

ŠTUDENTI VVS RECENZUJÚ

MARTIN HUDYMAČ, ELENA HYBSKÁ, VLADIMÍR LEFÍK,
LIBOR MARTINEK, MIROSLAV SIROTA

MARTIN HUDYMAČ

MAXIM M. MATKIN: POLNOČNÝ DENNÍK

Sloart, Bratislava 2002

V tejto recenzii chcem sformulovať len pár výhrad z obrovského množstva, ktoré mi prebleskovali v mysli počas uplynulého roka.

Moje poznámky sa týkajú knihy Maxima E. Matkina Polnočný denník, ale i čitateľského publika na Slovensku. Matkin nám ukázal, ako sa tie isté slová, avšak už „vytlačené na papier“, môžu zmeniť na podvod, a čitateľské publikum nám po vyjdení Matkinovej knihy zas predviedlo, ako sa slovenský intelektuál zmení na malomeštiaka či snoba, plne prítakávajúc klamstvám na stránkach spomenutej „publikácie“.

Uvedomujem si, že môj komentár je len jedným z mnohých, a aj preto si nenárokuje postihnúť „pravdu“ alebo „podstatu“. Nechcem písať spôsobom, že „tak je to s Matkinom v skutočnosti“, ale skôr „takto by to mohlo byť s Matkinom“. Môj pohľad je aj preto selektívny. Svojím písaním chcem vytvoriť opozíciu voči mase afirmatívnych prítakávačov, ktorí svojimi oslavnými článkami nenapísali o knihe Polnočný denník doslova „nič“ (napr. naposledy v konfrontáciách Miroslava Valová a Mima H. Matkina, in: *Romboid*, č. 1, 2003, s.34–36).

1. Matkinov Polnočný denník: Matkinove povedky sa prvýkrát objavili na internetových stránkach inZine.sk. Príbehy naozaj spomalili aspoň na chvíľku kdejakého skúseného netového surfera. Texty priam lahodili žízniacej duši internetového čitateľa a spestrili tak inak fádne slovenské internetové spoločenstvo. Matkinove „výjavy zo života“ boli plne v súlade s požiadavkami „žánru“ internetu. Príhody boli napísané

odľahčeným a lineárnym štýlom, s rýchlym spádom deja smerujúc k záveru, s prehupovaním sa zo situácie do situácie a nechýbala im predovšetkým flexibilita a dynamika „internetového slova“. Rovnako im nechýbala ani efemérnosť a chimérickosť netovej blikajúcej litery. Poviedky potom vyšli knižne.

Už záložka knihy forsruje intenciu, s ktorou by sme mali vnímať Matkinove príbehy: „Nikto nevie, čím sa vlastne živí, ale keď píše, je to hlavne o depresiách, o zmysle života, o láske a o sexe. Hlavne o sexe.“ Teda tajomný autor píšuci hlavne o sexe. Matkin v úvode knihy dodáva: „Som sám a môžeme chodiť, piť, zoznamovať sa a počúvať všetky tie múdrosti, sprostosti, klebety a historky, čo okolo seba trúšia ľudia v noci. Nemusím nič vysvetľovať, za nič sa ospravedlňovať. Žiadne plány do budúcnosti, len zber zážitkov. Ak sa vám to zdá trápne, nečítajte ďalej“ (s. 6). Kniha (ako celok) by tak mala byť hlavne o sexe a akýmsi Matkinom pretlmočeným záznamom slov ľudí, ktorí vstupujú do jeho sveta „každodenných dobrodružstiev“, takže sa zároveň vzdáva akejkolvek zodpovednosti za vlastné písanie (záver citátu pozostáva zo „siláckeho gesta“, ktoré je ambivalentne ako „úprimné“, tak aj hlúpe). „V skutočnosti“ však Matkinova kniha nie je opisom sexuálnych scén. „Autor“ nevenuje sexu nadmerné množstvo riadkov ako iným životným obrazom. Aj keď sa nás rozprávač príbehov snaží nepriamo upozorniť (s.10; s. 135), že jeho texty nie sú „o bytí“, „o zmysle života“, neprinášajú „posolstvo“ ani nijaké „univerzálne formuly“, ale sú len vraj záznamom múdrostí, klebiet a sprostostí, nijako sa mu to nedarí: Matkinovo písanie nie je o ničom inom, ako len „o bytí“ a premýšľaní nad „zmyslom života“. Avšak trápnosť Matkinových príbehov vychádza z toho, že

jeho opis každodenných útrap, zmechanizovaného a šedého života bez lásky nám predstavuje cez svoj internetovský efemérny a jednorozmerný štýl, takže záznam udalostí, pointy príbehov, alebo riešenia problémov získavajú sladkastý nádych seriálu Beverly Hills 902 10. Niežeby sa nenašlo už dosť autorov, ktorí by nám neosvetlili všetku biedu modernej spoločnosti v jej každodennom živote (aká veľká nuda nás asi môže sprevádzať pri sledovaní beztvárneho života Leopolda Blooma), avšak na rozdiel od Matkina im nechýbala práca s textom (to, čo ruskí formalisti nazývali „literárnosť“). Matkin-rozprávač preberá „jazyk ulice“ a zároveň je „záznamníkom“ klebiet, múdrostí a sprostostí – zaoberá sa zberom zážitkov. Matkin nemá nakoniec svoj vlastný jedinečný štýl, pretože v jeho rozprávaní nachádzame štýly všetkých ostatných a vďaka tomu sa môže s Matkinom-rozprávačom identifikovať každý jeden čitateľ. A z toho vychádza môj „záver“:

