

Autor: Trevor Lynch

Pulp Fiction Quentina Tarantina se řadí k mým nejoblíbenějším filmům. Nechtěl jsem, aby se mi líbil – původně jsem na něj dokonce ani nechtěl jít. Podle všeho co jsem o něm slyšel, jsem film měl za naprosto nihilistický a dosti odpudivý počin. Pak ale někdo na večírku popsal *Pulp Fiction* jako film o „velikosti duše na konci historie“, což mě zaujalo, protože jsem zrovna asi po tisíci pročítal Platónovu *Ústavu* – jejíž jádro tvoří popis lidské duše a „Úvod do četby Hegela“ od Alexandra Kojèva, od něhož odvodil jeho žák Francis Fukuyama svou slavnou frází o „konci dějin.“

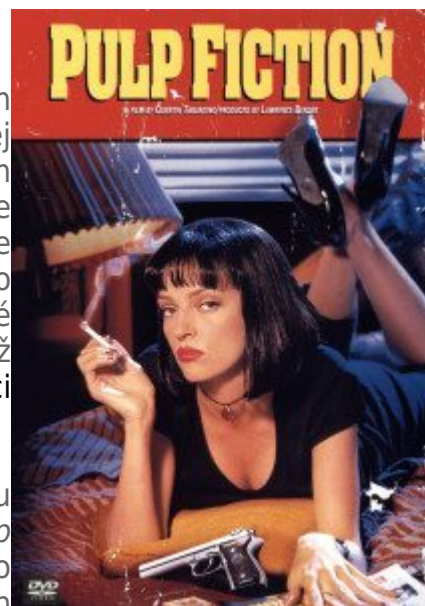
Mluvit o Platónovi a Hegelovi ve stejné větě jako o Quentinu Tarantinovi jistě působí podivně, ale vydržte ještě chvíli. *Pulp Fiction* není dekadentním filmem. Je to snímek o nejjednodušších metafyzických a morálních volbách dostupných člověku, zasazený do prostředí zločinecké spodiny úpadkové společnosti. Zásadní otázka spočívá v tom, zda žít podle materiálních nebo duchovních hodnot – jestli uspokojit své osobní žádosti nebo je podřídit službě něčemu vyššímu: obecnému blahu, osobnímu smyslu pro čest nebo náboženskému poslání. Tato hluboká závažnost dělá z *Pulp Fiction* mnohem více než chytrý a temně nihilistický komiks. Jde o skvělý film.

Třemi hlavními postavami filmu jsou dva zabijáci, jeden černý (Jules Winnfield, skvěle ztvárněný Samuelem L. Jacksonem), druhý bílý (Vincent Vega, hraný Johnem Travoltou) a úplatný boxer, Butch Coolidge (Bruce Willis).

Každý z nich představuje specifický duchovní typ člověka podle toho, která složka jeho duše ovládá ty ostatní. Jules Winnfield je duchovní člověk, a tak při střetu duchovních a hmotných otázek volí spirituální cestu. Butche Coolidge pohání smysl pro čest – při konfliktu mezi ctí a uspokojením svých žádostí (až po a včetně zachování vlastního života) upřednostní čest. Vincenta Vegu zcela ovládají jeho žádosti, když se tedy střetnou se ctí nebo duchovními motivy, nechává se vést žádostí.

Tyto lidské typy odpovídají třem základním indoevropským společenským „funkcím“/kastám, jak byly popsány Georgesem Dumézilem a zachyceny v Platónově *Ústavě*. Duchovní člověk odpovídá kněžské funkci/kastě. Muž, poháněný smyslem pro čest představuje válečnickou funkci/kastu a žádostmi ovládaný člověk ztělesňuje ekonomickou funkci/kastu.

Pulp Fiction vypráví překrývající se příběhy těchto tří mužů komplexním, nelineárním způsobem. Smysl filmu se však jeví jasnějším, jakmile dějovou linku seřadíme chronologicky.



Pulp Fiction

Nástin děje

Titulky v uvozovkách jsou Tarantinovy, ostatní mé.

Část 1. Bistro: Dva kriminálníci „Pumpkin“ (Tim Roth) a „Honey Bunny“ (Amanda Plummer) se rozhodnou vyloupit bistro.

Část 2. Vraždění: Zabijáci Vincent Vega a Jules Winnfield zabijí několik lidí, když pro svého zaměstnavatele, gangstera Marselluse Wallace (Ving Rhames) získávají zpět ukradený kufřík.

Část 3. „Vincent Vega a žena Marselluse Wallace“: Vincent Vega bere ženu Marselluse Wallace Miu na večeři a tančit.

Část 4. „Zlaté hodinky“: Boxer Butch Coolidge podvádí Marselluse Wallace a připravuje se uprchnout z města, když zjistí, že se musí vrátit do bytu pro zlaté hodinky svého otce. (V prologu scény vidíme flashback, objasňující jejich důležitost.)

Část 5. „Situace kolem Bonnie“: Vincent Vega a Jules Winnfield se musí zbavit těla jednoho ze svých společníků, který je omylem za denního světla dne zastřelen v jejich autě.

Část 6. Znovu v bistro: Poté, co se zbaví těla, objednávají si Vincent a Jules snídani v bistro a jejich jídlo přerušuje loupež Pumpkina a Honey Bunny.

Chronologická linie

Flashback do Butchova dětství.
Vraždění
„Situace kolem Bonnie“
Bistro/Znovu v bistro
„Vincent Vega a žena Marselluse Wallace“
„Zlaté hodinky“

Pulp Fiction se odehrává v Los Angeles a jeho okolí zkrájí 90. let 20. století. Film vznikl v roce 1993 a do kin přišel následujícího roku.

Jules Winnfield, duchovní muž

Začněme s příběhem vraždění. Je brzy po ránu a Jules Winnfield vyzvedává Vincenta Vegu, aby se dali do práce. Když poprvé potkáváme Vegu, právě se vrátil do Los Angeles po třech letech strávených v Amsterdamu.

Co na něm z těch tří let v jednom z nejslavnějších měst Evropy zanechalo největší dojem? Celý rozhovor se točí kolem fast foodu, pití a drog: co jedí Holanďani s hranolkama, jak říkají Francouzi čtvrtlibráku se sejrem (Royale sýr - kvůli metrickému systému), kde se dá koupit pivo, holandské zákony upravující užívání marihuany atd. Zjišťujeme, že Vincent není hlupák.

Je inteligentní a vtipný, ale zcela ve vleku svých žádostí.

Vincent: A víš, jak říkaj čtvrtlibráku se sejrem v Paříži?

Jules: Oni mu neříkaj čtvrtlibrák se sejrem?

Vincent: Ne, maj tam metrickej systém, věděli by kulový, co je to čtvrtlibrák.

Jules: Tak jak teda?

Vincent: Říkaj mu Royale sýr.

Vincent s partnerem Julesem Winnfieldem jdou do bytu, kde se schovávají čtyři mladí zlodějčci (tři běloši a černoš), kteří ukradli kufřík zaměstnavateli Vegy a Winnfielda, černému gangsterovi Marsellusi Wallaceovi. Dva profesionální zabijáky vpustí do bytu černý zloděj Marvin, který zradí své bílé přátele černošskému mafiánovi Wallaceovi a jeho černé pravé ruce Winnfieldovi. Poté, co získají kufřík zpět, zabije Winnfield dva ze tří zlodějů a sadisticky si pohrává s jejich vůdcem Brettem (včetně prostřelení nohy a citátů z Bible), než skoncuje i s ním. Tímto končí část 2, „Vražední“.

