 124/ A Lévi-Strauss pak tvrdí, že kutilovo mýtické myšlení „*vypracovává strukturované soubory [...] tak, že zužitkovává zbytky a pozůstatky událostí [...], jakási fosilní svědectví o historii určitého jednotlivce nebo určité společnosti.*“ /Lévi-Strauss 1996, s. 39/) Jde nám o vymazání negativního

²⁸ Ke genezi pojmů viz Benjamin 2011, s. 226–235, a dále pak anglicky: Benjamin 1999.

znaménka. Chceme upozadit vanitas (a kýčovitost) suvenýrů (a potažmo všech věcí vůbec) a více zdůraznit jejich auratickou a kutilskou povahu, protože suvenýr v našem chápání není jen ona moduritová Eiffelova věž, ale vše, čemu je přiřčena vzpomínková hodnota, a něco, co nikdy neexistuje osamoceně – něco, co je součástí většího celku. Do suvenýrů člověk otiskuje kusy svého života. Ty v nich, jako v malých utěsněných akváriích, pomalu uhnívají.

Ano, jak říká Hodrová, suvenýry jsou předměty vystavované ve vitríně – tam je jejich místo – místo pro dívání se, kochání se, pro pohled zdálky. Ale zároveň se tyto upomínky občas z vitríny vyjmou a vezmou se do ruky, otáčejí se v prstech. Svou miniaturností a bizarním vzhledem se poddávají důvěrnému doteku a zkoumání. Tento dotek, který by bylo možné označit za *h a p t i c k é d í v á n í*, může sloužit rozpomínání a meditaci. Suvenýry-fetiše nám přibližují minulé epizody z našeho života a z toho také nutně plyne to, že ony samy musí být přímými svědky těchto epizod. Tento samozřejmý fakt jim dodává specifický druh aury. Mechanická reprodukovatelnost zmnožila předměty kolem nás. Od vynálezu knihtisku se z mnoha jedinečných předmětů staly kopie nerozeznatelné jedna od druhé. S tím podle Benjamina zmizelo jedno: „*Zde a Nyní uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, kde se nachází.*“ (Benjamin 2009, s. 301) Toto „*Zde a Nyní*“ vytváří pojem pravosti, která je základem tradice: „*Pravost určité věci je kvintescence všeho, co z ní lze od počátku tradovat, trvanlivostí materiálu počínaje a dějinným svědectvím konče.*“ (tamtéž, s. 302)

*Věk post-
mechanické
reprodukce:
remix
a privátní
aura věci*

Aura, o jejímž mizení mluví Benjamin, je *aura kolektivní*: jedinečnost a hodnota díla je rozpoznána, uznána a tradována kolektivem. Jakkoli pesimisticky může prognóza o mizení aury vypadat, jde pouze o mizení této kolektivní aury. Mechanická reprodukovatelnost totiž nabízí dvojí linii úniku: 1) Z věku mechanické reprodukovatelnosti jsme postoupili do věku „*post-mechanické reprodukce*“. (Malina 1990, s. 37) Mechanická reprodukce je v podstatě klonování: podle originálu vznikají jeho věrné kopie. Post-mechanická reprodukce je tvořivá a má tak mnohem blíže k biologickému rozmnožování. Cílem této reprodukce je udělat kopie originálu co nejméně podobné (k originálu však od nich vede dostatečně zřejmá cesta). Post-mechanická reprodukce díla spočívá v jeho *mutaci* (už ne reprodukce, ale imitace, kompilace a variace – *remix*!), probíhající za předem stanovených pravidel, která samozřejmě mohou být zredukována i na mutaci pouze náhodnou, chaotickou. Technika

remixu má velice blízko ke kutilství. Z originálu nebo originálů se vyjímá jen určitá složka-linie, která poslouží za páteř díla, či za stavební kámen, na nějž se navrší další prvky. Kombinací několika složek z různých zdrojů vzniká zcela nové dílo. 2) Zmnožení a z něj plynoucí stejnost předmětů notně rozšířily pole působnosti intimní aury, aury p r i v á t n í , která se může vázat i k předmětům reprodukováným v podobě osobního, citového pouta, intimní vzpomínky. Privátní aura obnovuje vztah k věcem, polidšťuje je ve světě jinak běžně považovaném za odlidštěný. Každý máme své oblíbené předměty, jež nemají funkci praktickou, ale m a g i c k o u : předměty nabývají metaforické povahy.

Didi-Huberman píše, že „v každém hadru u chodníku se donekonečna prodlužuje upadání aury, ztělesněné v tomto případě v pádu Ninfy.“ Hadrář podle něj „[t]řídí a sbírá všechno, co velkoměsto vyvrhlo, vše, co ztratilo, čím pohrdlo, co rozbilo. V této sbírce – například v sériovém fotografickém ztvárnění ubohého ‚hadru z chodníku‘ – se vynoří vědění nového druhu, ona ‚ikonologie intervalu‘, již je vizuální antropologie přežívání.“ (Didi-Huberman 2009, s. 101) Nejde o upadání aury. Hadrář jí vytahuje z popelnic a přisvojuje si ji. Aura se personalizuje – stává se onou privátní aurou. A v hadrářových rukou nedochází ani k pouhému „přežívání“ hadru. Interval není ukončen tím, že hadrář vytáhne hadr ze stoky. Hadr přeci nekončí „zamrznutý“ ve sbírce, ale je mu dán nový smysl, je znovu použit, r e c y k l o v á n (dostává nový, další interval). Vždyť Didi-Huberman sám dále rozvíjí Benjaminův termín montáže jako procesu restituce odpadku, navrácení mu jeho užití hodnoty, kterou je nutno chápat jako abstraktní hodnotu, protože nejde o návrat té samé užitelnosti – z rozbité pračky se nevyrobí nová pračka a hadrář také nešije z roztrhaných kalhot kalhoty nové – nejde o opravu, ale o kutilské využití. Odpadek je definován svou rozbitostí, svou nepoužitelností, neúplností, fragmentárností. Montáž se vytváří z těchto fragmentů. Nově vzniknuvší celek má k povaze svých fragmentů velice daleko. To ale neznamená, že fragmenty nejsou identifikovatelné; naopak, estetika montáže vězí právě v možnosti rozeznat původní fragmenty. Odpadkům je vrácena ona „čitelnost“, o níž mluví Didi-Huberman.²⁹ Tím větší kutil člověk je, čím lépe, rafinovaněji, praktičtěji dokáže recyklovat fragmenty do složitých montáží.

Co se touto odbočkou k věcem a suvenýrům snažíme naznačit? Maffesoli mluví o „znovuzakouzlení světa“ (*reenchantment*) (Maffesoli 1996, s. 28): předměty získávají

²⁹ viz cit. pasáž (Didi-Huberman 2008, s. 124)

zpět svou magičnost, stávají se nejen fetiši, ale především *talismany*.³⁰ Halda nepoužívaných předmětů: to, co dříve bylo alegorií melancholie a vanitas, se může stejně tak stát branou do kouzelného estetizovaného světa. Maffesoli nehodnotí tuto vlastnost záporně. Znovuoživený městský *biedermeier* se v jeho podání snoubí s postmoderním hnutím *New Age* vstřebávajícím snad všechny filozofie dálného východu.

9

V éře post-mechanické reprodukce – tak jak jsme ji popsali v předchozí kapitole – kdy klonování přechází v mutaci a z identického se stává analogické, ještě výrazněji vyvstává Benjaminova postava hadráře. Hadrář je ten, kdo se prohrabuje haraburdím. U Benjaminova (a později u Didi-Hubermana, který ji aplikuje ve svém eseji o spadlé draperii (Didi-Huberman 2009), tato figura slouží k popsání krajně materialistické metody historického zkoumání. Historie je „*uchopena proti srsti*“, dochází ke „*kopernikánskému obratu*“: „*[L]idé považovali za fixní bod ‚bývalé‘ a sledovali, jak se přítomnost snaží dospět k tomuto pevnému bodu tápavým poznáním. Nyní tento vztah obraťme a bývalé učinme dialektickým zvratem, vpádem probuzeného vědomí. [...] Fakta jsou něco, s čím se setkáváme teprve a právě teď, jejich konstatování je věcí vzpomínky. [...] Existuje dosud-nevědomé-vědění bývalého, jehož dobývání má strukturu probouzení.*” (Benjamin 2011, s. 165) Vzpomínky, o nichž Benjamin mluví, jsou uvězněné v zapomenutých předmětech. Historie není tvořena žádnými objektivními fakty, ale fakty paměti. Tato fakta se objevují v podobě stop – zbytků, odpadků historie, a z toho plyne, že je nelze dělit na důležitá a bezvýznamná. Historik si tudíž musí osvojit pečlivý pohled antropologa-detektiva: „*z historika se musí stát hadrář (Lumpensammler) paměti věcí*“. (Didi-Huberman 2008, s. 105) Nás nebude zajímat ani tak hadrář jako metafora pro historika, jako spíše hadrář „reálný“, literární postava, mimovolný historik: *s b ě r a ě* (ale nikoli sběratel!) a *k u t i l*, který vyráží na lov věcí, jejichž čas už vypršel a jež „*nepatří jednoduše minulosti, která pominula: protože se z nich staly nevyčerpatelné nádoby vzpomínek, stal se z nich materiál pozůstatků – opravdová hmota minulého času.*“ (tamtéž, s. 109) Poslouží nám především k tomu,

³⁰ Když Émile Durkheim definuje posvátnou věc, říká o ní, že se jí profánní nemůže beztrestně dotknout (viz Durkheim 2002 s. 48). To podle nás platí pro fetiše, které disponují společensky uznávanou aurou. Talisman je naproti tomu předmětem kouzelným „soukromě“. Jeho magie je privátní.

abychom ukázali, „jak se věci mají“, co se s věcmi děje dál: jak lze tyto ruiny, tuto „hmotu minulého času“, tvarovat.

Suvenýry se stávají orientačními body na životní cestě: jsou to zmražená vanitas, organizující minulost. Jsou upomínkou na zmizelé, fragmentarizované, rozptýlené, upomínají na epizodičnost života stejně jako fotografie v rodinném albu. Ale upřímně, kdo z nás si dokáže přesně vybavit, která věc vystavená na policice patří do které doby (životní epizody) a jaký příběh se za ní skrývá? Předměty se během života kupí a seskupují. Jsou zrozeny z kýče a sentimentu a tato jejich pozice laciné veteše je homogenizuje do podoby asambláže. Válejí se ve vitríně na policice a ještě častěji bývají zastrčené v krabici pod postelí, kde se s ostatními zde „uskladněnými“ předměty stávají součástí jednolitého celku. Jejich kontury se spolu s konturami našich vzpomínek pozvolna roztékají, a pak se při jednom jarním úklidu konečně vyhodí a stává se z nich součástí *h a r a b u r d í*, jak jej popisuje Hodrová: *„Ačkoli hromada působí na první pohled dojmem maximálního nepořádku, neladu, z odstupů a při hlubším pohledu vykazuje rysy, které jako by svědčily o působení nějaké síly – duchu hromady. Ten působí v jistém smyslu analogicky jako duch davu: sjednocuje různorodé prvky, podrobuje věci svému rytmu, tvoří z jejich spojení formace, přizpůsobuje je své struktuře: ta se nepodobá struktuře stromu, ale ani rizomy popsané Deleuzem a Guattarim, nýbrž je strukturou změtí. Zdá se, že ne náhodou v této době, jejímž problémem se stalo enormní hromadění věcí a odpadu, začíná změt' vystupovat jako zvláštní, přitom charakteristická struktura. Pojem struktury se ovšem přitom výrazně mění, vždyť se hroutí pojmy středu, hierarchie aj., o které se opíral a které byly ostatně problematizovány už v případě struktury rizomy. Zatímco pořadatelem sbírky předmětů téhož druhu nebo – jako v případě kulturních předmětů – různorodých, plánovitě a soustavně shromažďovaných v muzeích a galeriích a vesměs i vystavovaných, je kurátor nebo sběratel, hromadu haraburdí pořádá, jak už bylo řečeno, její duch, jenž si počíná stejně iracionálně jako duch davu.“* (Hodrová 2011, s. 310) Duch hromady podle nás hromadu nepořádá, ale je zosobněním jejího pohybu („života“ haraburdí). Duch hromady vyjadřuje exogenní hromadění,³¹ vrstvení záhybů, nabalování. Jeho jediná organizace spočívá v těchto „letokruzích“ haraburdí. Vlastní

*Haraburdí:
vitrína jako
tavicí kotel
suvenýrů;
vrstvy hromady*

³¹ Deleuze mluví o organismu, jenž je tvořen *endogenními* záhyby – takovými, které vznikají z jeho vnitřní podstaty, tedy jeho biologickým růstem – a *exogenními* záhyby, vlastními anorganické matérie – těmi, které jsou vždy způsobené zvenčí a/nebo působením okolního prostředí (viz Deleuze 2003, s. 7).

uspořádání přináší až oko a mysl jedince, někoho, kdo v hromadě hledá, aniž by věděl, co hledá. Jeho pohled do „těla hromady“ je v podstatě flanérský.

Z věci-paměti odpadem, to je specifický způsob stávání se: *p u t r e f a k c e*, hnití, ozdravný proces re-cyklace. Sama Hodrová píše, že „*poté v ní jako v anthanoru dochází k transmutaci: haraburdí – jakási ‚prima materia‘, ‚odpad‘ světa – se proměňuje v ‚poklad‘, tak jako se v pohádkách dobrým lidem smetí nebo uhlí mění ve zlaťáky*“ (tamtéž, s. 313) Spíše než Hodrové „*prima materia*“ je tím pravým pokladem *gesunkenes Kulturgut* (kleslá kulturní hodnota) – to je to, co v zahnívajících hromadách hadrář hledá. Hadrář je jen zastřešující pojmenování; dále sem patří všichni vetešníci, sběratelé papíru, rezavého kovu, rozbitého nábytku, ti, kterým je připisována psychická porucha známá jako *hoarding* (hromadění), ti upírají na haraburdí svůj kutilský pohled, lhostejno, jestli pak jejich rukou z haraburdí opravdu něco vznikne, či ne. Skládka je teritorium teritorií a hadrář je přednostním majitelem tohoto pokladu. Vybírá z něj předměty a reteritorializuje je, dává jim nový smysl a novou hodnotu – novou auru. Přimyká se k věci stejně jako turista.