V každom z nás je trošku z Matkina, takže „skutočného“ Matkina niet, my všetci ho vytvárame, naše „reči, klebety, múdrosti a sprostosti“. Sám neviem „čo je umenie a literatúra“, ale tuším, že to asi nebude záznam ani zber zážitkov, ako nám ho predvádza cez svoj priamočiary (akože „úprimný“) a žurnalistický štýl (z akcie do akcie; z podniku do podniku; z flámu do flámu) samotný „analytik“ Matkin („Vo vzťahoch v zásade existujú dve základné sily, ktoré veci posúvajú vpred. Teda aspoň u mužov je to vo fáze akútnej zamilovanosti TÚŽBA MAŤ vytúžený objekt na dosah, k dispozícii, na očiach, v posteli (s. 47)).

Matkin-rozprávač je klamár, ale nie v tom ecovskom zmysle slova: je skvelým ideológom a jeho ideologický text je naozaj bez chyby. Nemáme mu čo vyčítať. Ale možno že je len maskou, pretvárkou dnešného intelektuála, ktorý sa tvári, že „je obyčajný človek“ so „zdravým rozumom“ a s „obyčajnými problémami“ (obyčajnejšie problémy ako Matkin hádam nikto nemá). Jeho „zdra-

vý sedliacky rozum“ spočíva v tom, že „nemudruje“ len „o zmysle života“ a nie je skostnatený filozof hovoriaci univerzálne formulky, ale je aj „celkom“ „obyčajný“ človek, ktorý si zájde do hypermarketu a pozerá MTV. Všetko by bolo v „poriadku“, len keby to nakoniec nevyznelo tak, že Matkinovo písanie je len predsa „o zmysle života“, avšak napísané hladkým a trápnyim štýlom à la James Bond – „Pozdravy z každodenného života“.

2. Čitateľské publikum: naozaj len krátky exkurz do snobstva a malomeštiactva slovenského intelektuála, ktorý siahol po knihe Polnočný denník.

Prvý „závažný“ problém sa „nám“ postavil do cesty už skôr, ale v knižnej podobe ešte viac vystupňoval naliehavosť otázky – „KTO JE MATKIN?“. Borušovičová alebo Pišťanek či Hvorecký alebo všetci dokopy?

Druhý fakt, ktorý „sme“ mohli oceniť, my čitatelia, je takzvaný Matkinov „vyňikajúci“ / „vtipný“ / „odľahčený“ / „ľahký“ / „štýl“ (pozri jedinú otázku Juraja Hegera Matkinovi, RAK, č. 7–8, 2002). Konečne tu máme niekoho, KOMU „rozumieme“, ba má rovnaké problémy (možno i zážitky) ako my. Ba zisťujeme, že práve Matkin je ten, kto NÁM rozumie, hlavne „tejto dobe“ (Miroslava Valová píše: „A celkom *cool* môžeme konštatovať aj to, že nám vydaním Polnočného denníka vošiel do literatúry „moderný typ charakterovej postavy zo života“, s. 36). Matkin sa stáva našim „psychoanalytikom“, a tak prostredníctvom jeho knihy si dnes slovenský intelektuál môže naplno a nahlas priznať, že nie je tým skostnateným a zvädnutým literátom, či zaostalým a konzervatívnym filozofom, ale je „pravda“, že i keď číta Wittgensteina ako Matkin, rovnako má rád peniaze, sex, večierky a hypermarkety. Pán „doktor“ Matkin nám ponúka recept ľahkej identifikácie (pozri zadnú obálku knihy s e-mailami Matkinových fanúšikov: „Prebúdzaj vo mne pochované nádeje a to sa len tak neodpúšťa .. ach! koľko prebudovaných nádejí a snov, hmmm... Maxim je malý

čarodejník...“), po čase sa vytvárajú aj malé diskusné skupiny a kto nečítal „doktorovu príručku“, ten je vyradený z hry (teda z „diskurzu“).

Prekáža mi, že čitateľské publikum chce nájsť v Matkinovej knihe viac ako tam v skutočnosti „je“. *Polnočnému denníku* podsúva svoje vlastné očakávania a čitateľské túžby. Prekáža mi to masové pachtenie sa za identifikáciu Matkina, ktoré tak náramne krásne zas odhaľuje čitateľskú túžbu identifikovať sa so „svojím autorom“ – MAJSTROM. Neprekáža mi, že vám, afirmatívnym pritakávačom sa Matkinova kniha páči, ale prekáža mi, keď nám ostatným chcete nahovoriť, že Matkin „je čosi viac ako brakovou literatúrou“.

Tvrdím, že Matkinova kniha môže byť naozaj skvelou „zábavou“, ale zároveň tvrdím, že ničím viac však ani nemôže byť.