Dějová linka pokračuje v části 5 „Situaci kolem Bonnie“, kdy třetí z bělochů, který se schovával na záchodě, vybíhá a za běhu pálí z pistole Magnum. Mine všemi šesti ranami. Jules s Vincentem ho zastřelí, seberou kufřík a spolu s Marvinem odchází.

Jules si vysvětluje selhání střelce jako „boží vůli“. „Bůh sestoupil z nebe a ty kulky zastavil.“ Podle Vincenta šlo o „štěstí“, „je to na palici, ale tyhle věci se stávají.“ Tyto od základu odlišné výklady odhalují od základu odlišné charaktery. Jak jsme viděli, Vincentovi vládnou jeho žádosti, proto logicky vykládá událost v čistě materiální rovině jako nesmyslnou hříčku osudu. V kontrastu s ním chápe Jules incident v duchovní terminologii, čímž dává najevo otevřenost vyšší realitě, a tak i vyšším motivům než pouhé uspokojení hmotných zájmů.

Vincent: Proč si nám sakra neřek že je někdo v koupelně? Máš vokno? Zapomněl jsi, že je tam někdo schovanej s kanónem v ruce?

Jules: Viděl si z čeho na nás ten vůl střílel? Malý dělo. ... Měli by jsme bejt dávno mrtví.

Vincent: Měli jsme štěstí.

Jules: Ne, ne, ne. To nebylo štěstí.

Vincent: Jo, možná.

Jules: Tohle byla boží vůle. Víš co toje boží vůle?

Vincent: Myslim že jo. To jako že bůh sestoupil z nebe a ty kulky zastavil?

Jules: Správně, to je přesně ono! Bůh sestoupil z nebe, a ty sviňský koule zastavil.

Vincent: Asi už je na čase vypadnout, Julesi.

Jules: Nebud' tak blbej vole, a nepodceňuj to! To co se tu právě stalo, je zázrak.

Vincent: Klid Julesi, to se stává.

Jules: Né, né. Tohle se jen tak nestává.

Vincent: Chceš tu teologickou úvahu dokončit v autě, nebo s poldama v díře?

Jules: Měli jsme bejt kaput, kamaráde! To co se tu stalo, je zázrak a já chci, abys to kurva uznal!

Vincent: Dobře, byl to zázrak... Už můžem jít?

Jules: Tak co je negře! Jdeme! ... Sakra!

Na zpáteční cestě se v autě ptá Vincent Marvinu na jeho pohled na událost, zatímco na něj míří zbraní. Marvin – podle všeho žádný génius – si nemyslí vůbec nic. Následně Vincent ustřelí Marvinovi hlavu a krev se rozstříkne po celém autě. Vincent to označuje za nehodu, i když ho příliš nepotěšilo, že se Marvin nezmínil o třetím bílém zloději, který se schovával na záchodě s „kanónem v ruce“. Vincent však očividně uvažuje jako vypočítavý člověk, omezující rizika na nezbytné minimum. Před akcí se pečlivě vyptává Julese na to, kolik lidí proti nim stojí a opakuje, že s sebou měli vzít brokovnice. Úmyslně zastřelil Marvinu v autě za bílého dne se tedy zdát být na Vegu netypicky nezodpovědné.

Aby se vyhnuli policejní kontrole auta nasáklého krví, zajede Jules k nedalekému domu svého přítele Jimmyho (kterého ztvárnil sám Tarantino). Ten není kdovíjak nadšený. Ujišťuje své přátele, že nepodniká v oboru „skladování mrtvejch negrů“. Jeho žena, sestřička Bonnie, se za hodinu vrací z noční šichty a auto, mrtvola i zabijáci musí do té doby zmizet. Jules volá Marsellusovi, který za nimi pošle Winstona Wolfa (Harvey Keitel), muže podle všeho disponujícího zkušenostmi v této oblasti. Z celé scény kape ve velkých dávkách černočerný humor – zejména tím, jak se donekonečna rozpatlává odpornost krve a mrtvoly i morální odpudivost jejího ležerního „zpracování“. Marvin nikomu chybět nebude a skutečně – tam, odkud přišel, čekají zástupy jeho budoucích následovníků.

Když se Wolf zbaví těla a odjede, „Situace kolem Bonnie“ byla vyřešena a začíná poslední část filmu: Část 6. Znovu v Bistru.

Jules a Vincent se rozhodnou posnídat v místním bistru (mají za sebou opravdu dlouhé ráno). Vincent si objednává palačinky a slaninu, Jules kávu a muffin. Když Vincent nabízí Julesovi slaninu, ten odmítá, jelikož prasata jsou nečistá zvířata. Vincent se mu dětinským hlasem vysmívá: „Slanina je *dobrá* a kotletky *taky*.“ Vincent opět dokazuje, že jej ovládají jeho žádosti, zatímco Jules má vyšší standardy, v tomto případě estetické. (Židovská stravovací pravidla jsou sice coby motiv výslovně odmítnuta, ale duchovní lidé běžně povyšují své morální a estetické preference na náboženská přikázání.)

Rozhovor se znova vrací ke kulkám, které minuly. Vincent opět označuje epizodu za neobvyklou událost. Jules znovu trvá na tom, že šlo o zázrak, zprávu od Boha. Rozhodl se s „tím“ – tedy životem zabijáka – seknout a být „v podstatě poutník jako Caine z Kung Fu, chodit sem a tam, poznávat lidi, řešit problémy, dokud ho Bůh nezastaví, kde ho chce.“ Vincent, imunní k duchovnu a plně pohroužen do hmotného, ví úplně přesně, jak se říká lidem bez peněz a práce, kteří putují po Zemi. Jsou to žebráci. Jules přednáší svůj plán stát se vágusem. Vincent, jehož celý život se zřejmě točí kolem jeho zaživačské soustavy, přerušuje rozhovor a „jde se vysrat“.

Vincent: Chceš slaninu?

Jules: Nechci, já vepřový nejím.

Vincent: Jsi žid?

Jules: Ne, nejsem žid. Akorát mě svině neberou.

Vincent: Proč?

Jules: Prasata žijou ve špíně, takový zvířata já nejím.

Vincent: Slanina je dobrá, a kotletky taky.

Jules: Hele krysa z kanálu třeba chutná jako jahody, ale to se nedozvím, protože ji nikdy žrát nebudu. Prasata spí a rejou v hovnech, takže žijou ve špíně. Nebudu jíst něco, co je natolik primitivní, že to žere svý fekálie.

Vincent: A co psi? Psi to taky žerou.

Jules: Psy taky nejím.

Vincent: Ale je to podle tebe zvíře, který žije ve špíně.

Jules: Neřek bych zrovna že pes žije ve špíně, ale rozhodně je špinavej. Navíc. Pes je osobnost. A vyváží všechno.

Vincent: Takže podle tvý logiky, kdyby bylo prase osobností odpustil bys mu tu špínu. Je to tak?

Jules: No to by ale muselo bejt pořádně fešný prase. Muselo by bejt aspoň 10 krát fešnější než čuník Arnold z toho seriálu.

Vincent: To bylo dobrý! Konečně, už máš zase náladu! Seděl si vážnej jako hovno.

Jules: Seděl a přemejšlel...

Vincent: O čem?

Jules: O zázraku, co sme zažili.

Vincent: Ty jsi zažil zázrak, já neobvyklou událost.

Jules: Co je vlastně zázrak, Vinci?

Vincent: Vůle boží.

Jules: A co je vůle boží?

Vincent: Když bůh učiní nemožný možným. Ale, dneska to nebyl ten případ.