Apollinaireova *Povídka o počestné rodině, o nůši a o močovém kameni* (Apollinaire 1965, s. 185–199) popisuje jedno takové setkání hadráře s turistou: v pět hodin ráno, kdy pařížskými ulicemi bloumají jen hadráři, lovící v odpadkových koších, a všichni nespaví zvědavci – zevlující turisté. Tady, na bulváru Courcelles, se potkává vypravěč povídky s Pertinaxem Restifem. Ten svolí k tomu, aby jej vypravěč doprovodil na jeho pochůzce, a vypravěč si na něm zároveň vynutí příslib, že bude smět nahlédnout do jeho nůše. V ní se potkávají předměty, cenné pro každého kutila, předměty, jež by se „mohly hodit“. Obyčejnému divákovi je tato jejich potencionální praktičnost naprosto neviditelná; posuďte sami: „*Našel jsem tam: přetištěné poštovní známky, dopisní obálky, krabičky od zápalek, volné vstupenky do různých divadel, bezcennou kovovou lžici, kusy pomačkaného jemného tylu, utržené volány, vybledlé stuhy, špačky od doutníků, potřhané umělé květiny, zkroucený nákrčník, slupky od brambor, pomerančů a cibule, vlásničky, párátko, chuchvalce vlny a vlasů, skleněné oko, zmačkaný dopis, který jsem odložil stranou. Přečetl jsem si jej: [...].“ (tamtéž, s. 193) „*Našel jsem ještě hřeben s vylámanými zuby, několik řádrových stuh připnutých ke knoflíkům od kalhot, potřhané, ale rozkošné stínítko, dýmku, několik lahviček od parfému, lahvičky od léků, houby, balíček průsvitných, ale ne obscénních karet [...], notýsek, kam kuchařka zapisovala vydání, polámaný vějíř, rukavice, které**

Hadrář:

povídka

o počestné

rodině, o nůši

a o močovém

kameni

k sobě nepatřily, kartáček na zuby, kávovou sedlinu, prázdné konzervy, kosti, dřevěný hříbek, na němž se spravují ponožky, a konečně zvláštní prsten, který jsem od hadráře koupil.” (tamtéž, s. 195)

V haraburdí kvasí osobní minulosti celého města. Zatímco třeba v Štyrského akváriu-vitríně z textu (jež je celý vlastně jednou velkou pučící vzpomínkou) *Emilie přichází ke mně ve snu*,³² z roku 1933, se nabízí pohled pouze do jeho osobní (soukromé/intimní) zahrávající minulosti, kde se všechny vzpomínky prolínají, stékají v jednotnou bující hmotu,³³ v minulosti města kvasí vzpomínky celého množství lidí, tedy bující množství různých vzpomínek na totéž – v mase lidí kvasí kolektivní paměť. Koupený prsten je osazený močovým kamenem, touto podivnou a podivuhodnou variantou bezoáru, známého svými kouzelnými účinky, chránícími člověka před jedy, touto lidskou perlou, organicko-anorganickou usazeninou, stlačenou či sublimovanou pamětí jednoho těla. Vše je zde příkladem úžasného klesání, padání, ale nikoli úpadku; dno je naopak nejvyšší ctností a počestností. (Není snad Apollinairův hadrář Pierre Pertinax v přímé linii potomkem císaře Pertinaxe?) Smetí iniciuje snění. Kdo vlastnil zahozený předmět? Jaký příběh se za ním skrývá? Předměty mají paměť; lidské osudy se do nich otiskují. (Tomuto motivu se Apollinaire věnuje také v *Ubrousku básníků*, otištěném v téže sbírce /viz Apollinaire 1965, s. 203–209/) Apollinairova povídka je „turistická“: v hadrářově nuši se zcela náhodně potkávají dva předměty, dopis a prsten, dvě životní epizody dvou osob, jež se zprvu jeví jako nespojité, a přesto, či právě proto, se na konci povídky spojí. Setkání věcí tká předivo času, jak pavučinu. Na ní se chytají další a další mouchy-příhody. Vypravěč-turista si odnáší prsten a dopis jako suvenýry a začleňuje je do své vlastní minulosti. Zcela náhodou potká jejich původní vlastníky na jednom večírku a odkrývá celé drama v nich ukryté. Tento „městský turista“ skládá svou osobní minulost z minulosti jiných osob. Zvedá předměty a začleňuje tyto dílky nekonečné skládačky do své vlastní historie. Hadrář je především kutil a turista není jen ten, kdo sleduje hadráře „v práci“, turista je sám hadrář a kutil, který vyráží na výlety do útrob města jako zvědavé dítě za dobrodružstvím.

Didi-Huberman cituje jednu pasáž z Benjaminova díla *Sens unique*, v níž se objevuje tato důležitá hadrářova vlastnost: dětská hravost: „*Děti mají totiž zvláštní sklon*

³² Čerpáme zde z reprintu knihy (viz Štyrský 2001).

³³ „[...] časem naházel jsem tam všechno, co jsem miloval. Střepy šálků, vlásenky, střevíček Barbory, žárovky, stíny, oharky, krabice od sardinek, celou svou korespondenci a použité preservativy. V tomto světě se zrodilo mnoho podivných živočichů. Plným právem. Když jsem dal potom skříňku zaletovati, díval jsem se s uspokojením na hnilobný stav svých snů, až její stěny pokryla plíseň a nebylo lze ničeho spatřiti. Byl jsem si však jist, že vše, co na světě miluji, tam existuje.” (tamtéž, s. 6n.)

vyhledávat všechna místa, kde se viditelným způsobem koná práce na věcech [...]. Cítí se neodolatelně přitahovány odpadky [...], které pocházejí ze staveb, z domácích prací, ze zahradničení, šití nebo truhlářství. Rozpoznávají ve zbytcích tvář, kterou universum věcí nabízí pouze jim. Používají je ani ne tak, aby imitovaly práci dospělých, jako spíš pro vytvoření nového a měnlivého vztahu mezi materiály velmi odlišné povahy, podle toho, co jsou z nich schopny ve své hře udělat. Děti si tak samy vytvářejí svůj svět věcí, malý svět ve velkém.³⁴ Právě schopnost, nebo dokonce touha hrát si s věcmi, plně při jejich montáži využívat fantazii, sbližuje hadráře s kutilem a turistu s hadrářem. Vždyť kutilství je také především hra, při které se věci montují a demontují, jak píše Lévi-Strauss (viz Lévi-Strauss 1996, s. 34). Hra unáší předmět hry do jiného, snového světa, do jiného kontextu, jiného teritoria: předmětu je dán nový, i kdyby jen dočasný smysl, a je mu dána nová estetika (Didi-Huberman mluví o „hadráři-umělci“ /Didi-Huberman 2009, s. 129/). Turista si vybírá „hadrářské suvenýry“, nalezené věci, kterým dodává privátní auru. Dává haraburdí nový smysl, smysl suvenýru, což znamená, že je opětovně zmrazuje – cyklus se opakuje.

I kdybychom tedy přistoupili na tezi (jež je ale podle nás zjednodušující), že sběratelství suvenýrů a věcí vede k jejich zmrazení, nemůžeme připustit, že jde o zmrazení věčné. Petrifikaci věčně pronásleduje putrefakce. Putrefakce věcí v haraburdí podle Činátlové je vyjádřením „sebežerného kronovského času zanikání“ (Činátlová 2013, s. 217). Putrefakce – hnití ale znamená bujení a bujení je vždy proměna, stejně jako proměna je vždy bujení. Podle nás tedy celý proces vypadá následovně: petrifikace → putrefakce → purifikace. Nelze zůstat u popisu vanitas, zmaru všeho a všech, a upozadit ten nejdůležitější, vrcholný článek procesu: opětovnou, cyklickou očistu. Smrt plodí život. V nepotřebných věcech umírá jejich původní funkce; věci přežívají v podobě haraburdí a hadrář je ten, kdo je zvedne ze země, očistí je a dá jim novou funkci. Věci, které najde, přestávají přežívat a začínají zase žít. Hadrář je magická postava kutila, který z haraburdí pozvedá předměty, sbírá je, ale nekládá je do sbírky, inventarizuje je, ale nevytváří posloupnosti – hadrář vrací věci do oběhu, dává jim novou, privátní auru, propojuje je – vytváří z nich onen zmíněný remix. V nepotřebných věcech také zahrávají vzpomínky. Turista je ten, kdo si je přisvojuje a dělá z nich své vlastní suvenýry. Příkládá je ke své

³⁴ V originále BENJAMIN, Walter. *Sens unique*. Paris: Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, 1978, s. 161. My pro neexistenci jiného překladu používáme citovanou pasáž z Didi-Hubermanovy knihy *Před časem* (Didi-Huberman 2008, s. 106nn.)

minulosti jako rouby, na jejichž hranici srůstá turistova paměť s pamětí předmětnou a kolektivní.

10

V Tournierově robinsonádě *Pátek, aneb Lůno Pacifiku* se Robinson Crusoe noří do bahna, po neúspěšném pokusu o svou záchranu na palubě postaveného člunu. Tehdy se ještě na ostrově nachází sám. Bez společníka se každý okamžik k Robinsonovi bez výjimky vztahuje. Bez druhé osoby člověku chybí druhé hledisko; druhá osoba potvrzuje, či popírá viděné – doplňuje viděné předměty o jejich neviděné části, probouzí člověka ze zaslepenosti a zaujatosti. Druhá osoba poskytuje zrcadlo našim činům. Bez ní se tak Robinsonovi může stát, že postaví bytelný záchranný člun a nazve jej *Vysvobození*, aniž by si uvědomil, že jej postavil na pláži, daleko od vody, a že jej sám z písku není schopen vysvobodit. Uvězněné *Vysvobození* jako by bylo symbolem beznaděje, do níž trosečník upadá. Robinson sklesává až do nejnižších stupňů bytí: stává se zvířetem, méně než zvířetem, bestii (*beast*), hovadem, ploužícím se po všech čtyřech po zemi, pojídajícím nepojmenovatelné pokrmy, kálejícím pod sebe, válejícím se ve vlastních výkalech. Rozrušuje, vytěšňuje, eliminuje své tělo a osobnost, navrací se do předzárodečného stadia, splývá s bahnem a rozplývá se v kališti. Zůstávají jen halucinace – střípky vzpomínek. Robinson se stává bahnem. Přebírá jeho vlastnosti, stává se masou: „*Vlasy měl spletené s vousy a tvář v té ježaté mase ani nebylo vidět.*“ (Tournier 2006, s. 30); vchází s bahnem do vztahu. Bahno se lepí na jeho tělo stejně, jako se on vtiskuje do něj (proto pro něj bude po této zkušenosti každé kaliště a každé bahno upomínkou na tuto dobu marnosti a úpadku do děsivého a temného nevědomí).

*Očistné hnutí:
Robinson
ponořený v
bahně*

Gaston Bachelard do své monografie o vodě (*Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*) zařadil kaliště, močál, bahno jako samostatnou kapitolu, jako příklad prolnutí dvou živlů: vody a země. Píše, že „*[m]ateriální obraznost, obraznost čtyř živlů, dává sice jednomu živlu přednost, ale ráda pracuje s obrazy jejich kombinací. [...]* V materializujícím snění znamenají totiž všechny tekutiny vodu, všechno, co teče, je voda, voda je jediný tekutý prvek.“ (Bachelard 1997, s. 112) Na jednom románu Julese Micheleta (*La Montagne*) ukazuje, jaký prostor pro prolnutí, splynutí a sounáležitost

může bahno nabízet: „*Má-li něco trvat, musí se spojit dva protiklady. Ernest Seillière v knize Bohyně příroda a bohyně život správně poznamenává, že bujná vegetace v bažinách je symbolem telurismu (s.66). Vydátná, pohotová a bohatá anonymní schopnost růstu je podmíněna substanciálním spojením země a vody, k němuž dochází v močálu. Micheletova duše pochopila, že bahno nám pomáhalo podílet se na vegetačních silách, na regeneračních silách země. Přečtěme si podivuhodnou pasáž, v níž autor líčí, co prožíval, když byl zahrabán v zemi, když byl úplně ponořen do mazlavého bahna. „Zřetelně jsem vnímal,“ píše o této zemi, „jak mě laská a cítí se mnou, jak své raněné děcko zahřívá. Nejenom zvenku. I zevnitř. Neboť do mne pronikala svým oživujícím fluidem, vstupovala do mne a mísila se se mnou, vdechovala mi svou duši. Dokonale jsme se ztotožnili. Už jsem se od ní neodlišoval. Do té míry, že to, co nepokrývala, co na mně zůstalo volné, tj. obličej, se mi poslední čtvrt hodinu protivilo. Pohřbené tělo bylo blažené a to jsem byl já. Hlava, nezahrabaná v zemi, naříkala, to už jsem nebyl já; aspoň jsem tomu tehdy věřil. Tak silné bylo ono spojení mezi mnou a Zemí, a víc než spojení. Spíš by se dalo říci záměna podstaty. Byl jsem Země a ona byla člověk. Vzala na sebe mou churavost, můj hřích. A já, jenž jsem se stal Zemí, jsem převzal její život, teplo, mládí“ (s. 114).“ (tamtéž, s. 132)*

Bachelardův telurický, či lépe řečeno teluricko-hydraulický, živel v bažině je místem kolektivního snění, tělo člověka se zde rozplývá a splývá s živelnou matérií, s „Matkou Zemí“ – dochází k „záměně podstaty“. Kdežto Tournierova zem je místem temnoty a nepropustnosti nevědomí individuálního. Temná látka pokrývá tělo („*Palčivý sluneční žár ho už neděsil, neboť záda, boky a stehna mu pokrývala vrstva suchých exkrementů.*“ /Tournier 2006, s. 30/) a na povrch vyplouvají zasuté a vytěsňené vzpomínky z dětství. Jakoby s hnitím těla hnila i mysl. Tournierova zem je prostorem přizemnosti. Robinsonova mysl klesá do hlubiny a s ní se snižuje i jeho tělo: „*[...] jakmile se pokusil vzpřímit, dostával závrať. Praskla v něm jakási jemná pružinka, což ve spojení s jeho slabostí a jemností písku i ostrovního bahna způsobilo, že se přesunoval výhradně plazením po bříše.*“ (tamtéž, s. 30) Jakkoli se to nemusí zdát, je Robinsonův stav vlastně prospěšný. Obě ponoření do bahna, jak Micheletovo, tak Robinsonovo, vedou k psychologické (a vlastně i fyzické) proměně, která má v podstatě totožný základ a průběh, a přitom vytváří dvě zásadně odlišné linie. Jak říká Bachelard ve výše citované pasáži, „*[m]á-li něco trvat, musí se spojit dva protiklady*“. A to je právě ono, Micheletova proměna „trvá“. Proces je ukončen ve svém vrcholovém bodě. Michelet našel svou novou identitu v rozplynutí, jež se rovná finálnímu stadiu, splynutí

s (mateřským) celkem; jeho růst se tak rovná z a m r z n u t í . Robinsonovi zkušenost s bahnem umožňuje proměnit a posunout se. Z příjemného kolektivního snění, kterému se oddává Michelet, je probuzení nepříjemné. Robinsonovo hnutí v kališti vede k obnově; jeho staré, mrtvé tělo uhnívá, očišťuje se od všeho nezdravého a rodí nové tělo, nového Robinsona, který z bahna vystupuje opět na pevnou zem. Micheletovo bahno je prostorem euforického rozplynutí se v pospolitosti a sounáležitosti, Robinsonovo bahno je prostorem k r i z e , která vždy nabízí reflexi – ohlédnutí a přehodnocení. Rozlišme tyto dvě linie proměny; nazvěme jednu proměnou e u f o r i c k o u a druhou proměnou t u r i s t i c k o u a podívejme se nyní na jejich průběh a genezi.