„ČITAŤ MATKINA“ sa stalo povinnosťou slovenského intelektuála – dnes už snoba a malomeštiaka. Pacient sa rovnako pretvaruje ako jeho doktor. „Slovenský intelektuál“ postihnutý polnočným denníkom rovnako stráca črty mnohotvárnosti ako jeho „tvorca“ Matkin. Čitateľ sa stáva v tomto prípade naratívnu schémou, ktorú treba len vyplniť – tak ako sa robí dobrá reklama. Môžete sa ma spýtať: „O akom slovenskom intelektuálovi hovoríte? povedzte aspoň jedno meno, tvár! ukážte prstom“ – a ja viem, že by sa vám to páčilo, keby som odpovedal. Avšak nie z nedostatku argumentov, ale pre vaše dobro odpovedať nebudem. Dotklo by sa vás to...

ELENA HYBSKÁ **PIERRE BOURDIEU, O TELEVIZII**

Doplněk, Brno 1996

Pierre Bourdieu (1930–2002) v roku 1996 vystúpil vo francúzskej televízii s dvoma prednáškami o televízii. Tieto spolu s jeho dodatkami a esejom *Olympijské hry* tvoria malú brožúrku *O televízii*, prvotinu pochádzajúcu z autorovho nakladateľstva Editions Libre, ktoré vydáva útle knižky pre širokú čitateľskú obec zaujímavú sa o aktuálne verejné problémy.

Ešte pred nahliadnutím do knižky mi bolo zrejmé, že Bourdieu sa (v) *O televízii* nebude vyjadrovať lichotivo. Naopak, dalo sa tušiť, že tento francúzsky radikálny sociológ bude v duchu svojej kritickej a ne-nehodnotiacej sociológie spochybňovať to, čo sa bežne javí ako samozrejmé a večné. Že pôjde predovšetkým o kritiku zdedených kategórií a prijatých spôsobov myslenia a jemných foriem vládnutia. O kritiku ustálených vzorcov moci a privilégií.

Tentokrát vkladá pod svoj kritický sociologický mikroskop „zákulisie televízneho štúdia“ a „neviditeľnú štruktúru a účinky“ televízie a médií vôbec. Skúmavým pohľadom „chce demontovať sériu mechanizmov, ktoré majú na svedomí, že televízia pôsobí mimoriadne zhubnou formou symbolického násilia“. Pre tento účel Bourdieu bezprostredne mikroskopicky pozoruje televízne vysielania, archívne zábery, novinové články, dôsledne skúma štatistiky, faksimile dokumentov, zmluvy. Na základe takto získaných dát potom nápadito vykladá interakcie, diskurzy i dokumenty.

Na teoretické uchopenie mediálneho sveta Bourdieu uplatňuje svoj základný koncept poľa. Zavádza do svojej teórie a mapuje pole nové - žurnalistické. Už tým nás upozorňuje, že aj v rámci profesie žurnalistov – žurnalistického poľa, sa vytvorila dynamická štruktúra pozícií inštitúcií a konajúcich, kde sú ovládaní aj ovládajúci, kde zavládli permanentné vzťahy nerov-

nosti a bojov. Ako každé iné pole (napríklad akademické, právnické) je tento sociálny priestor žurnalistov arénou, kde vznikajú stratégie a boje úspešných o uchovanie pozícií a neúspešných za premenu tohto poľa, je viac-menej autonómny svetom s vlastnými pravidlami, kritériami hodnotenia i formami autority.

Prečo nás Bourdieu pozýva na návštevu tohto poľa? Len preskúmaním jeho štruktúry totiž môžeme pochopiť, čo alebo kto má na svedomí súčasnú podobu mediálneho diskurzu, teda prečo v televízii vystupujú takí a takí, prečo sa dozvedáme to a to a prečo sa to dozvedáme tak a tak. Štruktúra poľa určuje konanie žurnalistov – aktérov žurnalistického poľa, ktoré sa premieta do podoby televízneho vysielania či novín, ich vzťahov. A tak sa počas niekoľkostranovej návštevy vraciame do minulosti, aby sme vystopovali vývoj vzťahov najprv medzi novinami, sledujeme vzostup i pád seriózných novín, potom zmeny vzťahov po vstupe televízie do poľa.

Tento miniekurz je však len povrchný, Bourdieu sa z formálnych dôvodov nepúšťa do delikátnych opisov a podrobností, ktoré by si problematika a jej skúmanie vyžadovali. Je ale dostačujúci, aby sme v základe (väčšie ašpirácie táto knižočka vlastne ani nemá) uchopili to, čo je podstatné: vzťahy. Relatívny význam aktérov (jednotlivých žurnalistov, televíznych spoločností, novín) a vzťahy medzi nimi načrtávajú základné kontúry poľa:

V opozícii sú senzáciechtivé noviny a noviny, ktoré prinášajú predovšetkým úvahy. Neskôr televízia najmä svojou masovosťou a odlišným – vizualizujúcim, obrazovo expresívnym podaním tento vzťah nanovo deformuje a vymedzuje sa. Zaujíma dominantné postavenie a ona teraz určuje charakter poľa. Novinári chcú byť videní v televízii, televízne programy zaberajú čoraz viac miesta v denníkoch...

Štruktúrnymi tlakmi, pre nás neviditeľnými mechanizmami vo vnútri autonómne-

ho poľa, spolu so silami presahujúcimi z iných polí najmä ekonomického, sa formuje podoba mediálneho diskurzu, stváraného v obsahu, zoradení či štruktúre televízneho spravodajstva, novinových článkov alebo aj personálneho obsadenia celých veľkých televíznych spoločností. So vstupom televízie a zaujatím dominantnej pozície na poli sa najväčšími cenenými artiklami poľa stalo získanie exkluzívnych informácií, zaujímavosť a vysoká sledovanosť, profesionálna poveseň, podiely na trhu, či váha u inzerentov atď. Žurnalistické pole sa komercializuje.