Jules: Vincente, to co říkáš je úplně jedno. Ty to posuzuješ blbě, bůh moh ty klíčky zastavit, může proměnit Coca-Colu v Pepsi, nebo mě najít klíčky od auta. O to tady ale přece vůbec nejde. Jestli bylo to co jsme zažili zázrak podle učebnic je totiž nepodstatný, ale podstatný je, že jsem cejtil dotek boží, bůh se do toho vložil.

Vincent: Ale proč?

Jules: Kdybys mě zabil, tak nevím. Ale už nemůžu zpátky.

Vincent: Vážně? Ty s tím chceš fakt seknout?

Jules: S tímhle? Jo. Rozhodně.

Vincent: Hovno. A co budeš dělat?

Jules: No. O tom jsem právě teď přemejšlel. Nejdřív odnesu tenhle kufřík Marsellovi, a pak ze mě bude v podstatě poutník.

Vincent: Jak to myslíš, poutník?

Jules: No, jako Caine z Kung-fu. Chodit po světě, poznávat lidi, řešit problémy...

Vincent: Jak dlouho hodláš takhle poutničit?

Jules: Dokud mě bůh nezastaví, kde mě chce.

Vincent: A co když to neudělá?

Jules: Tak pak budu muset chodit věčně.

Vincent: Tak ty ses rozhod bejt žebrák?

Jules: Budu pouze Jules Vincente, nic víc, nic míň.

Vincent: Ne, Julesi, ty ses rozhod bejt vágus. jako všichni ty chudáci, co škemraj o drobný, spěj u popelnic, a jedí, co já vyhodím. Máme pro ně jméno Julesi, říká se jim vágus. Jsou bez práce, bez přístřeší. A bez práce z tebe bude vágus, budeš podělanej somrák!

Jules: Tohle je kamaráde právě to, v čem se lišíme.

...

Vincent: Julesi, to co se ráno stalo, souhlasím, bylo podivný, ale víno z vody..

Jules: Zázraky maj různý podoby.

Vincent: Přestaň mít tyhle blbý kecy.

Jules: Když tě má odpovědi děsej, tak by ses na to měl přestat ptát.

Vincent: Du se vysrat.

Zatímco sedí na toaletě, spustí Pumpkin a Honey Bunny svou loupež a film se vrací na začátek. Vše jde vcelku dobře, dokud se Pumpkin nepokusí sebrat Julesovi Marsellusův kufřík. Jules mu sebere zbraň a pak mu ve strhující promluvě vysvětlí, že je nezabije, protože dospěl do „přechodného stadia“ (seknul s „tím“). Jeho blízké setkání se smrtí u něj vyvolalo „jasnou chvíli“. Prohlédl skrze výmluvy a sebeklamy, kterými sám před sebou ospravedlňoval svůj zločinecký život. Vidí, že sloužil jako pouhý nástroj „krutovlády těch zlejš“. Necháává si kufřík. Pumpkin a Honey Bunny odchází, Jules s Vincentem po nich.

Tady film končí, ale příběh ještě nedospěl ani do poloviny. Pokud měl Tarantino původně v plánu ponechat film v chronologickém pořadí, není obtížné domyslet si, proč měla naprosto strhující řeč Samuela L. Jacksona posloužit coby závěrečná scéna. Cokoli po ní by působilo jako zklamání.

Příběh pokračuje částí 3: „Vincent Vega a žena Marselluse Wallace“. Po odchodu z bistra dorazí Vincent s Julesem do baru jejich zaměstnavatele Marselluse Wallace. Na začátku scény mluví Wallace s boxerem Butchem Wallace, o této scéně se však zmíním později, při rozboru „Zlatých hodiněk“. Mimo záběr podává Jules svou rezignaci a odchází na svou duchovní pouť. Už se o něm nic dalšího nedozvídáme.

Protože z příběhu v tomto bodě mizí Jules Winnfield, měli bychom prozkoumat další duchovní téma *Pulp Fiction*. Co obsahuje kufřík Marselluse Wallace? Když jej Vincent ve scéně v bytě otevře, vyrazí z něj zlatavá záře. Vincent potáhne z cigarety a v němém úžasu na obsah kufříku zírá. Znovu v bistru poručí Pumpkin Julesovi, aby kufřík otevřel – a znovu vidíme zlaté světlo. S užaslou tváří se Pumpkin ptá: „Je to to, co si myslím?“ Jules souhlasně přikyvuje a Pumpkin říká: „To je nádhera.“

Velmi zajímavá interpretace krouží po internetu už od roku 1994: V kufříku se se nachází Wallacova duše. Prodal ji, nebo mu ji ukradli – každopádně ji chce zpět. Toto vysvětlení podporuje kromě podivné záře a užaslých pohledů i řada dalších detailů: Kombinace k otevření kufříku je Číslo šelmy – 666. Jules říká Pumpkinovi, že v kufříku má šéfovo „špinavý

prádlo“ – a skutečně, Marsellus Wallace má spoustu špinavého prádla, jeho duši tíží spousta hříchů.

Jako první z Marselluse Wallace vidíme zadek jeho vyholené lebky. Na zátylku má přilepenou velkou náplast. Bylo snad něco odstraněno? Objevily se názory, že jeho duše byla vyňata skrz zátylek, i když tato myšlenka nenachází oporu v mýtech ani tradici. Pokud Jules a Vincent měli získat zpět duši Marselluse Wallace, vysvětlovalo by i to, proč by na jejich záchraně měl zájem Bůh. Co se týče smrti čtyř zlodějíčků – ti beztak sloužili spíš Satanovi.

Vincent Vega: Žádostí ovládaný muž

Jules Winnfield s „tím“ sice seknul, Vega ale pořád pracuje pro Marselluse, a tak dostane za úkol vzít paní Wallacovou večer do města – Wallace totiž odjel na Floridu.

Jsem jediný, komu to nepříjde jako nejlepší nápad? V úvodní scéně „Vraždění“ se dovídáme, že Marsellusova bílá žena Mia (Uma Thurman) je neúspěšná herečka. (Byla v pilotu.) Také zjišťujeme, že Marsellus nechal vyhodit jednoho ze svých společníků, Antwana Rockamoru, z balkónu 4. patra za to, že Mie masíroval nohy. (Těm z nás, kteří kvůli tomuto detailu podezřivali Quentina Tarantina z foot fetišismu, daly za pravdy snímky Kill Bill.)

Pro Vincenta představuje první krok při zabavení šéfovy ženy nákup heroinu. Odjíždí do domu svého dealera Lance (Eric Stolz). Při čekání na něj vyslechne zevrubný výklad Lancovy ženy Jody (Rosanna Arquette) o piercingu. Po nákupu a otestování vybraného heroinu odjíždí Vincent do Wallacovy vily vyzvednout Miu.

Brzy vychází najevo, že Mia je ze stejného těsta jako Vincent: vtipná, hravá a zcela ve vleku svých žádostí. Její oblíbenou drogou je kokain, kombinovaný s alkoholem a cigaretami. Tento párek působí velmi cool: od Vincentova auta, přes jejich oblečení, hudbu, nápaditý břitký dialog až po jejich famózní taneční scénu. Nejvíc nám ale padnou do oka jejich citlivost a staromódní způsoby. Není možné si je neoblíbit. Je obtížné jim nezávidět: jejich životy by byly příjemnou dovolenou od našich vlastních životů. Celá tato sekvence *Pulp Fiction* velmi věrně zachycuje jak trpčivou přitažlivost, tak prázdnotu jejich postmoderního hédonismu.