11

Skrze epizody s blátem se dostáváme do prostoru symbolické proměny-hnutí, proměny ze zkaženého civilizovaného člověka do bezstarostného vznešeného divocha, proměny u s e d l í k a v n o m á d a . Právě tyto dva termíny užívané Deleuzem a Guattarim (2010) ukazují její povahu a limity. Nomáda jsme už jednou popisovali v souvislosti s migrantem, mezičlánkem nomáda a usedlíka. Nomádův vztah k usedlíkovi je vztahem maximální (binární) opozice. Jde o vztah dvou principů, operujících každý ve svém vlastním, specifickém prostoru. Usedlík se pohybuje po linii v prostoru „*rýhovaném*“ body (stálými souřadnicemi), kdežto nomád pluje mezi dvěma liniemi prostorem „*hladkým*“, prostorem, kde není žádný horizont, který by odděloval nebe od země, kde se nenachází body nebo objekty, ale vždy jen vztahy (větry, vlnění písku, sněhu či vody, praskání ledu, šumění moře). Hladký prostor je spíše haptický než vizuální. Tvoří se „*zvnějšíšku*“; je definován pohyby; teprve skrze ně získávají předměty a místa svůj význam a kvalitu.³⁵ Rýhované je to, co organizuje, hladké je neustálá změna-vývoj-cesta. V hladkém prostoru se pohybují smečky, tlupy,

*Rhizom:
dynamická
zakořeněnost
a uhnívání
hlavního
kořene*

³⁵ Deleuze a Guattari často zmiňují rozdílnost rýhovaného a hladkého prostoru na příkladech šachu a čínské hry Go: „[V] případě šachu jde o to, rozdělit si uzavřený prostor, tedy o to, jít od jednoho bodu k jinému, s minimem figur obsadit maximum polí. V go jde o distribuci v otevřeném prostoru, o držení prostoru a udržení si možnosti objevit se v jakémkoli bodu: pohyb už nejde od jednoho bodu k jinému, ale stává se ustavičným pohybem bez cíle a bez určení, bez výchozího i bez cílového.“ (Deleuze a Guattari 2010, s. 400) Figury šachu jsou předem definovány a organizovány svou pozicí a možnostmi pohybu. Kameny go nejsou rozděleny na krále, věže či pěšáky, ale získávají své kvality až skrze vztahy, které produkují v poli hierarchií.

skupiny – nomádské kmeny bez pevných hierarchií a řádů; v rýhovaném prostoru existují pravidla a zákony, existuje zde vládnoucí třída rozdělující moc. Těmto dvěma prostorům lze konečně přiřadit dva typy struktur: rýhovaný prostor je prostor stromového typu (má pevný kmen, z něj vyrůstají hlavní větve a z nich pak drobné, tenké větvičky), hladký prostor je r h i z o m .

Rhizom nabývá mnoha podob:³⁶ Rhizom je hlíza-cibule, která má slupky, nekonečné záhyby, a je acentrální. To neznamená, že je decentralizovaný, že nemá střed, z něhož by nerostl a nerozléval se, jen nemá centrum: bod A, začátek, z něhož by se směřovalo do bodu B. Slupky na sebe přiléhají, přikrývají se, vrství se a bují, aniž by vytvářely hierarchii (a kauzalitu): „*Rhizom nezačíná ani nekončí, je vždy ve středu, mezi věcmi, mezičlánky, intermezzo. Strom, to je příbuzenství, ale rhizom je spojenectví, jedině a pouze spojenectví. Strom vnucuje sloveso ‚být‘, tkanivem rhizomu je spojka ‚a... a... a... a...‘*“ (tamtéž, s. 35) A rhizom je také o d d e n e k – ideální obraz deleuzovského nomádsví. Rhizomatická rostlina vytváří oddenek (podzemní stonek), pohybuje se po zemi, popíná se, pohybuje se pod zemí a vytváří výhonky, potomky vegetativního rozmnožování. A stejně tak nomád na každé zastávce multiplikuje své kořeny, dočasné domovy. Principem nomádství je d y n a m i c k á z a k o ř e n ě n o s t . Michel Maffesoli o tomto termínu říká následující: „*Jde o určitou bipolaritu, jež nejlépe specifikuje paradoxní antagonismus vši existence. Pocházíme z nějakého místa, vycházejíce z tohoto místa tvoříme nějaké vztahy, ale aby toto místo a tyto vztahy nabyly plného významu, je třeba je reálně či fantasmaticky popřít, překonat, překročit. Jedná se o známku tragického existenčního pocitu: nic se nerozplývá v syntetickém překonání, vše se naopak prožívá v napětí a v setrvalé stísněnosti.*“ (Maffesoli 2002, s. 97) Při definici přitom klade důraz především na poslední větu. Jeho dynamickou zakořeněnost tedy svým způsobem definuje nomádova věčná touha po zastavení, po patření někam. Nomád stojí rozpolcený mezi puzením k cestě a nostalgií po svém dávno ztraceném, opuštěném domově: „*[V]yvstává nutnost úniku, jenž vyjadřuje*

³⁶ V *Tisíci plošin* je definován pomocí několika principů: 1) *principu spojení a heterogenity*, který říká, že „*libovolný bod rhizomu může a musí být spojen s kterýmkoli jiným*“ (tamtéž, s. 13), z čehož plyne, že spojení nevznikají pouze mezi podobnými či souřadnými prvky, ale jsou navazována zcela náhodně a libovolně; 2) *principu multiplicity*, který říká, že „*[n]eexistuje jednota, která by v objektu sloužila jako hlavní kořen, ani taková, která by se dělila v subjektu*“ (tamtéž, s. 14), a proto není možné pozměnit jeden prvek tak, aby přitom nedošlo k ovlivnění celku; 3) *principu asignifikantního přerušení*, podle něhož „*[r]hizom může být na nějakém místě přerušen či roztržen, bude se však rozvíjet dál po některé ze svých linií i po liniích jiných*“ (tamtéž, s. 16) – přetržený rhizom začíná okamžitě bujet; 4) *principu kartografie a dekalkomanie*, který říká, že „*rhizom nepodléhá žádnému strukturálnímu nebo generativnímu modelu*“ (tamtéž, s. 19), což znamená, že rhizom nepodléhá teleologickému vývoji a není organizován (jak říkají autoři, rhizom není obtisk, ale mapa, která nereprodukuje, nýbrž konstruuje. /tamtéž, s. 20/).

určitou nostalgii a připomíná moment založení. Má-li však tento únik mít nějaký smysl, je třeba, aby byl skutečně na základě něčeho stabilního. Máme-li překročit hranici, je nutné, aby taková hranice existovala.“ (tamtéž) Konceptu rhizomu odpovídá především první část citátu. Nomádství je totiž exulanství. Nomád dobrovolně (a vesele) přetrhává své vazby, své kořeny; stává se vystěhovalcem – je tudíž v y k o ř e n ě n ý – překračuje své kořeny a už se neohlíží.

Toto vykořenění, stávání se z usedlíka nomádem, je uskutečňováno opět na linii petrifikace (zamrznutý usedlík) → putrefakce (proměna – uhnívání starého kořene) → purifikace (vznešený divoch – nomád). Problém rhizomu pak vězí v tom, že jde o proměnu absolutní a finální, v níž, pro všechnu euforii, kterou obsahuje a způsobuje, není místo pro pokračování ani syntézu. Proměna Kafkova Řehoře Samsy³⁷ je proměnou člověka v „jakýsi nestvůrný hmyz“ (Kafka 1964, s. 57); nomád jde cestou přesně opačnou. Není to redukce (dekadence)³⁸ člověka v odporného brouka, ale naopak produkce (elevace) z člověka ve vysokého vznešeného divocha (kmenového člověka, potažmo „nadčlověka“), respektive je to produkce dvojité: z brouka, všežravého hmyzu, za něhož se postmoderní = západní = „konzumní“ člověk sám považuje, ne na člověka morálního, ale rovnou na onu „vyšší bytost“, za kterou je kmenový člověk považován. Tento rhizomatický přechod z usedlictví do nomádství je tedy e u f o r i c k ý . Člověk omládne a smyje ze sebe nánosy zkažené civilizace. Starý základní kořen musí uhnít, aby se nomád mohl narodit.

12

Podívejme se nyní na jeden konkrétní příklad proměny, která se na první pohled jeví jako (v mnohém až křiklavě) euforická. Odehrává se v Cameronově barevném světě filmu *Avatar* (Cameron 2009). Hlavní hrdina, Jake Sully, má všechny předpoklady pro to, aby se mohl stát nomádem. Je *apriori* vykořeněný: funguje jako archetyp veterána (z „nesmyslné“ války), který ztratil důvod žít a stal se alkoholikem a pobudou. Je nomádem melancholickým, neschopným pohybu a to doslova: válečné zranění páteře jej totiž nadosmrti usadilo na vozík. Jeho neukotvenost jej však také vede

Avatar:
euforická cesta
do lůna kmene?

³⁷ v povídce *Proměna* (viz Kafka 1964, s. 57–113)

³⁸ a v podstatě petrifikace, protože Řehoř Samsa se ze svého malého pokojíku nemůže hnout...

k bezstarostnosti. Jake Sully „nemá co ztratit“; zdánlivě slabý hrdina v sobě skrývá velký potenciál a přesvědčení. Když se dozví o smrti svého bratra, svého jednovaječného dvojčete, a o projektu, kterého se zúčastnil a jehož zdárné pokračování závisí na jeho ochotě převzít nabízené místo po bratrovi, neváhá a přijímá. Odtud se začíná odvíjet základní linie příběhu. Jake Sully opouští Zemi a vydává se na dlouhý let na planetu Pandorra, jež je pro lidstvo zdrojem vzácného nerostu. Zde na něj čeká bratrův avatar, „živá loutka“, kombinace bratrových (a tedy i jeho) genů a genů přírodního národa Na'vi, obývajících tyto končiny. (Proti sobě zde tedy stojí vykořisťující lidstvo, vojáci a těžaři, a mírumilovný a pospolitý přírodní národ.) Sullyho čistě vojenská role (slouží antropologům jako doprovod při výletech do džungle mezi místní obyvatelstvem) se rychle mění v roli zprostředkovatele mezikulturního kontaktu ve chvíli, kdy se mu náhodou podaří proniknout mezi Na'vi za asistence Neytiri (mimořádně náčelníkovy dcery), jež se stává jeho průvodkyní. Těžářská společnost toho chce samozřejmě využít a nutí Sullyho, aby se stal jejich strategickým zvědem, který má místní přinutit k odstěhování se z bohatých nerostných ložisek. V tomto ohledu sleduje vyprávění schéma iniciační, oči otevírající cesty, známé například z disneyovské verze *Pocahontas* (Gabriel a Goldberg 1995) (a v mnoha ohledech sahající až ke Karlu Mayovi a ještě dále). Na rozdíl od *Pocahontas* je ale v *Avataru* mnohem více zvýrazněn motiv vyvolení hlavního hrdiny, spojený s jiným motivem, motivem Gaii.³⁹ Jake Sully je hrdina-cizinec, který má vlastnosti a dovednosti, jež by

³⁹ Koncept „Gaii“, přírodního božstva „Matky Země“ z řecké mytologie, ožívuje v 60. letech 20. století James Lovelock (viz Lovelock 1993, 1994).

Tento motiv holistické bytosti lze vysledovat už v Purkyněho *Útržcích ze zápisníku zemřelého přírodovědce* (poprvé vydaných v roce 1850) v konceptu „*démona*“ (viz Purkyně 2010). Ovlivněný hegelianskou filozofií „*národního ducha*“ jako jednotícího principu a svými pozorováními živých buněk pod mikroskopem, došel k názoru, že každá živá bytost, tvořená z buněk, je sama buňkou ještě větší – vyšší – bytosti, jež se navenek projevuje pospolitostí organismů, symbiózou, kterou vidáme i u vlastních vnitřních orgánů a nervů. Tento démon je hybatelem všech věcí, což znamená, že určuje a zajišťuje neustálé „spění k“, tedy evoluci. Démon je organismus, a proto organizuje.

Lovelockova teorie Gaii jako „*biosféry*“ má kořeny v konceptu „*noosféry*“ Pierra Teilharda de Chardina (viz de Chardin 1990, 1993), který poté v 60. letech přepracoval Marshall McLuhan ve své myšlence „*globální vesnice*“, provázané a spojené novými médii, v níž dochází k symbióze člověka a strojů (viz McLuhan 2000, 2011). Lovelock chápe planetu jako „*symbionta*“ (symbiózu definuje jako spojení prostřednictvím komunikace) a jako „*kybernetický organismus*“, jehož primární funkcí je udržovat optimální kurz k předem stanovenému cíli za měnících se podmínek, jinými slovy: ze své podstaty se snaží udržovat optimální podmínky pro život. Člověka lze pak označit za „*mozek*“, díky němuž si planeta uvědomuje sama sebe.