Ekonomické, konkurenčné a iné tlaky vo vnútri i zvonka žurnalistického poľa pôsobia cenzurujúco (napríklad cez časové obmedzenia), vytvárajú podivuhodné ľudový charakter diskusných relácií s fundovanými a kvázifundovanými, ale populárnymi alebo popularitochtivými diskutérmi.

To je prejav medzipolového kríženia, keď logika jedného poľa (v tomto prípade ekonomického) sa prenáša na iné polia, vnucuje mu svoje obmedzenia.

Ale Bourdieu postupuje ďalej a skúma, ako si žurnalistické pole, tak silne pod tlakom vnútorných štruktúrnych konkurenčných tlakov (logiky ekonomického poľa), podriadiť všetky ostatné polia kultúrnej produkcie. Tak nás Bourdieu presvedčuje o sérii síl, ktoré svojím pôsobením formujú celú spoločenskú realitu.

Sledujúc jeho výklad si uvedomujeme, ako všetko so všetkým súvisí a akú moc majú médiá. Majú nástroje na určovanie demarkačných línií, na de/mobilizovanie sociálnych síl svojich konzumentov. Žurnalistické pole v dôsledku svojej štruktúry, svojich vnútorných i vonkajších (najmä ekonomických, komerčných) síl a cieľov novinárov totiž produkuje zvláštne videnie sveta, zvláštne maniere, ktoré potom, a to je najpodstatnejšie, podsúva a vnucuje do ostatných svetov (polí). Vnucuje svoju komerčnú logiku, svoje vlastné obmedzenia poliam ostatným. Médiá tak vládnu vede,

politike i umeniu. A to tak paradoxne, že politiku depolitizujú, vedu zbavujú vedec-kosti a umenie umenia. Činia tak najmä tým, že prispievajú k posilneniu „komerčného“ na úkor „čistého“, t. j. verejne – mediálne úspešného na úkor poctivého remeselníckeho, v rámci svojho poľa vysoko prestížneho.

Bourdieu tak nahlas vyriekol, že televízie (alebo médiá všeobecne) sa zjavne stávajú nielen nástrojom zaznamenávania, ale i vytvárania sociálnej reality.

Sledujúc prednášku v televíznej verzii by sme azda na obrazovke videli v tomto bode výkladu Bourdieov vztýčený varovný prst: Pozor, televízia je na ceste stať sa prostriedkom symbolického útlaku, legitimizujúcou sa zbraňou v rukách neovládaných kritickým rozumom!

Odhaliť tieto skryté tlaky, ktoré ťažia novinárov a prenášajú sa na všetky „polia“ – do vedy, umenia, politiky však neznamená biľagovať vinníkov – novinárov. Je ambíciou spoločensky osvietiť, odhaliť skryté a mobilizovať proti nemu. Prispieť k zmene stavu vecí. To chce táto útla brožúrka.

Človek je totiž slobodný v tom zmysle, že má možnosť – len čo si uvedomí existenciu zákonitostí, obmedzení, podľa nich konať.

Autorovi sa svojimi verejnými príhovormi O televízi podarilo otvárať oči a upozorňovať na jednu z týchto zákonitostí, zákonitostí pôsobenia médií a televízie. Sociológ má totiž za cieľ „odhaľovať skryté, činiac to, môže pomôcť znížiť na minimum symbolické násilie, ktoré pôsobí v sociálnych vzťahoch a obzvlášť vo vzťahoch mediálnej komunikácie“ (s. 13) a umocnením vedomia mechanizmov môže trochu prispieť k slobode ľudí, ktorí sú týmito mechanizmami manipulovaní, či sú to novinári alebo televízni diváci.

Pierre Bourdieu je v tomto zmysle vynikajúcim sociológom a O televízi je jeho skvelým a vydareným počínom. Podarilo sa mu odhaliť to, čo je očiam mnohých skryté.

O televízi sa stalo bestsellerom, mnohí sme ho sledovali v TV či prečítali. A to sa ani nemusel podriaďiť tlakom žurnalistického poľa.

VLADIMÍR LEFÍK

**MICHEL WINOCK A KOL.:
HISTORIE EXTRÉMNI PRAVICE
VE FRANCIJ**

Academia, Praha 1997

„Extrémna pravica je obrátená do minulosti a smúti po kolonializme. Slabne a zdá sa, že už nemá silu vzchopiť sa. A napriek tomu nechýbajú podnety k jej reaktivácii“, píše sa v knihe Michela Winocka História extrémnej pravice vo Francúzsku. Naposledy sa to ukázalo, keď kandidát extrémne pravicového Národného frontu Jean Marie Le Pen skončil v prvom kole francúzskych prezidentských volieb 2002 druhý a postúpil tak do rozhodujúceho kola. V ňom už veľa vody nenamútil, ale zanechal dojem. Až taký, že jeho súpera Jacquesa Chiraca volili aj komunisti. Aj keď pod pomerne bizarným heslom „voľte sviňu, a nie fašistu“ sa na druhom kole zúčastnili vo veľkom počte a prispeli tak k Le Penovej združujúcej porážke.