Mia poručí Vincentovi, aby ji vzal k Mazanému králíčkoví, restaurace v nostalgickém duchu 50. let, v nichž za kabinky slouží klasická auta 50. let a číšníci a servírky se převlékají za filmové a hudební hvězdy této éry. (Ceny však zcela korespondují s léty 90.). V jedné z nejlepších hlášek filmu Vincent trefně shrnuje atmosféru místa: „Připadá mi to jako muzeum voskovejch figurín s pulzem.“ Poté co jim Buddy Holly přinese objednávku, si Mia odskočí na záchod „napudrovat nos“. Po večeři vyzují boty, zúčastní se a vyhrají taneční soutěž Mazaného králíčka v twistu. Slyšíme další chytré konverzační přestřelky, ale celkový dojem z Vincenta a Mii je jasný: mají pro svou inteligenci jediné užití – sbírat nové zážitky a zažívat příjemné pocity.

Střih na konec společného večera. Vincent a Mia se potácí zpátky do Wallaceovy vily. Po jídle, pití, tanci, smíchu a narkoticích se Vincentovy žádosti obrací pohlavním směrem. Napřed ale

musí „jít močit“. Sedne si na záchod, aby se dal dohromady. Názorně vidíme úlohu rozumu v životě ovládaném žádostmi.

Platón popisuje rozum jako mnohostrannou dovednost, zahrnující vše od indukce přes smyslové vjemy a zvažování možností a výsledků až po mystický vhled do transcendentních pravd. Všichni lidé užívají rozumu – jen ti duchovní ale využívají jeho nejvyšších možností. Julesovo přesvědčení, že mu Bůh dal znamení, můžeme brát jako příklad nejvyšší, mystické funkce rozumu – jakkoliv nám ostatním se kdovíjak rozumová nezdá.

Pro jedince řízené žádostmi jako Vincent však rozum slouží jako prostý nástroj k uspokojování jejich tužeb, empirický a vypočítavý. Moderní filosofie – bez ohledu na to, za jak racionální se považuje – zpravidla definuje rozum jako nástroj k uspokojování žádostí, což i z toho nejzapřisáhlejšího racionalisty nakonec dělá hédonika.

Vincent chce opíchat Miu. (Není důvod hledat jemnější výraz.) Vnímá to jako „morální zkoušku“ – čímž ukazuje, že modernita definuje morálku, podobně jako rozum, takovým způsobem, který ponechává žádost pevně ve velení. Vincent by rád šoustal s Miou, ale jen velice nerad by čelil následkům toho, že by se to Marsellus dověděl. (Mia popírá pravdivost historky o masáži nohou, ale kdoví...)



Vincent se rozhodne nespát s Miou nikoliv kvůli svému vnímání čestného nebo posvátného – místo toho ovládne jednu žádost pomocí kontrastu s jinou, silnější: touhou přežít a udržet si dobrý vztah se svým šéfem. A tak se rozhoduje, že si „dá fofrem jeden drink, řekne dobrou noc jako dokonalý gentleman, popálí domů a vyhoní si.“

Vincent dosahuje vlády nad sebou samým skrz racionální požitkářství. Rozum ponížil Vincent do role hédonistických počtů. Charakter pro něj značí schopnost obětovat současné uspokojení pro budoucí požitky. Tak vypadají nejvyšší ctnosti, o jejichž dosažení může usilovat požitkář.

Zatímco Vincent na záchodě rokuje s chytřejšími démony své povahy, Mia se ve vedlejší pokoji nudí. Vincent jí galantně nabídl svůj kabát, který má pořád na sobě. V kapse najde sáček s heroinem. V domnění, že jde o kokain, si ho trochu šňupne a okamžitě se předávkuje. Když ji Vincent najde – se skelným pohledem, pěnou u pusy, krvácející z nosu, groteskní parodii „Skleněných slz“ Mana Raye – zpanikaří. Bezpochyby po něm jde policie, stejně jako po jeho šéfovi – na pohotovost Miu tedy zavést nemůže, musel by odpovídat na víc otázek, než by se mu líbilo. Proto ji odváží do domu dealera Lance, kde po další vydatné dávce černého humoru Miu vražením obří injekční stříkačky plné adrenalinu do srdce šokem oživuje a přivádí k vědomí. („To bylo ale morbidní“, komentuje to Jody. Pak její kamarádka Trudi oslaví život dalším potáhnutím ze skleněny.)



Když se urousaný párek vleče zpátky do Wallaceova domu, už zdaleka nepůsobí tak sexy ani cool. Vypadají polomrtvě. Uvědomujeme si, že všechen jejich styl, chytrost a vtip – nemluvě o tom, co vydávají za rozum a morálku – je nezachráně před následky jejich blahobytného požitkářství: závislostí, ponížením a nakonec nehodou, ústící ve smrt. (Coby „protidrogový“ film předčí *Pulp Fiction* jedině *Requiem za sen*.)

Postmodernismus, hédonismus a smrt

Děj „Vincenta Vegy a ženy Marselluse Wallace“ nádherně ilustruje dvě filosofické teze: (1) existuje vnitřní jednota postmoderní kultury a hédonismu a (2) do krajnosti dovedený hédonismus může vést až k vlastnímu překonání – tím, že ústí v setkání se smrtí, které (pokud jej přežijeme) rozšíří člověku uvědomění si vlastního já i světa, a tak mu otevře cestu k ne-hédonistickým motivům a činům.

Toto není místo pro předestření celé teorie postmodernismu. „Postmodernismus“ se stal jednou z těch v akademické sféře tolik oblíbených floskulí (podobně jako „paradigma“), které postupně prosáklý do mainstreamového i lidového diskurzu. Zásadoví a principiální kritici modernity brzy přišli na to, že postmodernismus není dostatečně postmoderní. Vlastně zpravidla jde jen o zesílení těch nejhorší prvků modernity.

Pro naše účely definujme postmodernismus jako postoj ke kultuře, charakterizovaný (1) eklekticismem, znamenajícím mísení odlišných kultur a tradic, tj. multikulturalismem a (2) ironií, odstupem a hravým vztahem ke kultuře, umožňujícími výše popsané mísení a manipulaci různých zdrojů. Opakem multikulturalismu je kulturní integrita a výlučnost, opakem ironie upřímnost, protikladem odstupu je ztotožnění a protipól hravosti představuje vážnost.

Jádrem skutečné kultury je světonázor, výklad existence, našeho místa v ní i nastínění naší přirozenosti a podoby nejlepšího života. Toto jsou závažné otázky. Následkem zásadní vážnosti živé kultury každou takovou charakterizuje jednotu stylu – mince, jejíž druhou stranu představuje vyloučení cizích kulturních forem. Konec konců: pokud bereme svůj světonázor vážně, nemůžeme se stejnou vážností vnímat i jiné, neslučitelné světonázory. (Jistě, dochází ke kulturním výpůjčkám, ale vážná kultura si bere z cizích jen to, co dokáže vstřebat do vlastního světonázoru a použít k jeho větší slávě.)

Jádrem živoucí kultury není *a priori* sada idejí, ale *ideálů*. Ideály jsou ideje, které nabývají *normativní* charakter. Nevypovídají o tom, co je, ale co by mělo být. Jako Rilkeho „**Archaické torzo Apollonovo**“ nás ideály vyzývají ke změně života. Centrum žijící kultury tvoří pantheon ideálů, prožívaných coby *posvátné* a *podmanivé*. Jedinci, zformovanému živou kulturou, je vlastní smysl ztotožnění s a účast na své kultuře. Nemůže se od ní oddělit, a jelikož jde o zdroj jeho představ o vlastní přirozenosti, dobrém životě, kosmu a jeho místě v něm, je jeho postoj ke kultuře od základu upřímný, vážný, a takřka zbožný. Ve velmi hlubokém slova smyslu nenáleží kultura jemu, ale on jí.