Sokratovými ústy na hostině Agathonově označuje Platon Erosa za „*daimona*“, čili prostředníka: „*Jako prostředník a posel chodí on k bohům od lidí a k lidem od bohů, přenášeje s jedné strany prosby a oběti, s druhé strany rozkazy a odplaty za oběti; jest uprostřed a vyplňuje mezeru mezi obojími, takže vše je sjáto v jeden celek.*“ (Platon 2000, s. 47) Člověk se tedy skrze svou sounáležitost a pospolitost pozvedá a přibližuje božskému. Pokud Jake Sully plní v těle způli lidském (usedlickém), způli mimozemském (nomádkém těle nadpozemského vznešeného divocha) roli prostředníka, rozkročeného mezi

jako cizinec mít neměl (je tedy „simmelovsky“ vzdálený a blízký zároveň). Eywa – místní varianta Gaii – dává Neytiri znamení, na jehož základě je Jake přijat do kmene a je mu dovoleno učit se „vidět“ (neboli napojit se na neuronovou síť planety pomocí nervových zakončení, která zde má každý živý tvor). Následuje typická „zrada kmene“: těžaři zničí obrovský strom, obydlí Na’vi, Jake Sully je označen za spoluvíníka a vyhnán, aby se mohl vrátit jako faktický, vyvolený spasitel,⁴⁰ jenž jediný je díky svým lidským znalostem schopen připravit vhodnou strategii pro boj s lidmi. Tímto aktem definitivně zpřetrhává vazby s vlastním hříšným lidstvím a staví se na stranu „svého“ kmene. Po velkém vítězství, na němž se podílí všechny síly země (Eywa povolává k boji všechny živočichy), je Jake rituálně přijat do kmene, opouští své staré lidské tělo (je až děsivé s jakou lehkostí tak činí!) a natrvalo přesouvá své vědomí do svého avatara, aby povstal jako „skutečný“ Na’vi. Jeho paměť je spojena s pamětí všech živých i dávno mrtvých tvorů v posvátném stromu vzpomínek, manifestaci Eywy.

Tento příběh, jenž se může jevit jako exemplární příklad dobrovolného uříznutí hlavního kořene a euforické proměny do pospolitého kmene (v tomto případě navíc přesahujícího do pospolitě planety), obsahuje několik podstatných prvků, které jej zásadně ovlivňují. Za prvé schéma vyprávění je velice „usedlické“. Lovelock o Gaie píše, že „[v]ývoj homo sapiens s jeho technickou vynalézavostí a jeho stále subtilnější komunikační sítí obrovsky zvýšil rozsah vnímání Gaii. Nyní je naším prostřednictvím bdělá a vědomá sebe sama. Očima astronautů a televizních kamer kosmických lodí na oběžné dráze spatřila obraz své krásné tváře. Sdílí s námi naše pocity úžasu a potěšení, naši schopnost vědomého myšlení a uvažování, naši nepokojnou zvědavost a tužby. Tento nový vzájemný vztah Gaii s člověkem není zdaleka plně dotvořen – nejsme dosud skutečně kolektivním druhem, zahnáným do ohrady a zkroceným jako integrální součást biosféry, neboť zatím jsme individualistickými tvory.“ (Lovelock 1993, s. 164n.) Archetyp vyvoleného hrdiny – individualistického tvora – jde tedy přímo proti tomuto konceptu. Nomádská proměna je líčena „usedlickým jazykem. Co víc, bez svého „lidství“, tedy bez znalostí vlastní rasy, by lidské vykořisťovatele nebyl schopen porazit. Jeho strategie boje vychází z jeho zkušeností. Jake Sully přináší do kmene své vědomosti, bez nichž by vítězství nebylo vůbec myslitelné. Ani to však není pádný

lidským a božským, lze i jej považovat za daimona. Jeho vyvolenost je možná zapříčiněná právě tímto faktem.

⁴⁰ Motiv (křesťanského) mesiášství je nejvýraznější ve scéně, v které se vyhoštěný Jake vrací zpět jako „Toruk Makto“: někdo, kdo osedlal legendárního „draka“ toruk a jenž je předurčen vést „svůj lid“. Jake na jeho křídlech klesá z nebes proti slunci a dosedá mezi klečící Na’vi. Mimochodem slovo „avatar“ (*avatārah*) v sanskrtu znamená „sestup božstva z nebes na zem“.

argument proti Jakeově euforické proměně. (Koneckonců v tu chvíli je to ještě pořád Jake Sully v těle avatara a k finální proměně dochází až po těchto událostech.) Stále zbývá jedna věc, která Jakeovi brání stát se tím pravým euforickým nomádem: jeho paměť a jeho jméno. To jediné si ponechává. Pokud uskutečňuje rituální vstup do kmene, činí tak jako Jake Sully-člověk. Jeho vědomí, splývající s Eywou, je vědomí lidské – jeho paměť je pamětí pozemšťana.

Děsivost, s jakou se Jake vzdává svého těla, pramení z pocitu, že společně s ním hrdina opouští i své lidství. Když Ella Brians (2011) popisuje svět virtuální reality, mluví o prostoru, kde člověk (uživatel) může být, kým chce. Muž si může zkusit, jaké to je být ženou, a naopak; uživatel internetu dokáže „obývat“ („užívat“) mnohé identity rozličného věku, rasy, orientace apod. Virtuální realita je *theatrum mundi*: je to prostor hry a převleků, rozrušující vztah mezi tělem a myslí.⁴¹ Problém, který nastoluje film *Avatar*, zdánlivě reflektuje téma moderních technologií a virtuální existence, nicméně Jake Sully řeší problém přesně opačný! Jake netouží po místě, kde by mohl být kýmkoli, ale naopak kde by mohl být sám sebou. Jeho proměna není ani tak psychická, jako spíše (či pouze?) tělesná. Jakoby v něm byl nomád celou dobu ukrytý a jen čekal, až jeho tělo dožene jeho mysl. (Jakeova⁴² „vznešenost“, morální pevnost a odhodlanost je například ilustrována hned první scénou filmu, v níž se v baru zastane dívky před násilníkem. V novém těle avatara jeho mysl „omládne“ a získává zpět své dětské nadšení. Fascinace barevnou džunglí jej vede k zatoulání, a odtud se pak odvíjí celé dobrodružství.) Tento fakt je ještě zvýrazněn tím, že se hrdina na začátku své cesty nachází v těle nedostatečném, nedokonalém, nefungujícím. Tělo, které je mu nabídnuto skrze projekt avatar, je naopak naprosto dokonalé, zcela přizpůsobené podmínkám planety. Je elegantní, idealizované, stále dostatečně „lidské“ (humanoidní), ale oproštěné od všech lidských nedostatků.

Jakeova cesta je tedy formou „sklesání“ (degradace), přičemž hodnoty jsou převrácené: technologie a příroda stojí v ostrém protikladu a primitivní se považuje za původní, prvotní, neodvozené. Cesta vede od kyborga (ne jako dokonalejšího,

⁴¹ Brians pak odkazuje na německou umělkyni a teoretičku Moniku Fleischmann, která správně podotýká, že reálné tělo nemizí úplně a je přítomné i ve virtuální realitě, i kdyby jen ve formě fyzických pocitů a potřeb, jichž se domáhá (pocitu žízně, hladu, únavy...). Na základě tohoto tvrzení pak místo virtuální reality nabízí pojem „*mixed-reality*“ (*smíšená realita*) (tamtéž, s. 125).

⁴² Dalo by se samozřejmě spekulovat, zda virtuální prostor internetu také spíše neodkrývá naše nevědomé stránky osobnosti a nedává nám stejnou možnost svobodného nadechnutí, možnost odhodit všechny společenské masky a předsudky a stát se konečně sebou samým.

vylepšeného těla, ale těla zmrzačeného) k přírodnímu člověku (tělo nahého, primitivního člověka nahrazuje vznešený divoch). Jde o stávání se „přírodním“, ve smyslu ideologického (idealistického) použití tohoto slova. Lidství je hříšné, nemá nic společného s lidskostí, kterou zde zastávají vznešení divoši jako arbitři hodnot. Termín „avatar“ se v prostoru virtuální reality užívá pro „prostředníka“ (virtuální reprezentace uživatelského těla) (viz Brians 2011). Jake Sully ale skrze svého avatara neproniká do světa virtuálního; naopak, díky němu je schopen vyběhnout z laboratoře a navštívit fascinující reálný svět Pandorry, který by mu, kvůli svým přírodním podmínkám a kvůli jeho nepohyblivosti, byl odepřen a skryt.

13

Tu pravou, úplnou a čistou euforickou proměnu bychom mohli popsat pomocí pasáže z knihy *Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii*, jejímž autorem je francouzský sociolog Émile Durkheim. Ten říká, že pro veškeré náboženské myšlení je typické dělení světa na profánní a sakrální a popisuje přechod z profánního světa dětství do sakrálního světa dospělosti: „*Iniciace je dlouhá řada ceremonií, jejichž cílem je uvést mladého muže do náboženského života. Poprvé vystoupí z čistě profánního světa, v němž se odehrávalo jeho dětství, aby vstoupil do okruhu věcí posvátných. Tato změna stavu totiž není vnímána jako prostá a pravidelná součást vývoje předem existujícího zárodku, ale jako proměna totius substantiae. Říká se, že v tomto okamžiku mladík umírá, konkrétní osoba, již byl, přestává existovat a okamžitě je nahrazena jinou osobou. Znovu se rodí v nové formě. Tato smrt a znovuzrození probíhají za pomoci příslušných ceremonií, které nejsou chápány pouze v čistě symbolickém smyslu, ale doslovně.*“ (Durkheim 2002, s. 47) Dále říká, že „*[o]ny dva světy jsou chápány nejen jako oddělené, ale dokonce jako nepřátelské a navzájem soupeřící. Člověk může bezzbytku splynout s jedním pouze pod podmínkou, že zcela opustí druhý, a proto je nabádán k tomu, aby se vzdal profánního a vedl výhradně náboženský život.*“ (tamtéž, s. 48)

Émile Durkheim:
posvátné
nomádství

Nechceme proměnu v nomáda zasazovat do striktně náboženské sféry, ale podoba těchto dvou proměn je více než zarážející. Podle nás se na tom v první řadě podílí fakt, že většina autorů, kteří pracují s termíny „nomádství“, „usedlictví“, „Gaia“,

„sounáležitost“, „pospolitost“, „kmeny“ (či „neo-kmeny“), je staví výhradně do pozitivního světla. Nomádství se stává obrazem něčeho zapomenutého a kýženého, něčeho, co je třeba znovu nalézt a obnovit.⁴³ Stává se sakrálním prostorem smíření. „Zpívaje a křepče projevuje se člověk článkem vyšší jakési pospolitosti: odnaučil se chodit a mluvit a je na nejlepší cestě, aby v tanci se do vzduchu vznesl,“ píše už Nietzsche ve *Zrození tragédie* (2008, s. 33). Euforické pojmy vznikají euforickým psaním a Deleuze s Guattarim jsou (narozdíl od Lovelocka, McLuhana i Maffesoliho...) v tomto ohledu ještě velice umírnění. Dále a především je to dáno tím, že se na proměnu usedlíka v nomáda aplikuje právě schéma náboženského ritu. Proměna pak má podobu prohlédnutí (osvícení), nevědoucí je uveden a přijat mezi vyšší bytosti. Ten skutečný euforický nomád – proměněný usedlík tudíž leží spíše ve sféře idejí, stejně jako samotný limitní pojem, jakým u Deleuze a Guattariho je. Proměna-iniciace, o níž mluví Durkheim, probíhá uvnitř kmene jako rituální vstup mladíka mezi dospělé. Je jí schopen někdo, kdo přichází zvnějšku, kdo je v hladkém prostoru cizincem?

Kenneth White na svých osobních webových stránkách píše ve shodě s Durkheimem: „*In American culture, for example, every member of the social group, in this instance the tribe, was invited to leave the group at least once in his or her life, and go out in the desert, up into the mountains, or deep into the forest. What took place there was a meditation on the forces and forms of nature. And the result of it was a large sense of identity. The woman who was given a personal name at birth, at the tribe, took on another name, a cosmic name shall we say, something like: She who felt the rain in her face, She who met the north wind. And a poem would be composed – to maintain the memory of that experience. After it, a return would be made to the tribe, but with a larger being, which also made for better social living.*“⁴⁴

*Kenneth White:
iniciace
samotářského
nomáda*

⁴³ Exemplárním příkladem je podmanivý básnický jazyk Marshalla McLuhana, jenž býval označován za „proroka“ a „mága elektronického věku“ (což je významně zmíněno i na přebalu českého vydání jeho knihy *Člověk, média a elektronická kultura* /McLuhan 2008/). Pro příklad takového nekriticky-euforického líčení stačí zalistovat jeho texty: „*Otevřená společnost, vizuální výhonek fonetické gramotnosti, ztratila pro dnešní mladé lidi, navracející se ke kmenovosti, význam a znovu se zrodila uzavřená společnost, produkt řeči, bubňů a sluchových technologií. Po staletích rozpojené senzibility se moderní vědomí rázem stalo integrálním a celostním, jako by se celé lidstvo vtisklo do jediné univerzální membrány. Zhutnělá, rozpínavá povaha nové elektrické technologie vrací západního člověka z otevřených plání gramotnosti do srdce kmenové temnoty, do míst, která Joseph Conrad nazval ‚Afrikou uvnitř nás‘.*“ (tamtéž, s. 239)

⁴⁴ Jedná se o část proslovu, původně proneseného u příležitosti přebírání Grinzane-Biamonti Prize v San Remu v roce 2008. (WHITE, Kenneth. *Landscape, mindscape, wordscape: A short introduction to geopoetics*. [online] Italy, 2008. [cit. 10. 5. 2014] Dostupné z: <http://www.kennethwhite.org/textes/index.php?id=7002>)

Ústředním pojmem Whiteovy básnické tvorby je termín „*geopoetics*“, geopoetika, tedy jakási poetika území, nebo ještě přesněji „krajino-poetika“. White hovoří o „*landscape*“ (krajině) a „*mindscape*“ (jež preferuje před termínem filozofie – v překladu bychom mohli hovořit o „krajině mysli“), jež se navzájem propojují a ovlivňují ve „*wordscape*“ (čímž míní něco složitějšího než styl: *wordscape* znamená ovlivnění psaní povahou prostředí). Na myšlenku geopoetiky vznikla jeho nejslavnější báseň *Labrador or The Waking Dream*, která je druhou částí cestopisu z roku 1990 nazvaného *The Blue Road*. Celá cesta na kanadský poloostrov Labrador, celý cestopis-deník spěje ke genezi básně. Je to táž cesta za meditací, kterou White popisuje ve výše citované pasáži a jejímž výsledkem má být právě báseň jako upomínka na metamorfózu. Proměna u Whitea souvisí s viděním a proměnou jazyka. Celá báseň je snahou o nové, správné pojmenování věcí a míst:

*I found myself saying things like
'at one with the spirit of the land'
but there were no 'spirit', none
that was outworn language
and this was a new world
and my mind was no such thing as 'spirit'
only the blue tracks in the snow
the flying of the geese
the frost-bitten leaf⁴⁵*

„Například v americké kultuře je každý člen skupiny, v tomto případě kmene, vyzván, aby skupinu alespoň jednou za život opustil a vydal se do pouště, do hor, hluboko do lesů. To, co se zde odehrává, lze nazvat meditací o silách a formách přírody. A výsledkem toho je větší povědomí o vlastní identitě. Žena, které bylo v kmeni při narození dáno nějaké křestní jméno, přijímá jméno jiné, „kosmické“, řekli bychom, něco na způsob: „Ta, která na tváři ucítila déšť“, „Ta, která potkala severní vítr“. Vznikne o tom báseň – aby byla zachována vzpomínka na tuto zkušenost. Pak se jako „lepší člověk“ vrací ke kmeni a je schopna pospolitějšího společenského života.“

⁴⁵ White 1990, s. 159

*sám sobě jsem říkal něco jako
„zajedno s duchem země“
ale nebyl žádný „duch“, ne
to byl jen opotřebovaný jazyk
a tohle byl nový svět
a moje mysl nebyla „duch“
jen modré stopy ve sněhu
let hus
ojíněný list*

Nový jazyk se básník učí od krajiny, jež se velice podobá hladkému prostoru Deleuze a Guattariho – prostoru, v němž se rozplývají kontury a horizont, prostoru ledu a sněhu, v němž jsou zvuky důležitější než tvary:

*Another dawn
out from Greenland
whales bellowing in the icy sea
and the vast sky
resounding with wind
[...]
I have preferred other ways
the lonely ways of the sky of sands⁴⁶*

Jazyk, který jej může krajina naučit, je jedině jazyk ticha:

*here the earth worked out its destiny
its destiny of rocks and trees
and sunlight and darkness
worked out its destiny in silence
I tried to learn
the language of that silence⁴⁷*

Takový jazyk by však byl jazyk soukromý, subjektivní – nevyřknutelný, a tudíž nesdělitelný. White se v této básni snad nejvíce blíží hladkému prostoru nomáda, ale

⁴⁶ tamtéž, s. 154

*Další svítání
od Grónska
se z ledového moře nese dunění velryb
a širé nebe
rezonuje s větrem
[...]*

*šel jsem jinou cestou
samotářskou cestou nebe a písku*

⁴⁷ tamtéž, s. 157

*zde země došla svého určení
svého určení z kamenů a stromů
a záře a temnoty
došla svého určení v tichu
chtěl jsem se naučit
ten jazyk ticha*

jeho pospolitost je pospolitost, kterou zažívá poutník-samotář, souznící nikoli s kmenem, jehož by se stal součástí, ale s bezrozměrnou, nesmírnou přírodou, která jej obklopuje. White se neprobouzí do kmene, ale nachází svou identitu v samotě, v souhlasu s přírodním, ale už ne lidským celkem. Tuto (hotovou) identitu si pak přináší do kmene. Kmen, do něž se navrácí je však spíše idealizovanou společností usedlíků, a báseň pronesená v „tichém jazyce“ se zde svým přepisem ustaluje a navrácí starému usedlickému jazyku knih.

Whiteův „básnický nomád“ podstupuje iniciační cestu-pout', jež je cestou samotáře. Jedině tak může zakusit nomádství: tady, obklopen samotou, zažívá *satori*, které si s sebou bere zpět do civilizace. Hledali jsme proměnu euforickou, která z individualistického usedlíka udělá kmenového nomáda, a místo toho jsme našli jen samotářské zakoušení nomádství. Dvě linie proměny: euforický nomád a nomád-turista tedy zřejmě opravdu zůstanou pouze logickými konstrukty. Ukazuje se, že jde spíše o vztah „idea“ vs. „realita“. Usedlík nikdy nebude schopen proměny. Nomádem se musí člověk narodit.

14

Samotářská pout' nemůže být cestou do kmene. Navraťme se proto ke konceptu turisty a k Robinsonovi. Turista chce také zakusit nomádství, chce navštívit kmen a k tomu potřebuje *p r ů v o d c e*. Stejně jako Jake Sully potřebuje svou Neytiri, i zatoulaný Robinson potřebuje svého Pátka, který by mu ukázal správný směr. (Jak říká Dwight MacDonald: „*A single person in nature is not an individual but an animal; Robinson Crusoe was saved by Friday.*“⁴⁸ /MacDonald 1962, s. 9/)

*Blíženec
a průvodce
Pátek:
proměna jako
doplnění*

Tournierův Robinson je ztělesněním věčné cesty: Robinson Crusoe jako „velká toulka do lůna Pacifiku“. Ztroskotání se rovná zatoulání. Je to stav nedokončené a neukončené cesty (cíl Robinson v podstatě nikdy neměl). Věčná „cesta na místě“ se stává principem světa: na zádech Leviatana trosečník pluje neznámo kam. Sám ostrov za něj skutečně putování. Robinson zůstává zároveň doma (v nové domovině) a zároveň stále na cestách (mimo rodnou Anglii), je neustále nehybný na věčné cestě. Defoeův Robinson se v tomto směru nemění; vrací se domů a ostrov se stává jeho

⁴⁸ „*Samotný člověk v přírodě není individuum, ale zvíře; Robinsona Crusoe zachránil Pátek.*“

kolonií, jeho nezpochybnitelným vlastnictvím, jež on po právu spravuje. Robinson Tournierův se naopak vyznačuje neustálou proměnou. Van Deysse, kapitán lodi *Virginia*, jež se plaví vstříc svému ztroskotání, vykládá karty a věští Robinsonovi jeho „spění k novému člověku“, ukazuje všechny proměny, kterými musí Robinson projít: „*Podívejme se, co vytáhne poustevníka z jeho díry! Sama Venuše se vynořuje z vod, aby vstoupila do vašeho světa. Další kartu, prosím. Děkuji. Šestá arkána: Střelec. Venuše proměněná v okřídleného anděla střílí své šipy ke slunci. Ještě jednu kartu. Tady je. Neštěstí! Právě jste obrátil jednadvacátou arkánu, Chaos! Obluda Země bojuje s ohnivým netvorem. Vidíte, tento muž zajatý mezi protikladnými silami je blázen, pozná se to podle šaškovského žezla. Nebo se jím přinejmenším stane. Podejte mi ještě jednu kartu. Výborně. To se dalo čekat, Saturn, dvanáctý z arkán, karta znázorňuje viselce. Podívejte, nejpriznáčnější pro tuto postavu je fakt, že je pověšena za nohy. Ocitl jste se tedy hlavou dolů, ubohý Crusoe! Rychle mi dejte další kartu. Tady ji máme. Patnáctá z arkán: Blíženci. Zajímalo by mě, jakou novou podobu přijme naše Venuše proměněná ve střelce. Stala se vaším dvojčetem. Blíženci jsou připoutáni za krk k nohám oboupohlavního anděla. Dobře si to zapamatujte!*“ (Tournier 2006, s. 7) Nový člověk se stane kompletním až ve chvíli svého setkání s druhým prvkem – svým blízcem. Bez něj je jen vládcem se šaškovským žezlem. Této velké revoluci musí předcházet velká událost, výbuch, který převrátí všechny dosavadní hodnoty.

Neobydlený ostrov je vytržen z historie. Poskytuje tak ideální prostředí pro experimentování s časem a Tournier jej využívá, jak je to jen možné. Robinson zakouší vzestupy a pády, pohybuje se z extrému do extrému, dokud mu Pátkova povaha svým svérázně zdrcujícím způsobem neukáže cestu do symbiózy celku. Ostatně je to Pátkovo jméno a ne Robinsonovo, které je uvedené v titulu Tournierova románu. Pátek je totiž hlavní postavou románu, protože je Robinsonovým průvodcem. Svou hravostí a bezstarostností „způsobuje“ jeho proměnu. Robinsonova (finální) proměna ale není proměnou ze stavu počátečního do stavu konečného; jeho proměna spočívá v d o p l n ě n í . To je Pátkova role. Nejde tedy o spojení protikladů, které Bachelard přisuzoval Micheletovi a které stanovil jako podmínku trvání čehokoli (znovu připomínáme již citovanou větu: „*Má-li něco trvat, musí se spojit dva protiklady*“ /Bachelard 1997, s. 132/). Pátek a Robinson zůstávají oddělení. Robinsonova osobnost nesplývá s Pátkovou, ale je s ní právě v oné s y m b i ó z e . Robinson si v jisté míře udržuje svůj individualismus, a tudíž je stále ve zdravém pohybu a nezamrzá ve fádním trvání.

Pátek je je hravý divoch a/proto nezná pojem práce: „Znavilo mě dívat se na něj, jak plní úkoly, které mu přísluší, aniž by se pozastavoval nad jejich smyslem, a chtěl jsem si v tom udělat jasno. Uložil jsem mu absurdní práci, která je na všech galejích světa považována za nejhorší týrání: vykopat jámu, pak druhou, uložit do ní vykopanou hlínu z první jámy, pak vykopat třetí na hlínu z druhé jámy atd. Celý den se v úmorném vedru lopotil pod olověným nebem. Pro Tenna byla tato nucená práce úchvatnou a opojnou hrou.“ (tamtéž, s. 125) „Nejenomže tahle hloupá práce Pátka nepopudila. Málokdy jsem ho viděl pracovat s takovým zápalem. Vložil do ní i jakousi veselost, čímž odehrál otázku, na kterou jsem ho chtěl donutit odpovědět – je Pátek blbý špalek, nebo považuje Robinsona za blbce –, a přiměl mě hledat jinde.“ (tamtéž, s. 126) Pátek nerozeznává práci od hry. Čím nesmyslnější a čím abstraktnější práce je, tím více se hře podobá. Nechápe důvod pro existenci jámy, nepotřebuje ospravedlňovat žádnou činnost. Je naprosto vtažen okamžikem, p ř í t o m n o s t í, je pohroužen do hry a je schopen jí věnovat nepředstavitelné úsilí. Nesmyslnost pro něj má hluboký význam. Nesmyslnost zbavuje okamžik kauzality, činí jej v ý j i m e ě n ý m . Vyjímá jej z časových řetězců a sítí, vyvazuje jej z minulosti a budoucnosti – činí jej věčně přítomným. Dokud se hraje, trvá přítomnost, neboli b e z ě a s í . Pátek je mladý bezstarostný chlapec, je mu stěží patnáct let. Tím si Robinson vysvětluje jeho hrozivé záchvaty smíchu. Ale je to víc než biologické mládí, co způsobuje jeho bezstarostnost, kterou Robinson označuje za nezodpovědnost. Jak si Robinson sám později uvědomí, Pátkovu osobnost nelze srovnávat s osobností civilizovaného člověka: „Robinson už dlouho věděl, jak špatně se pojem vůle hodí k popisu chování jeho společníka. Spíš než rozumnou a svobodnou vůlí, jež na základě uvážené řeči přijímá rozhodnutí, disponoval Pátek povahou, z níž vyplývaly činy, jejichž důsledky se mu podobaly, jako se děti podobají své matce.“ (tamtéž, s. 151) Revoluci, kterou Pátek symbolicky i fakticky zažehne, když Robinsonovou dýmkou způsobí vznícení sudů s prachem, ukrytých hluboko v jeskyni, „srdci“ ostrova, celou dobu svou povahou nevědomě, ale neochvějně připravuje. Pátkova podstata osudově tlačí Robinsona ke zdárné proměně. To je jediná kauzalita, přítomná na ostrově.

Proměna „[n]ejdříve zasáhla jeho vzhled. Přestal si stříhat vlasy, které se mu začaly kroutit do plavých, den ode dne bujnějších kučer. Ostříhal si naopak vousy, už tak zničené výbuchem, a každé ráno si přejížděl po tváři čepelí nože, [...]. Ztratil tím svůj slavnostní, patriarchální vzhled, aspekt „Boha-otce“, který tak dobře podepíral jeho bývalou autoritu. Omládl o celou generaci. Pohled do zrcadla mu odhalil, že se jeho tvář díky snadno vysvětlitelnému fenoménu mimetismu začala zjevně podobat tváři jeho společníka. Po celá léta byl Pátkovým pánem a otcem. Za několik dní se stal jeho bratrem – a nebyl si jist, zdali starším z obou bratrů není Pátek.“ (tamtéž, s. 153n.) Robinson se Pátkovi začíná fyzicky podobat. Jeho psychická proměna se však uskutečňuje po vlastní linii. Robinson Pátka ve svých zápiscích označuje za „větrného génia“; sám si je vědom, že na tuto úroveň se dostat nemůže: „Muž země vytržený ze své díry větrným géniem se sám větrným géniem nestal. Bylo v něm příliš mnoho hustoty, příliš mnoho tíže a pomalého zrání. Slunce se svou světelnou hůlkou dotklo tlusté bílé a měkké larvy ukryté v podzemních temnotách, a tak se stala lišajem s kovovým štítem a křídly lesknoucími se zlatým prachem, bytostí slunce, tvrdou a neporušitelnou, jež však děsivě zeslábne, jakmile ji přestanou živit paprsky božské hvězdy.“ (tamtéž, s. 181) Nejde tedy o proměnu z usedlického myšlení do myšlení nomádského. Robinson se z telurického prvku bahna povznáší do svého „solárního štěstí“ (tamtéž, s. 190), které je fúzí obou principů. Přijímá euforické nomádství, ale nenahrazuje jím svou civilizovanost.