Kniha, na ktorej sa podieľalo sedem autorov, päť historikov a dvaja politológovia, predstavuje históriu extrémnej pravice ako príbeh, ktorý sa začal odporom proti Veľkej francúzskej revolúcii a pokračuje dodnes. Extrémna pravica sa ukladá späť do politického hrobu, aby sa pri prvej vhodnej príležitosti objavila znovu. Svoju silu čerpá z dvoch prameňov: kontrarevolúcie a odporu voči modernizácii. Ide o príbeh, v ktorom sa vždy reaguje aktuálne, ako tvrdia autori „extrémna pravica nie je pojmom kategorizujúcim, má zmysel, ktorý mu pri každej príležitosti a s polemickým zámerom vtláčí jeho používateľ“, ale ktorý sa nakoniec aj tak vracia k svojim koreňom. Preto je recenzovaná publikácia v istom zmysle sprievodcom reinkarnáciami, detailným

popisom variácii na jednu tému.

Kniha sa sústreďuje na poukazovanie a kontinuitu v inšpiráciách. Extrémna pravica je prezentovaná ako obluda, ktorý verne sprevádza Francúzsko počas cesty dejinami. Väčšinu času sa skrýva pod hladinou, ale nie tak hlboko, aby cestujúci nemohli vidieť mihnúť sa jej siluetu. A ak je dostatočne prikrmovaná, na istý čas vypláva nad hladinu a ukáže sa v celej nádhere. Práve v tom vidím autorov kľúčový argument, každé objavenie sa extrémnej pravice na scéne je nové, odohráva sa za iných podmienok a v inom kontexte, no podstata ostáva zachovaná. Jednoducho je to stále tá istá extrémna pravica. To, čo je najväčšou prednosťou knihy, teda skutočnosť, že sa jej presvedčivo darí dokumentovať historické inšpirácie francúzskej extrémnej pravice, je súčasne aj jej najväčším nedostatkom. Autori sa zameriavajú na zisťovanie, ako súvisí minulosť Francúzska, najmä jej kontrarevolučná a nacionálne populistická tradícia, so súčasťou extrémnou pravicou. Zabúdajú si však položiť otázku, či sú historické inšpirácie, ktoré sú minimálne v rovine rétoriky bez pochýb prítomné, naozaj konštitutívnu črtou, na základe ktorej by mal byť taký fenomén, ako je súčasná extrémna pravica, posudzovaný.

Autori sa snažia ukázať, že extrémna pravica vychádza najmä z dvoch tradícií, kontrarevolučnej a nacionálnopopulistickej, a opisujú dejiny transformácie dvoch základných myšlienkových prúdov až do súčasnosti. Kontrarevolučná tradícia má svoj pôvod vo francúzskej revolúcii a nespokojnosti niektorých vrstiev spoločnosti s jej výsledkom. Kontrarevolučné sily sa snažili prekaziť plány a ciele „bezbožného nepriateľa“, čo sa im ale ani s pomocou intelektuálneho zázemia, predstavovaného napríklad spisovateľom Josephom de Maistre a politickým filozofom Louisom-Ambroisom de Bonald z dlhodobého hľadiska nepodarilo. Hoci vo Francúzsku prišlo

k reštaurácii monarchie, udalosťami v roku 1848 a neskôr definitívne v roku 1873 stratila monarchia nádej na existenciu a prepustila, dnes sa dá povedať, že pravdepodobne natrvalo, miesto na slnku republikánskeho zriadeniu. Z týchto čias čerpali svoju intelektuálnu výbavu najmä katolícki integralisti a zástancovia rôznych konšpiračných teórií, keďže pôvodným argumentom kontrarevolucionárov bolo, že revolúcia je „dielom spiknutia La Fayette a vojvodu Orleánskeho“. Myšlienka sprisahania sa ukázala ako mimoriadne plodná, v priebehu 19. storočia bola rozšírená o židovské sprisahanie a neskôr aj o komplot slobodomurárov, ktoré mali byť v oboch prípadoch zamerané na vymanenie sa Francúzska spod vplyvu katolíckej cirkvi. Druhá inšpirácia extrémnej pravice súvisí s modernizáciou spoločnosti v druhej polovici devätnásteho storočia. V tom čase niesla meno svojho najvýraznejšieho reprezentanta generála Boulanger. Na príklade slabosti francúzskeho zriadenia voči bismarckovskému Prusku poukazyval na potrebu zmeny, ktoré v konečnom dôsledku naplno vyvrcholili počas vichystického režimu. Tieto inšpirácie sú podľa autorov kľúčové aj pre súčasnú extrémnu pravicu.

Tým, že sa kniha sústreďuje na to, čo má Le Pen spoločné s historickou extrémnou pravicou vo Francúzsku, uniká jej to, čo je podľa môjho názoru dôležitejšie. Extrémna pravica nie je iba francúzsky fenomén a je veľmi súčasná. Škoda, že História extrémnej pravice si takmer nevšímá príčiny objavenia sa súčasnej extrémnej pravice na scéne. Nevenuje sa aspektom regionalizácie politiky v dôsledku odbúravania právomocí a postavenia národného štátu. „Niekedy sa politický diskurz nových regionálnych elít javí ako „návrat minulosti“, napríklad práve fašizmu, ale je to falošný dojem, vyvolaný vulgárnosťou, ľudovosťou a antiideologickosťou politiky. Pre stúpencom Haiderovej strany alebo Lígy Severu je antifašizmus iba kusom ideologického hara-

burdia mocenských elit, prekonaného národného štátu, a preto sa k nemu správajú dosť neúčtivo," píše Václav Bělohradský. Zdá sa, že Michel Winock spolu s kolegami to vidia trochu inak.