Co se vztahu ke kultuře týče, spadají lidé do dvou základních kategorií: zdraví a nezdraví. Pro zdravou lidskou bytost znamená kultura definující ideály výzvu či posilující nápoj. Propast mezi ideálem a skutečností přemostňuje tužba duše po dokonalosti. Tato tužba vyvolává napětí, které – podobně jako napětí tětivy luku nebo lyry – činí lidskou velikost možnou. Kultura utváří člověka nikoli výhradně prostřednictvím vyvolávání idealistických tužeb, ale také potlačováním, směřováním, stylizací a sublimací našich přirozených žádostí. Obsahuje v sobě prvek umrtvení. Zdravé organismy však tento asketický rozměr přijímají jako stezku k povznesení skrze sebe-transcendenci.

Nezdravé organismy oproti tomu zažívají kulturu zcela odlišně. Ideály nejsou výzvou k mobilizaci životní energie – jsou chápány jako hrozba, urážka, vnější donucení, hluboko do masa zabodnutý trn. Nezdraví jedinci si přejí osvobodit se od tlaku, vytvářeného ideály – který nemají za nic jiného, než nesmyslně vysoká očekávání (nesmyslně vysoká podle standardů degradovaného rozumu – pouhé hédonistické vypočítavosti). Nezdraví jedinci si nepřejí potlačit a sublimovat své přirozené žádosti. Chtějí, aby byly uznány za dostatečně dobré a následně je projevovat. Chtějí je posadit za volant, nikoliv na zadní sedadlo.

Naneštěstí i dekadenti disponují vůlí k moci. Proto se dokázali i se svými žádostmi osvobodit z tyranie normativní kultury a na její místo dosadit dekadentní kontrakulturu. Takový je skutečný význam „postmodernismu“. Nahrazuje účast odstupem, upřímnost ironií, vážnost hravostí, podmanivost emancipací. Tento přístup demýtizuje a odposvátňuje pantheon vznešených ideálů – tlukoucí srdce živé kultury.

Kultura se následně stává pouhým muzeem voskových figurín: říší mrtvých, artefaktů a idejí zbavených kontextu. Jakmile ztrácí kultura svůj určující světonázor, veškerá integrita a jednotu stylu mizí. Kulturní integrita ustupuje multikulturalismu, což představuje pouhé příkrášené označení pro nákupní centrum, kde se prodávají a nakupují artefakty, smíšené a uspořádané tak, aby uspokojily chutě emancipovaných zákazníků: muzeum voskových

figurín, „oživované“ tepem obchodu. Takový je svět *Pulp Fiction*.

A přesto film vyobrazuje i tendenci žádosti – dokonce i plně emancipované a svrchované – sama sebe dialekticky překonávat. Jak prohlásil William Blake: „Jestliže blázen vytrvá na svém bláznovství, stane se moudrým!“ Jakkoli by si požitkáři přáli stát se šťastnými zvířátky, stále zůstávají zpackanými lidskými bytostmi. Lidská duše stále sestává i z vyšších tužeb, než je ukojení přirozených žádostí. Ty bývají navíc těsně propojeny s těmito žádostmi. Čistě přirozených žádostí není mnoho a lze je vcelku snadno uspokojit – lidská představivost však může jejich počet a rafinovanost zvyšovat donekonečna. Většina z těchto umělých žádostí prahne po objektech, uspokojujících potřebu cti, uznání, statusu – tedy nikoliv přirozených lidských žádostech. Hédonismus tak není zvířecí, ale jen pokleslou a znesvěcenou lidskou existencí.

Pokud *zvířecí* existenci jde jen o spokojenost, hojnost a nasycení – tedy naplnění našich přirozených žádostí – pak se zřetelně *lidský* způsob existence objevuje tehdy, když hominidé umrtvují svá těla ve jménu čehosi vyššího. Hegel věřil, že perforace masa byla prvním vyjádřením a projevem lidského ducha uprostřed *zvířecí* existence.

To staví do jiného světla Jodyin výklad o piercingu. Jody, ženu drogového dealera Lance, lze bez váhání označit za tak kompletní hédonistku, jak je to vůbec možné. Přesto má různě po těle ne méně než 18 piercingů – včetně levé bradavky, klitorisu a jazyka. Ve všech případech užila namísto relativně rychlé a bezbolestné nastřelovací pistole jehlu. Jak říká: „To [pistole] je proti celý filozofii piercingu.“

Musíme se tedy ptát: „Jaká je celá filozofie piercingu?“ Ano piercing je v módě a ano, má souvislost se sexuálními fetiši (ale ani ty nejsou čistě jen žádostmi). Jistě, stal se z něj velký byznys. Přesto však nelze celý fenomén odepsat coby požitkářství. Bolí to a je to nevratné.

Proto nabývají ve světě nezávazného a vyprázdněného požitkářství piercing a jeho bratranec – tetování – hlubokého významu; jde o zkoušky, mezní zkušenosti, střetnutí s něčím – něčím uvnitř nás i světa – co přesahuje mechanismus žádosti. Jedná se o rekonstrukci prvotního *antropogenního* činu v kontextu úpadkové odlidštěné společnosti.

„Umrtvit“ tělo doslova znamená zabít ho. Každá dírka značí malou smrt, odvozující svůj význam od smrti velké – celé smrti, smrti jako takové. A právě střet se smrtí jako takovou představuje skutečně – nebo alespoň potenciálně – antropogenní moment.

Jules a Vincent se zblízka potkali se smrtí, ale kulky minuly. Pro Julese to znamenalo jasnou chvíli. Jeho sebeklam se zhroutil, spatřil svůj život zbavený iluzí a rozhodl se jej změnit. Vincent šanci promarnil.

I Mia Wallacová s Vincentem viděli smrt pěkně zblízka. (Miina smrt by nevyhnutelně znamenala i smrt Vincentovu). Vincent promarnil i tuto zkušenost. (Nedovídáme se, jestli a jak byla ovlivněna Mia.)

Pro Hegela však nepředstavuje antropogenetické setkání smrtí pouhé „těsně vedle“, ale *úmyslně podstoupená bitva o čest na život a na smrt*, která je předmětem části 4, „Zlaté hodinky“, již se teď budeme zabývat.

Poprvé se s Butchem Coolidgem setkáváme v části 3, „Vincent Vega a žena Marselluse Wallace“ ve Wallaceově striptýz baru. Je brzo dopoledne a podnik tak zeje prázdnotou. Butch se blíží sportovnímu důchodu, aniž by to dotáhl opravdu na vrcholek – pokud by na to měl, už by to dávno dokázal. Proto se chystá zápas prodat, aby si zajistil něco peněz na důchod. Wallace mu nabídne velkou sumu v hotovosti, když prohraje v pátém kole. Plánuje totiž vsadit na jeho soupeře a poté ho odklidit.

Butch přijímá a Wallace s ním podělí o radu: „Při zápase možná ucítíš slabý píchání. To si s tebou zahrává pýcha. Ser na pýchu! Pýcha jen bolí, nikdy nepomáhá. Spolkní to svinstvo. Protože až se za rok budeš válet v Karibiku, tak si řekneš ‘Marsellus Wallace měl pravdu’“. Butch souhlasí: „V tom není problém, pane Wallace.“

Než Butch odejde, vchází po svém setkání s Pumpkinem a Honey Bunny do podniku Vincent Vega a Jules Winnfield. Když jde Butch kolem baru, Vincent, který (jak všichni víme) prožil opravdu mizerné ráno, mu nadává do “gumy” a “vepřové hlavy.” Butche to očividně popudí, ale nechává to běžet – podle všeho má svou hrdost dokonale pod kontrolou.