Jednoho dne si Robinson do deníku zapisuje tento postřeh: „V mokřém zrcadle laguny vidím, jak ke mně klidným a pravidelným krokem přichází Pátek a poušť nebo a vody kolem něj je tak širá, že mi nic neposkytuje měřítko, takže je to možná tři palce veliký Pátek na dosah mojí ruky nebo naopak obr vysoký šest sáhů a půl míle daleko... [...] Budu kdy umět kráčet s tak přirozenou majestátností? Můžu napsat a nebýt přitom směšný, že ve své nahotě vypadá jako potažený sukнем? Jde, nese své tělo se suverénní okázalostí, naklání se dopředu jako masitá monstrance. Evidentní surová krása, která jako by kolem sebe vytvářela nicotu. [...] jeho krása změnila rejstřík: stala se spanilostí. Usmívá se na mě a ukazuje směrem k nebi – jako andělé na náboženských obrazech [...]“ (tamtéž, s. 177) Vodní hladina je zajímavý prostor. Předměty se na ní

Gaston

Bachelard:

Narcis

a ztrácení se

v hlubině

problematizují, jejich kontury se rozpadají a znejistují se (jako by skrze svůj odraz vstupovaly z rýhovaného do hladkého prostoru). Na vodní hladině vidíme pouhý odraz věcí. Od vzdálených předmětů má člověk absolutní, nepřekonatelný odstup, protože ty fakticky existují až za jeho zády, a zároveň se jich může dotýkat, může čerit jejich obraz na hladině, může jejich obraz rozkládat, a pak čekat na jeho uklidnění. Ten, kdo se pozoruje ve/na vodní hladině, pozoruje svou tvář, své tělo, svoje zvlněné obrysy, ale co víc, pozoruje také předměty za sebou, krajinu, přírodu a nebe a může do nich vstupovat, sahat z a n ě , do hlubiny vody, kde se matně zjevuje temně hnědý podvodní svět a bahnitě dno. Vodní hladina propojuje dva světy – svět za zády a hlubinu pod nohama – a vtiskuje je do odrazu tváře. Hladina studánky je polopropustná, jen část světla se odráží. Druhá část je vodou v tůni přijata a pohlcena. Tůně je h l u b i n a : teprve vstoupením do hlubiny se člověk zcizuje. (Georges Rodenbach to krásně vystihl veršem z básně *Le malade souvent*: „*jak ručky pod vodou jsou cizí děti*“.⁴⁹) Gaston Bachelard v souvislosti s Narcisem rozlišuje odraz v hladině studánky od odrazu v zrcadle, které je „*příliš neměnné*“. Studánka na rozdíl od něj nabízí odraz neustálený, nedovršený, jenž je příležitostí k „*otevřené obraznosti*“ – tento odraz „*nutí k idealizaci*“ (viz Bachelard, s. 32).

I když Bachelard odmítá interpretaci narcisovského „zhlížení se“ jako psychologické neurózy a snaží se v něm najít pozitivní princip básnické imaginace, přesto stále pracuje s tím, že Narcis v odrazu vidí jen sama sebe (a skrze sebe vidí vše okolo jako krásné). Nenapadlo jej, že Narcis vidí víc. Narcis se nenechal zviklat ani Echó, ozvěnou svého hlasu, a zůstal přesně ve správné vzdálenosti, aby se neztratil v hlubině a ani neviděl jen svou tvář a modré nebe za ní. Viděl sama sebe ve splynutí s přírodou, a to je taky jediný smysl jeho proměny. V hladině čeká splynutí – syntéza dvou principů. Nahlédnout za zrcadlo, ale nevstoupit za něj (protože ze světa za zrcadlem je cesta složitá a nebezpečná); neztratit se v přírodě, ale splynout s ní a zároveň si ponechat svou tvář. Michel Maffesoli k narcisovskému mýtu podotýká toto: „*A tak teda aj mytologický Narcis topiaci sa v zrkadle jazera neodkazuje k zblúdeniu v sebe samom, ale k strácaniu sa v prírodnom celku.*“ (Maffesoli 2006, s. 66)

A co teprve když do hladiny hledí někdo jiný, někdo, kdo spatří svého bližence, přicházejícího Narcise? McLuhan používá Narcisův odraz jako metaforu při popisování

⁴⁹ Otištěno v Čapkově překladu v knize *Francouzská poezie moderní doby* (Čapek 1936, s. 54).

procesů, které následují vynález a použití každého média.⁵⁰ V jeho myšlení má Narcis svůj původní etymologický význam: Narkissos pochází z řeckého *narkósis* (otupělost). Nové médium extenzifikuje (a intenzifikuje) jen určitý smysl, jenž získává převahu nad smysly ostatními. Člověk se nachází ve stavu jakési narkózy, způsobené tímto přetíženým smyslem,⁵¹ a není schopný reflexe – neumí rozpoznat a pochopit, natož pak změnit svůj stav. Narcis se v odrazu tůně nepoznává. Nezamířoval se do sebe sama, ale do své *e x t e n z e*. Je fascinován odrazovostí zrcadla, jež jeho tvář zprostředkovává, a pro svůj odraz není schopen vidět vlastní tvář: „*Obraz působí proti podráždění a vyvolává obecnou otupělost či šok, znemožňující rozpoznávat.*“ (McLuhan 2011, s. 56) Narkóza, způsobená extenzí, je *a u t o a m p u t a c e*. Tento termín si McLuhan vypůjčuje z lékařských prací o původu a příčinách lidských chorob; píše že „*[l]ékaři jako Hans Selye a Adolphe Jonas tvrdí, že všechny naše extenze, ve zdraví i v nemoci, jsou pokusy o udržení rovnováhy. Každou naši extenzi považují za ‚autoamputaci‘ a docházejí k názoru, že se tělo uchyluje k autoamputační schopnosti či taktice tehdy, když vnímání nedokáže určit či odstranit příčinu podráždění.*“ (tamtéž, s. 55) Z toho pro McLuhana vyplývá, že autoamputace znemožňuje sebereflexi.

Marshall
McLuhan:
autoamputace
vznešeného
Narcise

Co se tedy odehrává v obrazu Pátka viděného Robinsonem v zrcadle laguny? Robinson je fascinován Pátkovým vzezřením: Pátek-nomád je Narcis. Skrze jeho obraz (odraz) je Robinson schopen zakusit euforické nomádství – McLuhan by řekl „*absolutní vtaženost*“ (viz McLuhan 2011, s. 36–46) –, aniž by došlo k autoamputaci a ztrátě sebereflexe (protože té přeci není schopen Pátek-Narcis). Může si tento zážitek zapsat do deníku (zachytit jej v knize, tedy „rýhovat“) a je schopen o něm kriticky

⁵⁰ McLuhanova definice média je velice široká: zahrnuje „*každou existující technologii, která rozšiřuje lidské tělo a smysly, od odívání k počítači.*“ (McLuhan 2008, s. 219) Médium je tedy extenzí těla a smyslů člověka (kolo je extenzí nohy, brýle jsou extenzí oka...) a společnost podle McLuhana formuje a ovlivňuje spíše povaha médií, jimiž lidé komunikují, než vlastní obsah komunikace.

⁵¹ Například naše společnost (či lidstvo vůbec?) je považována za krajně vizuální. Člověk spoléhá na svůj zrak mnohem více než na ostatní smysly. Oko definuje prostor a orientaci v něm. Vizuální prostor má velice blízko k rýhovanému prostoru Deleuze a Guattariho. McLuhan chápe kmenového člověka jako člověka „*akustického prostoru*“, který popisuje jako prostor, „*kteří nemá žádný střed a žádný okraj,*“ (tamtéž, s. 220) což přesně odpovídá prostoru hladkému. McLuhan ještě dále píše: „*Akustický prostor je organický a integrální, vnímáme jej prostřednictvím simultánní souhry všech smyslů. ‚Racionální‘ neboli obrazový prostor je uniformní, poslušný a kontinuální a vytváří uzavřený svět, v němž chybí bohatá rezonance kmenového echo-landu.*“ (tamtéž) Už jen z tohoto krátkého úryvku je zřejmé, že autor upřednostňuje (komplexní, synestetický) akustický prostor rovnováhy („harmonie a pospolitosti“) smyslů, před prostorem vizuálním.

přemýšlet. A tak Pátek je ta část Robinsona, která se ztrácí v přírodním celku. Robinson se skrze Pátka ztrácí, aniž by ztratil svou tvář.

Robinson si také všímá Pátkova oka: „*Dokonale hladká a průhledná očníce pod dlouhými, zakroucenými řasami, neustále zametaná, omývaná a občerstvovaná kmitáním víčka. [...] Malinkatá korona skleněných per utopená v průhledné mase duhovky, jemná, nesmírně choulostivá a vzácná růžice. Robinson je fascinován dokonale novým, lesklým a tak jemně komponovaným orgánem. Jak může být podobný zázrak součástí hrubého, nevděčného a vulgárního tvora? A jestli v tomto okamžiku náhodou objevil omračující anatomickou krásu Pátkova oka, neměl by si poctivě položit otázku, zdali celý Araukán není souborem stejně obdivuhodných částí, které nevidí jen vinou své slepoty?*“ (Tournier 2006, s. 146) V jeho krásných očích se Robinson ztrácí jako v tůni. Bachelard zahrnuje motiv oka mezi „*jasné vody*“ (viz Bachelard 1997, s. 40n), v nichž se vše projevuje jako krásné. Upřený pohled do jeho očí mu zprostředkovává Pátkovo vidění; nejde tedy ani tak o odraz, jako spíš o p r ů h l e d : Robinson v Pátkových očích prohlédne a jeho a vše ostatní uvidí v novém světle.

Skrze Pátka může zažít ten euforický návrat do kmene, do „Matky Země“, který osamoceně zažít nemohl, který pro něj samotného znamenal sestup do temné a nebezpečné hlubiny. Zároveň ale je schopen uchovat si vlastní identitu; zůstává Robinsonem, a tím pádem si ponechává tu úžasnou schopnost neustálé proměny. Nezamrzá v lůně Matky Země, tak jako Michellet, kterého cituje Bachelard, nevysává sobecky matčino lůno („*Síly, které jsem čerpal v lůně Speranzy, byly nebezpečnou mzdou za regresi k vlastním zdrojům. Nacházel jsem v něm sice klid a radost, ale svou lidskou váhou jsem drtil zemi živitelku. Jako se u budoucí matky zastavuje menstruační cyklus, Speranza se mnou v břiše už nemohla plodit.*“ /Tournier 2006, s. 91/), žije s ostatními na jejím povrchu.

16

Po „výbuchu času“ si Robinson do svého deníku poznamenává: *Věčná dovolená: svátky slunce a exotiky*

„*Pro mě se teď cyklus zúžil do té míry, že je totožný s okamžikem. Kruhový pohyb je tak rychlý, že se nijak neliší od nehybnosti. Dalo by se říct, že mé dny se narovnaly. Nepadají už jeden za druhým. Stojí zpříma, vertikálně, a pyšně se stvrzují ve své vnitřní hodnotě. A jelikož*

už nejsou diferencovány po sobě následujícími etapami nějakého uskutečňovaného plánu, podobají se navzájem do té míry, že se mi v paměti kladou jedny přes druhé, takže mi připadá, že neustále znovu prožívám jeden a tentýž den.“ (tamtéž, s. 175n.) Nepodobá se tento stav věčného bezčasí něčemu? Název kapitoly už odkryl spojitost s dovolenou. Robinson se proměnil v turistu a turistovým teritoriem je dovolená.

Když turistu charakterizuje Bauman, zmiňuje jeho vztah k domovu. Tím, že jej staví proti tulákovi, který domov nemá, působí tento vztah jako něco zásadního a pozitivního. Autor píše, že „[t]urista si domov s sebou bere na cestu: jako referenční bod, jako standard pro hodnocení zážitků, jako bod, od něhož se chce vzdálit, ale pouze proto, aby se do něho zase mohl vrátit s kořistí exotických zážitků. Není proto třeba vzdalovat se příliš daleko. Nejdůležitější je to, že tam, kam jsme se vzdálili, nesmíme zapustit kořeny, nesmíme se tam chovat a cítit ‚jako doma‘.“ (Bauman 2002b, s. 51) To ale mluví o turistově referenčním bodu z hlediska turisty-usedlíka (neboť jej úzce spojuje s flanérem, který nikdy nevykročil ze svého města). Z této perspektivy je dovolená místem, kam si turista jezdí pro exotické zážitky jenom proto, aby si je jako zboží přivezl zpět. My naopak upřednostňujeme pohled opačný, nomádský, v němž se turista jeví jako někdo, kdo porovnává svůj nudný domov s exotickou a dobrodružnou dovolenou. Podle nás se turista vrátit nechce. Nechce se vrátit ke svému zaměstnání, chce zůstat navěky na dovolené. Bere si s sebou referenční bod, vůči němuž porovnává, ale vůči němuž se především vyhraňuje, protože dovolená je pro zaměstnaného turistu vždycky něčím lepším, posvátným.

Ne náhodou se dovolená a prázdniny anglicky řeknou *holiday* (svátek). Sváteční dobu známe z Bachtinovy studie o karnevalové kultuře.⁵² I když on sám odmítá svátečnost odvozovat jen z pouhé potřeby periodického oddechu, přeci jen jí přisuzuje atribut vyzorovatelný i v případě dovolené. Pokud oficiální svátek oslavuje minulost, je karnevalová svátečnost vyhrazena přítomnosti, v níž se dočasně ruší všechna minulostí nastolená pravidla, normy, řády, hierarchie a zákazy. Na dovolené je dovoleno vše. Člověk si dopřává, co je mu doma odepřeno: utrácí za exotické zážitky, utrácí za exotická jídla, občas i krade suvenýry; jen pro ten pocit intenzivního

⁵² Bachtin (v knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*) rozlišuje dvoji svátečnost: Oficiální svátky jsou formou ukotvení přítomnosti skrze minulost; upevňují neproměnnost a věčnost existujícího řádu, posvěcují současné uspořádání světa a posvěcují oficiální pravdu jako pravdu věčnou a nezměnitelnou. Karnevalový svátek je oproti tomu dočasným osvobozením od panující pravdy a stávajícího řádu. Na chvíli se zruší hierarchie, normy a zákazy, aby čas mohl stále vznikat, proměňovat se a obnovovat. Karneval se staví proti dovršenosti a ukončenosti a hledí do nekonečné budoucnosti. (viz Bachtin 1975, s. 11n.)

přítomného žití zkouší exotický sex a extrémní sporty... Dovolená je čas na nové, čas na experiment, je to čas proměny a regenerace a také zvláštních, chvilkových kontaktů mezi lidmi. Turista navazuje dočasná přátelství s jinými turisty, ale především s místními obyvateli, se kterými sedává jako jejich host. V kapitole 5 jsme jej definovali jako někoho, kdo je všude cizí, a tudíž všude hostem, což mu dává zvláštní schopnost „vnořeného odstupu“. Teď už víme, že jeho vnořený odstup v sobě kromě flanérské fascinace a objektivního pohledu simmelovského cizince skrývá také McLuhanovu absolutní kmenovou vtaženost. Turista umí vstupovat do kmene a zase z něj vystupovat (umí se sám vrátit), umí pobývat v hladkém i rýhovaném prostoru zároveň. I když projde iniciačními rituály a kmen jej přijímá za svého, stále v něm přetrvává trocha jinakosti, kterou si uvědomuje jak kmen, tak on sám.