LIBOR MARTINEK

**LUBOMÍR MACHALA:
LITERÁRNÍ BLUDIŠTĚ, BILANCE
POLISTOPADOVÉ PRÓZY**

Brána, Praha 2001

Olomoucký bohemista (a také slovakista) Lubomír Machala se dlouhodobě věnuje mapování polistopadové literární produkce. Připomeňme jeho Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990-1995 nebo skriptum Česká próza 90. let (CERM, 1999). Také ve své poslední knižní publikaci Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy se věnuje především autorům debutujícím v 90. letech (popřípadě dříve, například v samizdatu).

V úvodní partii knihy se Machala zamýšlí nad metodologií práce literárního historika obecně. Klade si otázku, zda má či nemá v dnešní době smysl psát literární dějiny, když o tom pochybovali četní badatelé (H. G. Gadamer, R. Wellek). S těmito názory Machala nechce polemizovat (proč?), proto svou práci adresuje těm, kteří „jistou pomoc při orientaci v takřka bezhraničním a málo přehledném světě současné literatury vyhledávají a vítají, jelikož ji potřebují“ (s. 9). Je zřejmé, že u pokusů o obsáhlejší pohledy na slovesnou tvorbu vzniká vždy jisté zjednodušení pohledu na historické procesy. Proto v úvodu Machalovy knihy postrádám jasnější vymezení metodologické koncepce, které se autor ve výzkumu polistopadové prózy chtěl přidržit. Jestliže je v Machalově práci periodizačním mezníkem rok 1990, pak se nám v souladu s názory polského badatele Edwarda Balcerzana (Śmiech pokoleń, płacz pokoleń. Kraków 1997) nabízí k rozlišení tři roviny vnímání „přelomu“ – politické, metodolo-

gické a komunikační. Každá z nich v literárněhistorickém výzkumu nastavuje historikův pohled poněkud jinak. Sám Machala k metodice své práce říká, že v této práci preferuje „spíše věcný přístup k autorovi a textu“ (s. 11) a že je načas „pokusit se o vyjádření hodnotících názorů bez urážek“, popřípadě zdůrazňuje, že „následující text nebude mít ani výhradně literárněkritický, ani jednoznačně literárněhistorický ráz, což se může z jistého pohledu jevit jako diskvalifikující moment“ (s. 11). Machala je ovšem přesvědčen, že „napětí mezi objektivizujícím pohledem z jistého odstupů a reflexí dosud neusazených, nepetrifikovaných látek a procesů má také své výhody a produktivní možnosti“ (s. 11). Autor si zkoumanou látku nerozčleňuje podle chronologie, ani generačně, žánrově, tematicky či poetologicky. Každá z kapitol je založena na poněkud jiném principu a je odlišně strukturovaná.

Machala svou knihu rozdělil do osmi kapitol, z nichž první má panoramatický charakter. Usiluje v ní o ucelený pohled na polistopadový literární vývoj, zaznamenává důležité kritické ohlasy, upozorňuje na dominující trendy vývoje a jejich specifika.

Následující kapitoly přinášejí podrobnější pohledy na Machalou odlišené trendy a vzájemně soupeřící tendence. Těmi jsou především autenticita a literární postmodernita. Dodejme, že s podobným odlišením polistopadové prózy se setkáváme u jiného českého badatele – Aleše Hamana. Dá se tedy říci, že použité rozlišení průkazně postihuje určité současné literární fenomény. Pro oblast autenticity je pak typická konjunktura deníkové a memoárové literatury. V tomto prostoru však Machala dlouho nesetrvává, neboť si je vědom problematičnosti hodnocení těchto subjektivních výpovědí. Z tohoto důvodu se uchyluje ke sledování běžnějších prozaických forem, které do sebe určitým způsobem pojaly postupy a prostředky typické pro tuto oblast a zároveň s tím ji přesáhly. Zdá se, že Machalu jako in-

terpreta lákají právě tyto hybridní prozaické útvary, žánry na pomezí. Machala také setrvává výhradně na poli české produkce, nevšimá si jinojazyčné překladové literatury, která může v jistém smyslu a v určitých momentech ovlivňovat národní literaturu, po-případě vyvíjet tlak na frekvenci překládaných žánrů. A také díky Machalově práci jsem si totiž uvědomil, že po letech lži a ne-autentičnosti spisovatelé střední Evropy hledají nenarušené formy národní a individuální identity ve formě autorské zповědi. Nejčastěji proto volí žánr memoárů, deníků. Nepřekvapuje, že se českého překladu dočkaly právě takto orientované polské texty: Gombrowiczův Deník a Vzpomínky na Polsko (jeho Kosmos byl natočen v Českém rozhlase), Herling-Grudzińskiego Deník psaný v noci, Stachurův deník Smířit se se světem a podobně laděný deník Rafala Wojaczka Deník zachycující jeho pobyt v psychiatrické léčebně.