Znovu se k Butchovi vracíme v části 4, „Zlaté hodinky“, začínající flashbackem do roku 1972. Butchovi je asi osm let a dívá se na televizi, když mu jeho matka představuje kapitána Koonse (Christopher Walken), který byl ve stejném severovietnamském zajateckém lágru jako Butchův otec – který tam zemřel.

Kapitán Koons přišel, aby splnil slib složený Butchovu otci. Předává mu náramkové hodinky, které si pořídil Butchův pradědeček Erine Coolidge, když odcházel bojovat do 1. světové války. O dvacet let později je předal svému synovi Daneovi Coolidgovi, která narukoval jako mariňák za 2. světové války. Dane padl v **bitvě o atol Wake**. V předtuše nevelké šance na přežití svěřil hodinky střelci transportního letectva Winockému, aby je doručil a předal jeho synkovi, kterého nikdy neviděl. Střelec slib dodržel, a tak měl tytéž hodinky na zápěstí Butchův otec, když ho sestřelili nad Hanojí. Aby mu Vietnamci hodinky nezabavili, ukryl je ve svém konečníku. Když umíral, svěřil hodinky kapitánu Koonsovi, který je sám až do svého propuštění schovával v konečníku. „A teď, hochu,“ říká Koons, „jsou hodinky tvoje.“

Jak se mladý Butch natahuje pro hodinky, jeho starší já se s trhnutím budí. Nastal večer zápasu. Jeho trenér otvírá dveře: „Je čas, Butchi.“ Slyšíme hřímání diváků.

Střih na konec utkání. Taxikářka Esmeralda Villa Lobos čeká před halou a poslouchá rádio. Slyšíme moderátora hlásit, že druhý boxer Floyd Ray Willis (podle scénáře černoš) byl zabit a Butch Coolidge uprchl z ringu. Pak vyskakuje Butch oknem a naskakuje do taxíku. Porušil dohodu s Marsellusem Wallacem a očividně se dává na úprk. Otázkou zůstává: „Proč boxoval, aby vyhrál – navíc s takovou vervou, že svého soupeře zabil?“

Přirozeně se nabízí vysvětlení, že ho přemohla hrdost. Co ji podnítilo? Nejuvěřitelnější odpovědí jistě zůstává jeho sen/vzpomínka na historii zlatých hodinek. Ostatně – všechno v jejich příběhu se odvíjí od cti: muži tří generací Butchovy rodiny (vlastenci z Tennessee) bojovali ve válkách za Ameriku a dva z nich položili za svou zemi život. I když chápeme, že tyto války nebyly vybojovány v zájmu Ameriky a Američany posílali na smrt cizáci a zrádci, nemění to nic na skutečnosti, že armáda pěstuje étos cti k překonání strachu ze smrti. Navíc jak Winocki, tak Koons splnili své sliby předat zlaté hodinky dědici rodu Coolidgů.

A tak hodinky představují čest, čest bojovníků – což detail, že Butchův otec a kapitán Coons je po celá léta ukrývali v konečnicích, nejen že nešpiní, ale naopak posiluje. Jak později říká Butch, jeho otec „si musel hodně prožít“, aby mu je mohl dát. To, čím prošly, si zasluhuje úctu.

Proto jsem měl nejprve za to, že Butchovu hrdost roznítla vzpomínka na hodinky a proto vešel do ringu bojovat nikoliv pro peníze, ale pro čest. A s ohledem na dohodu s Marsellusem Wallaceem pustit boj svým bojem za čest riskoval život. Tak se podle všeho Butch prokázal být mužem, poháněným ctí a nikoliv žádostí.

Hegel o začátku dějin

Souboj o čest na život a na smrt představuje pozoruhodný fenomén. Zvířata bojují o dominanci, zajišťující přístup k partnerům – tyto střety však končí smrtí jen omylem, jelikož celý proces se řídí instinktem přežití a zvířatům nebrání žádné „ego“ vzdát se tehdy, když se další boj stal beznadějným. Proto se jeví boj o čest na smrt jako výlučně lidská záležitost.

Ve své *Fenomenologii ducha* Hegel tvrdí, že tento souboj o čest znamená počátek dějin – a zrod zřetelně lidské formy existence a sebeuvědomění.

Prehistorického člověka ovládá příroda: přírodní svět kolem i uvnitř něho, tedy jeho žádosti. Dějiny označují u Hegela něco odlišného. Jde o proces (1) našeho objevování těch částí naší přirozenosti, které *přesahují* prosté zvířecí žádosti a (2) naše utváření společnosti v souladu s touto skutečnou přirozeností.

Jakmile se zcela poznáme jako více než přírodní stvoření a konečně v duchu této vědomosti budeme žít, historie bude u konce. (Dějiny mohou skončit, jelikož proces objevování a budování lze završit.) Hegel tvrdil, že dějiny skončily se zjištěním, že všichni lidé jsou svobodní a vytvořením společnosti, reflektující tuto pravdu.

Když dva muži bojují na život a smrt o čest, vnější vzájemný boj v sobě skrývá vnitřní boj v každém z nich, jak čelí možnosti být ovládnuti dvěma různými částmi jejich duše: *žádostí*, včetně žádosti o sebe-zachování a *ctí*, vyžadující uznání naší hodnoty ostatními.

Jakmile je uražen náš smysl pro čest, rozzlobíme se a snažíme se viníka přinutit k respektu. Pokud to podobně cítí i druhá strana, může se střet vyostřit až do bodu, kdy jde o život.

V tento moment se vydělí dva druhy lidí: Lidé, ovládaní smyslem pro čest dokáží obětovat vlastní životy, aby ji uchovali. Jejich mottem je „Raději smrt než zneuctění.“ Ti, kterým vládne žádost, raději zachovají své životy než čest, a tak ji pro zachování života obětují. Jejich heslo zní: „Raději zneuctění než smrt.“

Předpokládejme, že spolu na život a na smrt bojují dva muži, pohánění smyslem pro čest. Jeden zemře a druhý bude žít, ale oba si zachovají svou čest. Co když ale poražený v posledním momentě poklekne a za cenu své cti prosí o život? Co když se jeho touha žít ukáže být silnější než jeho smysl pro čest? V takovém případě se stává otrokem vítěze.

Muž, volící smrt před zneuctěním, je přirozeným pánem. Ten, který upřednostní hanbu před smrtí – život za každou cenu – pak přirozeným otrokem. Přirozený pán sám sebe vymezuje ve sféře výlučně lidského sebe uvědomění, vědomí překročení zvířecích žádostí, „instinktu“ přežití a vlastně celé oblasti biologické potřeby. Přirozenému otrokovi naopak vládne jeho zvířecí přirozenost a svůj smysl pro čest chápe jako hrozbu vlastního přežití. Pán využívá otrokova strachu ze smrti, aby pro něj pracoval.

Dějiny tak začínají etablováním válečnické aristokracie, společnosti o dvou vrstvách, strukturované podle kontrastu mezi prací a zahálkou, nezbytností a luxusem, přírodou a kulturou. Otroci pracují, aby si páni mohli dopřávat zahálky. V určitém ohledu je celá kultura „luxusem“, jelikož nevychází z našich zvířecích žádostí. Ve vyšším významu však jde o nezbytnost: nezbytnost naší výlučně lidské povahy pochopit sebe sama a vtisknout svou podobu světu.

Konec dějin

Hegel přišel s podivnou myšlenkou, podle níž mezi pánem a otrokem probíhá nevyhnutelný „dialektický“ proces, vedoucí ve své konečné fázi k univerzální svobodě a k tomu, že po skončení dějin zmizí rozdíl mezi pánem a otrokem a že všichni lidé jsou potenciálními pány.