John Urry (1995 a 2004) popisuje turistické destinace jako tvárné prostory, jež se přizpůsobují svým návštěvníkům; s nimi (a pro ně) vznikají a s nimi i zanikají. Dovolená je hladký i rýhovaný prostor: na dovolené se budují styčné body, orientační body („Sejdeme se u toho velkého stromu / na rohu / u zmrzliny / před supermarketem.“) a je to i prostor objevování, toulání, tápání. Vše v hladkém prostoru je podle Deleuze s Guattarim (2010, s. 547) přizpůsobeno cestě, i obydlí. Na dovolené se bydlí v hotelu: sice to není kruhové iglú, vyrobené z materiálu svého vlastního prostoru, ani skladné teepee nebo jurta (či moderní stan), ale i tak je hotel znatelně podřízen a přizpůsoben cestě. Není to ani jednoduché „cizí“ obydlí, umožňující návštěvu, ani „druhý domov“, letní sídlo, chalupa mimo město nebo zahrádkářova chata. Jeho přizpůsobení cestě neznamená jeho „cestovnost“; hotel je v tomto ohledu velice specifický – je přizpůsoben příjezdu a odjezdu. Je to obydlí zvenku rýhované, pevné a stabilní, a zevnitř hladké, provizorní: prázdná skříň s několika ramínky, stále ustlaná postel, dekorativní obrázky na stěnách, malé cestovní mýdlo v koupelně, cestovní šampon, hotelová osuška... Nepřizpůsobuje si jen krajinu, ale je i krajině přizpůsobený: každý turista totiž žádá balkon s výhledem na moře. Robinson je schopen si užívat nomádství na ostrově, jako by byl na dovolené. Vtiskuje prostoru ostrova povahu turistické destinace: opaluje se na pláži, koupe se v moři, užívá dne, bydlí tu jako v hotelu. Každé ráno vystupuje na nejzazší cíp útesu jako na balkon a „s úzkostnou netrpělivostí očekává východ slunce a že příliv prvních paprsků má pro něj slavnostní význam svátku, který je sice každodenní, ale udržuje si silný náboj novosti.“ (Tournier 2006, 162)

*Tvárný hotel:
cestovní
mýdlo a
prázdná skříň*

Dovolená není to samé, co návrat do kmene, to si uvědomuje i Robinson: „*Vracím se ke kultu slunce, jemuž se oddávali divoši? Nemyslím a nevím ostatně nic přesného o skutečné víře a rituálech oněch legendárních ‚pohanů‘, kteří možná existovali jen v obrazotvornosti našich pastorů. Je však jisté, že když jsem se vznášel v nesnesitelné osamělosti, v níž jsem mohl volit jediné mezi šílenstvím a sebevraždou, hledal jsem instinktivně opěrný bod, který mi už neposkytovala společnost. Zároveň se rozpadaly a mizely struktury, které ve mně vybudoval a udržoval styk s jinými lidmi. Postupným tápáním jsem tak došel k hledání spásy ve spojení s živly, sám jsem se stal živelným.*“ (tamtéž, s. 180) Sám dobře ví, že není vznešený divoch. Jeho solární princip je principem opáleného člověka.

00

Jaký tedy je ten pravý euforický nomád? Jaká kritéria musí splňovat? Musí být věčně na cestě jako tulák, který nikdy nikde nezapustil pevný a silný kořen. Může se ale někdo takovým nomádem vůbec stát? Návrat do lůna kmene – proměna do euforického nomádství – je proměnou-uhňíváním, ale zároveň zamrznutím nomáda ve stavu kolektivního (ne)vědomí tak, jak se to děje Micheletovi. Nově probuzený nomád není schopný sebereflexe. Je jednoduše natolik nadšený ze svého stavu pospolitosti, sounáležitosti, pocitu zdraví a hojnosti, že je slepý k vnějšímu světu. Umělecká produkce nabízí příklady, ilustrující takovou proměnu a její proces, ale ukazuje se, že nikdy nelze mluvit o naprostém a úplném nomádství, protože nomád se musí na cestě už narodit. Každý zmíněný literární či filmový příklad obsahuje určitou část oné euforické proměny. Robinson se proměňuje, psychicky i fyzicky omládne, ale zachovává si dospělé (turistický) odstup. Jake Sully prochází rituální iniciací, vzdává se svého starého, nedokonalého těla a vstupuje do těla vznešeného, ale přitom si ponechává své jméno a svou paměť. White ve své básni popisuje podobnou iniciaci s důrazem na proměnu jazyka, ale jeho cesta nemá zas onen euforický vstup do kmenového společenství; návrat z ní navíc znamená návrat k usedlictví.

Závěr:

*nenarozený
nomád*

Koncept, který nabízí Deleuze a Guattari, pro interpretaci takovýchto děl nedostačuje, byť autoři také tvrdí, že hladký a rýhovaný prostor neexistují odděleně, ale vždy jako kombinace obou. A to samé říkají o rhizomu, který je z principu

neorganizovaný (autoři o něm mluví jako o „*těle bez orgánů*“ /viz Deleuze a Guattari 2010, s. 171–189/), ale také nese stopy či zbytky organizovanosti. Lze tedy na základě těchto termínů vůbec v narativech hledat ideálního nomáda hladkého prostoru či ideálního usedlíka, když se jejich prostory takto protkávají? Deleuze s Guattarim se pokouší nastolit „*nomádkou vědu*“, jež by byla snahou o vytváření nebo zkoumání rhizomů (prostorů, textů, kontextů), jimiž se vědec bude pohybovat jako nomád. A pokud je hladký prostor „ušpiněný“ prostorem rýhovaným, je i nomád nakažen usedlictvím. Sice se svým konceptem snaží bojovat proti dichotomiím, ale svou vlastní prací (svými dualistickými termíny) sami přiznávají neschopnost překonat staleté nánosy „karteziánského vědění“. Autoři jistě nechtěli zcela zavrhnout usedlictví pro dobro euforického nomádství. Vždyť jejich myšlení má být holistické, a musí tedy zohlednit všechny části a perspektivy. Jak už to ale bývá, musel se jejich „průkopnický“ koncept vyhranit proti předchozím teoriím. Proto se rozhodli vyzdvihnout opomíjené nomádství na úkor vládnoucího usedlictví, díky čemuž se z jejich prací může zdát, že usedlictví je *pasée*. Jejich revoluční nadšení je možná pozůstatkem euforie 60. let, kdy své knihy psali a zveřejňovali Lovelock, McLuhan a další (a jež dodnes doznívá v Maffesoliho textech).

Náš cíl spočívá především ve snaze odstranit negativní znaménko, vnučené usedlictví. Ideální nomád neexistuje. A proč by taky měl? My ze spojení nomádství a usedlictví chceme vykresat novou postavu, celistvou, takovou, jež by si z obou brala to nejlepší. Pokud jsme se rozhodli odlišovat dvě linie proměny (tedy euforického nomáda a nomáda-turistu), musíme přehodnotit, či doplnit koncept rhizomu, který by odpovídal jen euforické linii proměny. Koncept pro turistu nabízejí sami Deleuze s Guattarim, jen jej hodnotí jako něco „nedokonalého“, něco mezi rhizomem a stromovou strukturou. Autoři mluví o svazčitém kořenu: „*Tentokrát je hlavní kořen zakrnělý nebo jeho konec zničený a byla na něj naroubována bezprostřední, libovolná multiplicita vedlejších kořenů, které prodělávají mohutný rozvoj. Přirozená skutečnost se tentokrát projevuje zakrněním hlavního kořene, ale jeho jednota přetrvává jako minulé nebo budoucí, jako možné. [...] Jinými slovy lze říci, že se systém svazčitých kořenů ve skutečnosti nerozchází s dualismem, komplementaritou subjektu a objektu, přírodní a duchovní skutečnosti: jednota v objektu je neustále popírána a znemožňována, zatímco v subjektu triumfuje její nový typ. Svět ztratil svůj hlavní kořen, subjekt už ani nemůže tvořit dichotomii, ale dospívá k vyšší jednotě, k jednotě*

*Turista:
svazčitý
kořen
a brownův
pohyb*

ambivalence nebo přeúčření (surdétermination) v dimenzi, která je dimenzi objektu vždy dodatečná. Ze světa se stal chaos, ale kniha zůstává obrazem světa, kořinek-chaosmos namísto kořene-kosmu.” (tamtéž, s. 12n.) Svazčitý kořen má podobu chaosu, definovaného jako *j u x t a p o z i c e* protichůdných, vzájemně se ovlivňujících, ale v podstatě symbiotických řádů. To je pravá podoba holismu: světlo jako částice i vlnění, dokonalá krystalizace v nedokonalý shluk krystalů, úchvatná, kreativní difuze kapalin, fraktála, brownův pohyb.

Teorie relativity ukazuje, že každá částice je odvislá od svého vztahu k jiným částicím. Usedlík závidí nomádovi jeho cestu a nomád usedlíkovi jeho teplý domov. Naplnění touhy je přeci jejím dovršením. To je ona Maffesoliho „*dynamická zakořeněnost*“. A turista v sobě uchovává oba prvky. Stát se turistou znamená dospět do stavu *h a r m o n i e*. Nomád si nevytváří rhizomy-oddenky, potenciální zastávky ve své dynamické zakořeněnosti. Oddenky naopak slouží turistovi jako „*b u b l i n y n o m á d s t v í*“ – místa, kde může být nomádem, kmenovým člověkem, kde může „patřit“ a „sounáležet“ jako vznešený divoch v hladkém prostoru. Robinson má takovou bublinu na svém ostrově, Jake Sully jí má na planetě Pandora, Kenneth White jí našel na poloostrově Labrador. Každý z nich ví, že když jí opustí, stane se opět usedlíkem. Jsou jako turisté, kteří se nechťejí vrátit z dovolené. Do těchto prostorů je uvádí jejich *p r ů v o d c i*. Průvodce turisty je důležitá osoba. Objevuje se jako hadrář ve městě, kterým se prochází Apollinairův vypravěč, hraje roli „*kutílského*“ podvědomí, když v podobě Wincklera připravuje puzzle Bartleboothovi, a v neposlední řadě iniciuje vlastní proměnu tím, že doplňuje na celek, ať už v podobě ženského prvku, Sullyho lásky Neytiri, nebo v podobě bratra-blížence, hravého Pátka.

Chceme zavést koncept turisty, protože se nejlépe hodí pro interpretaci současné literatury a (pop)kultury. Vždyť sám Maffesoli definuje své „*neo-kmeny*“ jako subkultury, kterými je možno proplouvat, které je možno kombinovat, opouštět je a vstupovat do skupin jiných. Jeho koncept kmenovosti je něco zcela jiného než rodný (domorodý), tedy věčný kmen přírodních národů. Nomádství v jeho podání je spíše turistikou. Člověk navštěvuje různá společenství podle momentálního rozpoložení, není nikde vázán, protože tato společenství nejsou kmeny v pravém slova smyslu. Formují jeho identitu, ale nenarušují jeho kořeny vedoucí k primární identitě, jež vzniká v rýhovaném prostoru a jež se uchovává v křestním jméně každého jedince. Turista je nomádství z jednoho bodu. Je to linie úniku pro moderního usedlíka (neo-nomáda). Maffesoliho neo-nomád nemá stálý domov, ale přesto má domovy, nepálí za sebou

mosty. Jeho životní nomádství není zapříčiněno jen podvědomou touhou po neustálém pohybu (puzení k cestě), ani to není jen snaha o co největší prosperitu (touha jít za lepším). Neo-nomáda pudí k cestě především touha něco „zažít“; je to touha turistů, touha „vidět kus světa“. Tekutost životní filozofie, nespojitost, epizodičnost života, která se přisuzuje nomádství, není čistým nomádstvím. Je v ní sice obsažena neposednost, ale neposednost se projevuje turistikou: touhou zkusit co nejvíc, zažít co nejvíc, vidět, slyšet, dýchat co nejvíc. Touha být eklektikem znamená sounáležitost: vybírat si to, co „souzní s mojí duší“. V předponě *sou-* se skrývá nesmrtelnost, zacyklení – sounáležitost, souznění, součást je reteritorializování se, zrcadlení se v něčem jiném. Hodrová o věcech píše, že „v předponě ‚sou‘ jako by byla obsažena neurčitá naděje, že nic v tomto světě definitivně nekončí, nenávratně nepomijí, neztrácí se – vše se toliko proměňuje, je vydáno našim rozhodnutím, našim volbám, našim pohledům a dotykům, naší aktivitě zapojovat věci – tyto pozůstatky, ruiny (cizích) souborů-příběhů-osudů – do našich živých souborů-příběhů-osudů.“ (Hodrová 2011, s. 239). Vše se může proměnit v turistiku: četba knihy, poslech hudby, pohled na obraz, sledování filmu, hraní her, to jsou úniky do jiných (fikčních) světů – **e x t e n z e ž i v o t a .**

Flanér je dítětem velkoměsta a město určuje jeho hranice jak jako postavy, tak jako termínu. Benjamin jej definuje pouze a vždy v souvislosti s městem a městskými fenomény, jež ve svých básních postihl Baudelaire (tak se Benjamin soustředí na nudu, zahálku, módu a zboží, pasáže atd. atd.). Flanér nemůže existovat mimo město. Proto je zde turista, který dokáže vycestovat do cizích a exotických krajin, o nichž si flanér může nechat jen zdát. Turista dokáže pozorovat přírodu a domorodce. Proto se archetyp flanéra aplikuje na výhradně městské motivy (různé „svědky“ a „chodce“ a také detektivy...). Archetyp turistů lze oproti tomu použít na nejrůznější motivy cesty: turista se stává „mužem bez závazků“, někým, kdo je (snad stejně jako flanér) vyvázán ze společenství (svého města), je svobodný, ale zároveň (to Maffesoli zdůrazňuje jako princip nomádství a nové kmenovosti) a díky tomu je motivován starat se o druhé, empatizovat, vstupovat do komunit podobně smýšlejících svobodných lidí. Tato svoboda mu také nabízí svobodu „tekutého“ života, schopnosti plynout mezi stavy, neustalovat se v jednom stavu na dlouho (a to je i princip Deleuzovského nomádství).