V kapitole Otazníky kolem postmoderny Machala upozorňuje na absenci domácí ucelenější studie, která by se zabývala postmodernou. A tady si opět dovolím malé odbočení. Domnívám se, že v předstihu před námi jsou v tomto ohledu Poláci (mj. díky pracím Haliny Janaszek-Ivaničkové, Mieczysława Dąbrowského nebo Zygmunta Baumana) a Slováci (práce Tibora Žilky a badatelů Kabinetu literární komunikace VŠP v Nitře). Machala se tedy rozhodl nastínit v úvodní části kapitoly několik rysů postmoderní poetiky a estetiky a poté poukázal na jejich přítomnost v literárních dílech v poslední dekádě. Navíc raději volí v případě některých autorů termín fantaskní nebo imaginativní linie prózy, neboť „v autentických textech tedy jejich tvůrci prezentují především, jak já vnímá a prožívá svět, představitelé fantaskní a imaginativní prózy zase zprostředkovávají, jak svět já generuje“ (s. 27). A navíc nelze v mnoha případech jednoznačně rozhodnout, jestli přítomnost postmoderních prvků v dílech některých

českých spisovatelů opravňuje k tomu, aby bylo dílo prohlášeno za postmoderní, když zde nalzáme místa, kde takový soud vyřknout nelze.

Čtvrtá kapitola je věnována oblasti prózy o ženách a pro ženy. Prostor je zde věnován úvahám o feminismu, reflektovány jsou díla několika českých spisovatelek, ovšem absentuje zmínka o předchůdkyni českého feminismu Mileně Jesenské (jinak známé publicistky a přítelkyně Franze Kafky) nebo o (německy píšící) nedávno zesnulé české emigrantce Libuši Moníkové.

V páté kapitole se soustřeďuje pozornost na historickou prózu, přičemž jistým úskalím této kapitoly je její šíře. Machala zde usiluje o nástin dnešní historické prózy, ale zároveň referuje o dílech, která jsou v jakémkoliv kontaktu s minulostí. To je ovšem dáno badatelovou snahou o hledání nových podob a možností této vrstvy současné slovesnosti. To nakonec odpovídá i tezi vytýčené v úvodu knihy, totiž že o uvedení nebo neuvedení díla v publikaci rozhodovala „především reprezentativnost textu z hlediska obecnějších procesů, jeho typologická hodnota“ (s. 10).

Další kapitola nás zavádí opět na pomezí. Tentokrát je to exkurz do prostoru vzájemného pronikání umělecky náročné a populární literatury. Jde nakonec o obecný jev, mající paralelu – řekl bych – i v širších středoevropských souvislostech (v Polsku například v románech Manuely Gretowské, Jerzyho Pilcha, Katarzyny Grocholiové aj.), kdy autoři vědomě inklinují k masovému čtenáři. Příkladem je Machalovi tvorba Michala Viewegha, Zdeňka Zapletal, Petra Šabacha, Hnáta Daňka, Petra Motýla, Jana Jandourka. K nim poněkud neorganicky připojuje tvorbu starší generace autorů Pavla Kohouta, Ivana Klímy, kteří se se svými prózami mimetického typu pohybují přece jenom jinde, než autoři groteskních a parodických populárních žánrů. Machalův pohled na tento fenomén není nesmiřitelně kritický, což mu nakonec umožňuje shledá-

vat i v této sféře hodnoty, které dobová literární kritika opomíjela (mnohdy a priori).

Šedmá kapitola, nazvaná ze Zákoutí labyrinthu, nás vede do „doposud nenavštívených zákoutí“, popřípadě jde o návraty, v nichž nacházíme vedle próz s tématem smrti nebo cesty také společenské a jiné romány. Závěrečná kapitola nastiňuje možnosti dalšího vývoje české prózy, přičemž se zde vychází z děl Jiřího Kratochvíla, Jiřího Drašnára, Petra Ulrycha, Jana Vřaka, Václava Kahudy a Miloše Urbana. Poměrně objavně se Machala zabývá experimenty v oblasti vyprávění, využitím populární literatury v epice a lyriaci. „Také současná situace dokládá, že bohatost tradic české literatury je příslibem bohatosti jejích perspektív“, uzavírá autor tuto kapitolu. Nabízely by se jistě další úvahy o progresivních postupech současné prózy, ale to by vyžadovalo od autora samostatnou rozsáhlou studii. Nicméně i tady se díky Machalovým dílčím postřehům otevírá prostor ke komparativnímu pohledu na současné vývojové tendence literatur střední Evropy, zejména k srovnání s novými tendencemi ve slovenské, polské a maďarské literatuře.

Nepatřím k těm literárním kritikům, kteří by vytýkali v takto pojaté publikaci, že v ní chybí ten či onen autor, to či ono literární dílo. Ostatně z této povinnosti se autor v úvodu vyvázal. Machalova práce je místy spíše zahlcena přemírou informací, mnohdy velmi detailních, jindy se projevuje tendence zohlednit mimoliterární proslulost autorů (memoáry populárních herců, feministická literatura). V tom případě by měl Machala možná uvažovat o samostatné publikaci na téma populární literatury.

Jinak velmi dobrý dojem z četby Machalova Literárního bludiště kazí nedostatečná redakce jmenného rejstříku a výběrové autorské bibliografie české prózy 90. let, za něž odpovídali Jaromír Slomek, Gabriela Rexová a DTP studio Prince International.