Budiž Hegelovi přičten k dobru jeho zdravý náhled na rasovou otázku a také jeho realistické zhodnocení tendencí buržoazního kapitalismu přetvářet všechny na duchovní otroky. Proto se jeho ideální stát – omezující ekonomický život a posilující instituce, vyzvedající lidský charakter z rozkladných vlivů modernity – příliš neliší od fašistického. Zpětně viděno tedy jeho vzletné řeči o univerzální svobodě působí poněkud pod jeho úroveň, podobně jako Jeffersonův rétorický přešlap, podle nějž „jsou všichni lidé jsou stvořeni sobě rovni.“

Skutečnými dědici Hegelova univerzalistického odkazu nepochybně jsou Marx a jeho následovníci, kteří skutečně věřili v dialektický proces, vedoucí k obecné svobodě. Alexandre Kojève, nejvýznačnější marxistický vykladač Hegela 20. století, dospěl k závěru, že komunismus i buržoazní kapitalismus/liberální demokracie ztělesňují cesty k Hegelově vizi všeobecné svobody. Po kolapsu komunismu vyhlásil Kojěvův žák Francis Fukuyama, že buržoazní kapitalismus a liberální demokracie stvoří to, co Kojève nazýval „univerzálním a homogenním státem“ – tedy celosvětový politický a ekonomický řád, v němž budou všichni lidé svobodní.

Kapitalismus i komunismus jsou ze své podstaty materialistické systémy. Jistě, činily idealistické apely – především však proto, aby své „poddané“ donutily za ten který systém bojovat. Jakmile by však jeden z rivalů druhého porazil, odpadla by i tato nutnost a žádost by nabyla dokonalé svrchovanosti – materialismus by triumfoval. (A k tomu by také skutečně došlo, kdyby se neodehrál vzestup dalšího globálního nepřítele spíše duchovního a bojovného než materialistického charakteru – islámu.)

Proto nakonec Kojève dospěl k přesvědčení, že univerzální homogenní stát by nebyl společností pánů – tj. společností, kde čest vládne žádostí, ale spíše svět plný otroků, společností řízenou žádostí.

Toto je svět Nietzscheho „posledního člověka“, svět „mužů bez hrudí“ C. S. Lewise (čest bývá tradičně spojována s hrudí, podobně jako rozum s hlavou a žádost s břichem a podbřiškem). Toto je postmoderní svět, kde emancipovaná žádost, ničivý individualismus a ironie zredukovaly veškerou normativní kulturu na komoditu, již lze prodat a koupit, použít a zahodit.

Tak vypadá konec cesty, vytyčené první vlnou moderních filozofů: Thomasem Hobbesem, Johnem Lockem, Davidem Humem a dalšími, kteří si představovali liberální řád, spočívající na nadvládě žádosti, v níž byl rozum upozaděn do úlohy technicko-pomocné dovednosti a čest držena na uzdě a sublimována do ekonomického soupeření a usilování o symboly materiálního statusu/postavení.

Z tohoto úhlu pohledu neexistuje významnějšího rozdílu mezi klasickým a levým liberalismem – oba spočívají na svrchovanosti žádosti. Levý liberalismus projevuje ve svém odhodlání uskutečnit nemožný sen o překonání přirozené nerovnosti o něco více idealismu, zatímco klasický liberalismus – od počátku přízemnější, postrádající představivost i morální zápal – se rád spokojí s čistě „buržoazní“ právní rovností.

Velcí teoretikové liberalismu předložili lidstvu stejnou nabídku jako Marsellus Wallace Butchovi: „Ser na hrdost. Mysli na prachy.“ A naši předci po ní skočili. Když předává Marsellus Butchovi peníze, na moment se zastaví a ptá se: „Seš můj negr?“ „Rozhodně to tak vypadá“, odvětlí Butch a bere si peníze. V moderním světě se stal z každého člověka negr, duchovní otrok každého, kdo má víc peněz než on – do té míry, že jakékoliv odlišné motivy, ať už hrdost nebo intelektuální či náboženské přesvědčení, byly potlačeny. (Černoch Marsellus mluví o všech svých podřízených jako o negrech, i když u bělochů mu to nepochybně činí obzvláštní potěšení.)

Dějiny znovu začínají

Dokud ale mají lidé možnost zvolit čest namísto peněz, nemůžou dějiny doopravdy skončit. A tato volba je možná vždy, jelikož podle všeho skutečně máme schopnost zvolit svrchovanou část naší duše.

Volba také žije dotud, dokud před sebou máme příklady našich předků – lepších mužů než my

sami – které nás mohou vybudit. Když se Esmeralda ptá Butche, co znamená jeho jméno, odpoví: „Jsem Američan, naše jména hovno znamenaj.“ Jedna z nejvtipnějších, ale i nejsmutnějších hlášek filmu. Američané se stali tak smutným stádem duchovních otroků, že neví, kdo vlastně jsou. Neznáme své předky. Nevíme, co znamenají naše jména. A pokud to víme, necháváme se Marsellusy tohoto světa uplatit k zapomnění.

„Butch“ pochopitelně něco znamená. Je to jméno bojovníka. Butch je bojovníkem z dlouhé linie bojovníků. I když bojuje pro peníze a ne pro čest. Ale když klesne na samotné dno duchovní špíny – když se jako negr prodá černému gangsterovi – vykoupí se. Proto působí Butch Coolidge tak hrdinsky.

Vzápětí zjišťujeme, že vše je úplně jinak. Butch zastavuje, aby si zavolal, a my se dovídáme, že vzal peníze od Marselluse, pustil ven informaci o smluveném výsledku, což dramaticky snížilo kurz na výhru jeho soupeře. Poté vsadil Butch všechny peníze od Marselluse na sebe a porazil oponenta – a porazit ho *musel*, proto boxoval naplno a nakonec ho zabil – aby získal obří výhru. Butch se tedy ukáže být ještě větším podvodníkem než Marsellus – a všichni víme, co se stane s lidmi, kteří okradnou Marselluse Wallace.

Butchovo francouzské děvče Fabienne na něj čeká v laciném motelu. Sluší jim to spolu, a ona očividně chce mít Butchovy děti a sáhodlouze popisuje, jak moc by chtěla mít kulaté břicho. Hned ráno se chystají odjet z města, Butch ale zjišťuje, že Fabienne zapomněla zabalit otcovy zlaté hodinky.

Butch tak znovu stojí před střetem cti a žádosti, při němž jde o jeho život. Čest mu velí vrátit se pro hodinky, jakkoliv mu je jasné, že dává v sázku život, protože Wallace bude jeho byt bezpochyby sledovat. Žádost – v první řadě touha zůstat naživu – mu našeptává vzít peníze a utéct. Nyní teprve vidíme, co je Butch skutečně za člověka. Volí čest a při pokusu získat hodinky nasazuje život.

Butch se opatrně vrací do bytu a sebere hodinky. Překvapen tím, jak hladce to šlo, se zastaví v kuchyni, aby něco zakousl (nesnídal). Zatímco čeká na toaster, zděšeně si všimne samopalů s obřím tlumičem, ležících na pultu. Potězkává zbraň a slyší zvuk spláchnutí. Otvírají se dveře a objevuje se Vincent Vega s čtivism na záchod v ruce. Oba ztuhnou a na moment na sebe zírají. Ozve se cvaknutí toasteru, kouzlo momentu je zlomeno, Butch mačká spoušť a z Vegy v mžiku nezbyvá než stopami po kulkách posetá mrtvola ve vaně.