*Turista:
cestopis
a výlety za
město*

Flanér je melancholik, obklopený zaprášenými předměty, ale také je to pionýr konzumního života. Konzument je v podstatě nomád. Konzumní zboží, kterým jsou

i laciné suvenýry, je určeno k „okamžité spotřebě“. Konzumní člověk si nevytváří žádná citová pouta, nic k němu nepřirůstá a jeho kořeny tak zůstávají volné a obnažené. Pokusili jsme se ukázat to, co je *apriori* zřetelné: že existuje privátní aura věcí, která však nevrhá do stavů melancholie, nýbrž vytváří vztah k věci jako magickému talismanu. V mnoha ohledech dochází v současné společnosti k proměně z usedlického života na život nomádský; zde sledujeme trend přesně opačný.

Turista je ta část nomádství, která je potřebná k tomu, abychom mohli městské flanérství nahradit, nebo lépe řečeno redefinovat. Nejde ani tak o protiklad flanéra a turisty, ale o metamorfózu flanéra v turistu. Bauman sám při definici svých čtyř archetypů staví flanéra s turistou blízko sebe a ukazuje jejich styčné body. Vždyť oba, na rozdíl od zbylých dvou archetypů, jsou definováni především svou rolí „diváka“. Vizualita a vizuálnost, povrch a povrchnost – flanér a turista vidí a nechávají se vidět (vystavování na odív: to je to hlavní, co v turistovi zůstává z flanéra), obdivují a nechávají se obdivovat (viz Smith 2010). Oba zaznamenávají, jako autoři si vytvářejí své vzpomínky. Nomád nemá důvod nic zaznamenat a ani nemůže, protože tím by rýhoval, ohraničoval, uvězňoval svoje zážitky v pevných podobách, což je něco typického pro usedlíka. Turista se pohybuje světem nomádsky, ale své výlety strukturuje epizodicky a o těchto epizodách pojednává – turista píše.

V turistovi se skrývá nomád, usedlík, migrant, hadrář, kutil, cizinec a flanér... Stávání se turistou znamená onen remix všech stavů. Proměna není úplné odříznutí a smrt starého, ale znamená *n a b a l o v á n í*. Toto nabalování nikdy neznamená usazování, zamrzání, tíhu vlastní osobnosti a tíhu vzpomínek. Postmoderna přepólovala vanitas a udělala z něj pozitivní aspekt tím, že jej ve zdravé podobě začlenila do euforické proměny. Mrtvé rodí nové, a proto mrtvé není nikdy zcela mrtvé – přežívá v podobě zkušenosti, která umožňuje sebereflexi.

Seznam literatury

Prameny:

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Kacíř a spol.* Praha: SNKLU, 1965.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Pásmo.* Praha: NČSVU, 1963.
- Avatar* [film]. Režie James CAMERON. USA a Velká Británie, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla.* Praha: Symposion, 1947.
- BAUDELAIRE, Charles. *Čas je hráč: výběr z díla.* Praha: Československý spisovatel, 1986.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe.* Praha: Odeon, 1986.
- Czech Tourism: kudy z nudy.* [online] Czech Tourism: ©2013 [cit. 1. 3. 2014].
Dostupné z: www.kudyznudy.cz
- ČAPEK, Karel. *Francouzská poezie moderní doby.* Praha: F. Borový, 1936.
- KAFKA, Franz. *Povídky.* Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999.
ISBN 80-85844-50-8.
- Lonely Planet: Themes* [online]. Lonely Planet: ©2014 [cit. 25. 3. 2014].
Dostupné z: <http://www.lonelyplanet.com/themes/>.
- MILLER, Henry. *Obratník Kozoroha.* Praha: Reflex, 1992. ISBN 80-900857-6-8 .
- NEZVAL, Vítězslav. *Praha s prsty deště.* Praha: Akropolis, 2000.
ISBN 80-85770-88-1.
- PERÉC, Georges. *Život návod k použití (Romány).* Praha: Mladá fronta, 1998.
ISBN 80-204-0681-6.
- Pocahontas* [film]. Režie Mike GABRIEL a Eric GOLDBERG. USA, 1995.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Emilie přichází ke mně ve snu.* Praha: Torst, 2001.
ISBN 80-7215-146-0.
- TOURNIER, Michel. *Pátek aneb Lůno Pacifiku.* Červený Kostelec:
Pavel Mervart, 2006. ISBN 80-86818-26-8.
- WHITE, Kenneth. *The Blue Road.* Edinburgh: Mainstream Publishing, 1990.
ISBN 1-85158-279-7.

Odborná literatura:

- ADORNO, Theodor W. *The culture industry: selected essays on mass culture*. London, New York: Routledge, 2001. ISBN 0-415-25380-2.
- ANDERMATT CONLEY, Verena. Of Rhizomes, Smooth Space, War Machine and New Media. In: POSTER, Mark a SAVAT, David (ed.). *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, ©2009, s. 32-44. ISBN 978-0-7486-3338-8.
- BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-41-1.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-8086702-61-2.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-71-1.
- BACHELARD, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0505-4.
- BACHELARD, Gaston. *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0638-7.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-73-X.
- BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-97-7.
- BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001. ISBN 80-902836-7-5.
- BAUDRILLARD, Jean. Marginální systém: sběratelství. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Mít a být: sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2008. ISBN 978-80-86863-25-2.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. ISBN 0-472-09521-8.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE Publications Ltd., 2004. ISBN 978-0761956921.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002a. ISBN

- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002b. ISBN 80-86429-11-3.
- BENJAMIN, Walter. *Agesilaus Santander: výběr z textů*. Praha: Herrmann & synové, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-278-3.
- BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*. Praha: Oikoymenh, 2011. ISBN 978-80-7298-456-5.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. ISBN 0-674-04326-X.
- BENNETT, Andy. Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*. 1999, **33**(3), 599-617. ISSN 0038-0385.
- BREISKÝ, Arthur. *Triumf zla*. Hradec Králové: Kruh, 1970.
- BRIANS, Ella. The ‚Virtual‘ Body and the Strange Persistence of the Flesh: Deleuze, Cyberspace and the Posthuman. In: GUILLAUME, Laura a HUGHES, Joe (ed.). *Deleuze and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press, ©2011, s. 117-143. ISBN 978-0-7486-3865-9.
- BROUK, Bohuslav. *Lidé a věci*. Praha: Václav Petr, 1947.
- BUCHANAN, Ian. Deleuze and the Internet. In: POSTER, Mark a SAVAT, David (ed.). *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, ©2009, s. 143-160. ISBN 978-0-7486-3338-8.
- ČERMÁKOVÁ, Eva, 2009. *Vnímání prostoru a času nomádkými a usedlými kulturami*. Brno. Disertační práce. Masarykova univerzita. Fakulta přírodovědecká. Ústav antropologie.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka. Opotřebovaný svět: Krámy, brak a haraburdí. *Slovo a smysl*. 2013, **20**, 205-224. ISSN 1214-7915.
- DAVIS, Douglas. The Work Of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991–1995) [online]. *Leonardo*. 1995, vol. 28, No. 5, s. 381-386 [cit. 1. 3. 2014]. Dostupné z: http://classes.dma.ucla.edu/Winter09/9-1/_pdf/3-Davis_Work_of_Art.pdf
- DELEUZE, Gilles. *The Fold: Leibnitz and the Baroque*. London: Continuum, 2003. ISBN 0-8264-7411-X.
- DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010.

ISBN 978-80-87054-25-3.

- DEMA, Leslie. "Inorganic, Yet Alive": How Can Deleuze and Guattari Deal With the Accusation of Vitalism? [online]. *Rhizomes*. 2007, **15** [cit. 15. 3. 2014]. ISSN 1555-9998. Dostupné z: <http://www.rhizomes.net/issue15/dema.html>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha: Agite/Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-80-3.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Před časem*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-41-1.
- DURKHEIM, Émile. *Elementární formy náboženského života: systém totemismu v Austrálii*. Praha: Oikoymenh, 2002. ISBN 80-7298-056-4.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-706-4.
- FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha: Fra, 2013. ISBN 978-80-86603-79-7.
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1917-1920*. Praha: Psychologické nakladatelství, 2003. ISBN 80-86123-20-0.
- HEIM, Michael. *Virtual realism*. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-510426-9.
- HODROVÁ, Daniela. *Chvála schoulení: (eseje z poetiky pomíjivosti)*. Praha: Malvern, 2011. ISBN 978-80-86702-91-9.
- HORÁKOVÁ, Jana. Benjaminiana. K remediaci vybraných Benjaminových pojmů v diskurzu nových digitálních médií [online]. *Musicologica Brunensia*. 2011, **46**(1-2), s. 88-106 [cit. 13. 5. 2014]. ISSN 1212-0391. Dostupné z: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/oktavo/115245/1_MusicologicaBrunensia_46-2011-1_11.pdf.
- HORÁKOVÁ, Jana. *Umělecké dílo v době své digitální reprodukovatelnosti* [online]. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010 [cit. 13. 5. 2014]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/dilo/web/index.html>.
- HORROCKS, Christopher. *Baudrillard a milénium*. Praha: Triton, 2002. ISBN 80-7254-266-4.
- HORROCKS, Christopher. *Marshall McLuhan a virtualita*. Praha: Triton, 2002. ISBN 80-7254-269-9.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0322-2.
- de CHARDIN, Pierre Teilhard. *Místo člověka v přírodě: výběr studií*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. ISBN 80-205-0309-9.

- de CHARDIN, Pierre Teilhard. *Vesmír a lidstvo*. Praha: Vyšehrad, 1990.
ISBN 80-7021-043-5.
- CHISHOLM, Dianne. The Becoming-Animal of *Being Caribou*: Art, Ethics, Politics. *Rhizomes*. 2012, **24** [cit. 15. 3. 2014]. ISSN 1555-9998. Dostupné z:
<http://www.rhizomes.net/issue24/chisholm.html>
- KRÜGER, Oliver. Gaia, God, and the Internet: The History of Evolution and the Utopia of Community in Media Society [online]. *Numen*. 2007, **54**, s. 138-173
[cit. 1. 5. 2014]. Dostupné z Jstor: <http://www.jstor.org/stable/27643256>.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Liberec: Dauphin, 1996.
ISBN 80-901842-9-4.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Smutné tropy*. Praha: Rybka publishers, 2011.
ISBN 978-80-87067-11-6.
- LOVELOCK, James. *Gaia: Nový pohled na život na Zemi*. Prešov: Abies, 1993.
ISBN 80-88699-03-7.
- LOVELOCK, James. *Gaia: Živoucí planeta*. Praha: Mladá fronta, 1994.
ISBN 80-204-0436-8.
- MACDONALD, Dwight. *Against the American grain: essays on the effect of mass culture*. New York: Vintage Books, 1962. ISBN
- MALINA, Roger F. Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction [online]. *Leonardo. Supplemental Issue*. 1990, **3**, s. 33-38 [cit. 1. 3. 2014]. Dostupné z Jstor: <http://www.jstor.org/stable/1557892>.
- MÁLEK, Petr, 2006. Alegorie moderny: Pasáže módy. K několika motivům Benjaminova Baudelaira. *Slovo a smysl*. **6**, 163-196. ISSN 1214-7915.
- MÁLEK, Petr. *Melancholie moderny: alegorie, vypravěč, smrt*. Praha: Dauphin, 2008.
ISBN 978-80-7272-167-2.
- MAFESSOLI, Michel. *O nomádství: iniciační toulky*. Praha: Prostor, 2002.
ISBN 80-7260-069-9.
- MAFESSOLI, Michel. *Rytmus života: Variácie o postmodernom imaginárne*. Bratislava: SOFA, 2006. ISBN 80-89033-56-3.
- MAFESSOLI, Michel. *The Time od the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: SAGE Publications, 1996. ISBN 0-8039-8474-X.
- MASCIANDARO, Nicola. Getting Anagogic. *Rhizomes*. 2010, **21** [cit. 15. 3. 2014]. ISSN 1555-9998. Dostupné z:
<http://www.rhizomes.net/issue21/masciandaro/index.html>

- McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. Brno: Jota, 2000. ISBN 80-7217-128-3.
- McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Mladá fronta, 2011. ISBN 978-80-204-2409-9.
- McLUHAN, Marshall. Myth and Mass Media. *Daedalus*. 1959, **88**(2) [cit. 13. 5. 2014]. ISSN 0011-5266. Dostupné z Jstor: <http://www.jstor.org/stable/20026500>.
- MELUCCI, Alberto. *Nomads of the present: Social movements and individual needs in contemporary society*. Philadelphia: Temple University Press, 1989. ISBN 0-87722-599-0.
- MISCHKE, Dennis. Assembled Togetherness: New Materialism and the Aporias of Cosmopolitanism. *Rhizomes*. 2010, **21** [cit. 15. 3. 2014]. ISSN 1555-9998. Dostupné z: <http://www.rhizomes.net/issue21/mischke.html>
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie čili hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-920-1.
- PARR, Adrian, ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. ISBN 978-0-7486-4146-8.
- PLATON. *Symposion*. Praha: OIKOIMENH, 2000. ISBN 80-86005-89-5.
- PURKYNĚ, Jan Evangelista. *Útržky ze zápisníku zemřelého přírodovědce*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1794-9.
- RIESMAN, David. *Osamělý dav: studie o změnách amerického charakteru*. Praha: Kalich, 2007. ISBN 978-80-7017-062-5.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Rozpravy*. Praha: Svoboda, 1989. ISBN 80-205-0064-2.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Sny samotářského chodce*. Praha: K + D Svoboda, 2002. ISBN 80-903140-0-7.
- SIMMEL, Georg, 1997. Cizinec. In: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 26-33. ISBN 80-85850-50-8.
- SMITH, Phil. Tourists/Terrorists – Useful Ambiguities in Search for Models [online]. *Rhizomes*. 2010, **21** [cit. 15. 3. 2014]. ISSN 1555-9998. Dostupné z: <http://www.rhizomes.net/issue21/smith/index.html>
- SPEER, Albert. *Řídil jsem Třetí říši*. Praha: Grada, 2010, s. 62. ISBN 978-80-247-3178-0.
- STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Praha: Malvern, 2013. ISBN 978-80-87580-64-6.
- URRY, John. *Consuming places*. London, New York: Routledge, 1995.

ISBN 0-203-20292-9.

URRY, John a SHELLER, Mimi, ed. *Tourism mobilities: places to play, places in play*.

London: Routledge, 2004. ISBN 0-415-33879-4.

WHITE, Kenneth. *Landscape, mindscape, wordscape: A short introduction to geopoetics*. [online] Italy, 2008. [cit. 10. 5. 2014] Dostupné z:

<http://www.kennethwhite.org/textes/index.php?id=7002>