Machalovu procházku bludištěm polisto-

padové prózy vítám jako užitečnou informativní pomůcku pro studenty bohemistiky, pedagogy středních i vysokých škol a zároveň jako podnět k dalšímu plodnému uvažování o české literatuře doby zcela nedávné, o jejích výhledech a východiscích do budoucna. Další podobná bilance české prózy třeba za deset let by jistě nebyla ke škodě věci.

MIROSLAV SIROTA

JEAN EPSTEIN: POETIKA OBRAZŮ

Herrmann & synové, Praha 1997

Montáž podob Jeana Epsteina (1897 – 1953), ktorého kinofili poznajú skôr ako experimentálneho francúzskeho režiséra prvej polovice 20. storočia, nám prináša český výber z jeho písaneho diela Poetika obrazů. V tomto chronologicky zoradenom výbere, od prvej literárnej eseje z roku 1921 až po písanie na sklonku života, odkrývame rôzne Epsteinove podoby – literát, filozof, umelecký kritik a estetik, ale najmä mág filmového obrazu. Očarenie filmovým obrazom, ku ktorému sa dostáva cez spleť cestičky mladosti a prehlbená fascinácia, ktorú je cítiť z jeho posledných štúdií: to je jednotliaca rovina Epsteinových esejí.

Z čoho pramení jeho fascinácia, ktorá sa vďaka Epsteinovmu „obrazovému“ písaniu, intímnemu prekladu radu filmových okamihov do slovesných útvarov, prenáša zákonnite aj na čitateľa? Epstein si ako jeden z prvých uvedomuje silu (potenciu) filmu. V krátkych štúdiách rôzneho žánrového zaradenia vytvára jedinečnú filmovú estetiku. Film nadraduje nad ostatné umenia; film je podľa jeho vlastných slov „druhotná, ale nadmieru kvalifikovaná skutočnosť“ (s. 250). Jeho kvalifikovanosť vyplýva z Epsteinovej zvláštnej „logiky komplexnosti“, kombinácie jednotlivých vrstiev komunikatívnych, výrazových prostriedkov filmového jazyka, komplexnosti rozumu a vášne a následného „synergického“ efektu.

Prvý raz v dejinách ľudstva vzniká masový, a treba dodať aj úspešný, projekt obrazu, s potenciou prehodnotiť základné antropologické kategórie nazerania na svet – čas a priestor. Aj keď je film vo svojej podstate len „kyklopským umením“, umením „jednookej“ kamery, v ktorom absentuje stereoskopickosť videnia, tretia dimenzia filmu sa dotvára skúsenostne. Takto sa film stáva nositeľom časopriestorového atribútu nami vnímaného sveta. To by však nestačilo. Film tento atribút našej každodennosti neustále podrobuje minucióznym reflexiám a reaktualizáciám vášne. Prostriedkom na znovuuchoopenie času a priestoru je hra s obrazmi – hra s časom, hra s priestorom. Hra s časom je hrou zrýchlenia, spomalenia, rytmu; rýchlota a prchavosť. Hra s priestorom predstavuje pre Epsteinu najmä veľký celok a detail; prchavý detail ľudskej tváre. Epstein takto otvára takmer všetky významné témy filmovej estetiky. Na ich základe by sme mohli nachádzať stopy vedúce k dielam súčasných filozofov filmu.

Premena technických možností filmovej kamery na hovoriaci jazyk – to je Epstein režisér; priblíženie vlastného písania k ideálu filmových obrazov, formálne i obsahovo – to je Epstein esejista. Synergická logika je prítomná vo všetkých podobách Epsteinu, a dostáva aj vlastné pomenovanie – lyrosófia. Tento exkluzívny pojem kabalistického pôvodu vysvetľuje autor Poetiky

obrazů nasledovne: „Lyrosófia“ tak spojuje v jedinej predstavě oba spôsoby poznání: poznání z rozumu a poznání z lásky. Poznává více, protože poznává dvakrát. A pokud cit zcela jistě vadí vědě jako takové, je na druhé straně nesporné, že ji obohacuje o všechny rysy, které jsem vyjmenoval jako pro ni typické. Kromě vědecké preciznosti tedy máme co do činění i s precizností citovou. Tato preciznost lásky, jakmile je jednou nastolena, je mnohem rychlejší, nekonečně rychlejší, je nenadálá jako jiskra. Někdy může vědě posloužit, ale mnohem důležitější je, aby vědu změnila, aby ji posunula do estetické roviny (s. 85).

Epsteinov odkaz pre vedu je azda diskutabilný, ale o to príznačnejší je koncept lyrosófia pre pochopenie jeho písania. Epsteinove slová rozhodne neprichádzajú s „křížkem po funusu“ (s. 251) – ako hovorí on o slovách vo filme, v ktorom dominuje vizuálna informácia. Skôr vytvárajú kontinuitu lyrosófickej reflexie od konkrétnych filmových záberov až po antropologické štúdie vizuálnej kultúry. Vďaka nim vanie z jeho esejí atmosféra uzavretej zatemnenej kinosály, v ktorej každé oko upiera pozornosť na plátno. Biele plátno sa zaplňa sekvenciami obrazov. Jean Epstein v nich predvádza lyrosófickej montáž vlastných podôb, svoju poetikú obrazov. Každé oko bude nasýtené...