Mohl to být Jules Winnfield – ten ale poslechl své duchovní přesvědčení a sekl s „tím“. Žádostí ovládaný Vincent u „toho“ zůstal. Žádostmi ovládaný Vincent Butche provokoval „gumou“ a „vepřovou hlavou“ – a Butch mu nakonec splatil stejnou mincí. S ohledem na Vincentův charakter není bez významu, že Butch ho překvapil, když se „šel vysrat.“

Butch ujíždí ve Fabiennině Hondě. Když čeká na semaforu, Marsellus Wallace před ním přechází přes přechod, v rukou kávu a koblihy na ukrácení čekání. Jakmile si všimnou jeden druhého, Butch šlápne na plyn a Marselluse přejíždí, ale jeho vůz je sražen projíždějícím autem. Marsellus přichází k sobě a vidí Butche zraněného v roztřískané Hondě. Vytáhne

pistoli a začne divoce pálit po Butchovi, který se potácí napříč ulicí. Butch hledá úkryt v zastavárně, kam jej Marsellus pronásleduje. Butch jej srazí a zuřivě do něj mlátí: „Cejtíš to píchání, pane velkej? To s tebou jebe pejcha.“

Bohužel pro ně ale narazili na špatnou zastavárnu. Vedoucí obchodu Maynard překvapí Butche s namířenou brokovnicí a omráčí jej. Když se probere, on i Marsellus jsou připoutaní k židlím v podzemním sklepení s červenými sado-maso roubíky v ústech. Maynard vysvětluje, že v jeho podniku nebude nikdo zabíjet – jen on a Zed, který zrovna dorazil. Zed a Maynard tvoří párek homosexuálních buranských sadistů, kteří očividně plánují Marselluse a Butche znásilnit, mučit a nakonec zavraždit.

Zatímco Zed s Maynardem odvádí Marselluse do vedlejší místnosti, aby si tam zaranžovali scénu z *Vysvobození*, Butchovi se podaří osvobodit se. Mohl by se prostě vypařit, zachránit se a zanechat Marselluse zaslouženému osudu. Butch to ale nedokáže. Vybírá si nebezpečnější, ale čestnější způsob a rozhodne se Marselluse zachránit. Nejprve se ohlíží po vhodné zbrani. Napřed si potězkává kladivo, pak baseballovou pálku a po ní malou motorovou pilu. Nakonec jeho oči spočinou na samurajském meči – dokonalém symbolu cti.

Vrací se do sklepení. Zed znásilňuje Marselluse (který vypadá přesně jako čuník na rožni, včetně jablka v rypáku) a Maynard se dívá. Butch rychle mečem skoncuje s Maynardem a posmívá se Zedovi. Marsellus mezitím popadne Maynardovu brokovnici a strelí Zeda do slabin. Stejně dobře by v tento moment mohl zabít i Butche (který velice, velice hloupě nechal Marselluse získat převahu).



Ale Marsellus oceňuje Butchovo šlechetné gesto. Pokud neřekne ani slovo o tom, co se stalo a navždy odejde z L.A., přestane po něm jít. Jistě, zní to nepravděpodobně. Ale pokud získal zpět svou duši, možná že začíná „působit“. (Ne ale dost rychle na to, aby zachránila Zeda před jeho „středověkým“ osudem.)

Butch přijímá a odjíždí na Zedově chopperu za Fabianne. Pořád ještě stíhají vlak do Tennessee. A takto happyendově děj (i když ne film) *Pulp Fiction* končí.

Dokonce i odpůrci díla uznávají, že *Pulp Fiction* je stylové zrežírovaným, skvěle odehraným, černě humorným filmem. Snad se mi povedlo ukázat, že se jedná i hluboce závažné dílo. Jistě, Quentin Tarantino je silně odpudivý a nihilistický člověk, o čemž svědčí vše, co natočil

před a po *Pulp Fiction*. (Viz mé recenze *Kill Bill, Vol. 1* a *Hanebných panchartů*) I nechutní lidé ale vytváří velké umění – sobě navzdory. Jistě: v *Pulp Fiction* najdeme rasově smíšené páry, tupé bělošské záporáky a vznešené, výmluvné černochoy. Musíme však přehlédnout obsazení a podívat se na samotný příběh.

Pulp Fiction funguje jako protibělošský film pouze na povrchu. Na hlubší úrovni nám může pomoci odmítnout modernitu a znovu se spojit s duchovními kořeny něčeho lepšího.

Pulp Fiction našemu hnutí může posloužit jako kritika konečné fáze dekadentní modernity, kterou tradicionalisté nazývají kali-jugou, hegeliani „koncem dějin“ a idioti oslavují coby postmodernitu. Filozoficky nahlíženo se modernita jeví být osvobozením žádosti od rozumu, cti, kultury a tradice.

Pulp Fiction tyto filozofické abstrakce spojuje s nezapomenutelně dramatickými konkrétními výjevy a událostmi. Modernita je Marsellus Wallace, nabádající nás mrdat hrdost, vzít prachy a stát se jeho negrem. Modernita je koks, heroin a Mazaný králíček. Modernita je mrtvý Vincent Vega s tělem groteskně zkrouceným ve vaně, Mia Wallace s obří injekční stříkačkou zapíchnutou v srdci a Jules Winnfield, vytírající kousky mozku a lebky ze zadního sedadla zakrvaveného auta.

Pulp Fiction ale pokračuje daleko nad rámec pouhé kritiky modernity – ukazuje nám i alternativu. Nikoliv vizi alternativní společnosti, ale *duchovní základ* takovéto alternativy modernitě. Duchovně znamená modernita vládu žádosti. Panství modernity zůstává tak pevné i proto, že i lidé, kteří ji intelektuálně odmítají, zůstávají moderními lidmi bez jakékoliv představy o tom, jak by se mohli stát něčím jiným.

Většině moderních lidí se nedostává potřebných konceptů pro to, aby o sobě dokázali přemýšlet v jiné kategorii než „žádostí poháněný producent/konzument“. Rozum znamená zvažování možností a čest samolibé předvádění zboží, označené za symbol statusu/postavení.

Pulp Fiction brilantně konkretizuje a oživuje okamžiky, kdy člověk volí, zda být víc než moderním člověkem: Volbu Julese Winnfielda následovat své žádosti nebo mystické přesvědčení, že mu Bůh dává znamení; výběr Butche Coolidge mezi záludným, buržoazním zbabělcem a čestným mužem.

Duchovním mužem je Jules Winnfield, čelem se stavící ke skutečnosti, že si celý život lhal a že sloužil jako nástroj „krutovlády těch zlejších“ (od Hobbese a Locka až po Marselluse Wallace) a namísto toho se „snaží, jak může stát se pastýřem“. Válečníkem je kapitán Koons, plnící své slovo a vracející hodinky; válečníkem je Butch Coolidge, který se vrací zpět do pekla, aby samurajským mečem zjednal spravedlnost. Takoví muži mohou znovu začít dějiny a zachránit naše lidi před zlem.

Podle Platóna ukazuje společnost podobu duše ve větším měřítku. Pokud demokracie odpovídá nadvládě žádostivé složky duše, režimem korespondujícím s duší Butche Coolidge

je válečnická aristokracie. Zřízením, odrážejícím řád duše Julese Winnfielda pak musí být teokracie – společenské uspořádání založené na transcendentním metafyzickém řádu, Evolou označeným jako idea Impéria. Kdyby se Tarantino pokusil ukázat nám politickou otázku ve větším měřítku, jistě by naprosto selhal. To co nám ukazuje místo toho, je však zcela přesné. Vytyčit politickou alternativu už zůstává na nás.

Recenze Trevora Lynche **Pulp Fiction** vyšla na stránkách Counter-Currents Publishing.