

## O SLOBODE UVIDIEŤ SVET INAK

MARTIN MURÁNSKY, Filozofický ústav SAV, Bratislava, SR

MURÁNSKY, M.: On the Freedom to See the World Differently  
FILOZOFIA 71, 2016, No. 10, pp. 869-880

Pulp fiction offers two philosophically relevant stories about the radical transformation of a person, which, in accordance with late Kant, could be called „revolutions of the mind“. In both cases we deal with freedom to understand ourselves and our world – in confrontation with irrationality of life lived in fear and violence – differently. From this nihilistic perspective everything works out without words, based on blind loyalty and brutality of violence. While in the first case the calculus of fear is broken by the honor of the warrior which in Nietzschean sense emancipates the person making him/her a winner and a master, in the second case a radical change in understanding one's self casts doubt on the principle of violence itself and at the same time reveals the fundamental Heideggerian dimension of the power of the others over the sphere of one's actions which are always his/her own, i.e. *its transpersonal anonymity, which is generally accepted as a valid conviction concerning the staus quo of the world.*

**Keywords:** Moment of clarity – Practical deliberation – Moral of slaves and masters – Freedom of choice

*Pulp Fiction* je kultové dielo svetovej popkultúry. Film amerického režiséra Quentina Tarantina je zároveň živým dôkazom, že ani v tejto – na prvý pohľad zábavnej podobe kultúry – sa nevytratil zmysel pre dôležité a vážne otázky. Pritom táto snímka je všetkým iným len nie hĺbkovou meditáciou v obraze na spôsob Bergmanových opusov. Nie je ani ukázkou bizarnosti surrealisticky ladeného humoru Federica Felliniho. *Pulp Fiction* má, povedzme to opatrne, aj svoj racionálne budovaný a racionálne čitateľný príbeh, hoci všetko nasvedčuje tomu, že to tak nie je. Ale aj to nakoniec môže byť súčasťou príbehu.

Tento racionálne vypovedateľný príbeh ma aj filozofické posolstvo, tematicky odkazujúce na klasickú antropologickú literatúru, hoci opäť všetko nasvedčuje tomu že to tak nie je. Veď práve klasický filozof by si sotva vedel predstaviť svet popovej ikonografie, plný sekundárnych umelých identít, kde „šťastie“ znamená *hedone* a najčastejšie je o dobrom heroíne alebo masážnych pôžitkoch. *Pulp Fiction* je navyše gangsterský príbeh: zavádza nás do sveta aj na pomery filmového plátna brutálneho násillia, zločinu, plného náhod a utáraného humoru. Ale tiež drog, zabitých a ešte živých ľudí, pre ktorých je mlicherným problémom všetko okrem ďalšej vraždy.

A predsa vďaka tejto priamej konfrontácii s brutálnou iracionalitou života vyniká *Pulp Fiction* citom pre „otázku zmyslu“, a to hneď v dvoch podobách. Primárne a predovšetkým sa film vyznačuje množstvom utáraných sviežich dialógov dvoch zabijakov s ich jemne zapracovanou súvislosťou medzi svetom násillia a žoviálnymi mechanizmami úniku pred

realitou vlastného konania. No len do bodu zlomu. Do tohto bodu môžu filmoví gangstri rozprávať o čomkoľvek a želať si aj nemožné („premeniť pepsí na colu“). Po bode zlomu prestávajú robiť to, čo slepo, mlčky pokladali za jedine možné a dané. Dva príbehy z tohto filmu lemujú skúsenosť „chvíľky jasnosti“, kde to čo, sa robí, stráca anonymne zdieľaný charakter samozrejmosti a stáva sa osobnou voľbou uchopiť seba a svet inak. Butch Collidge, profesionálny boxer, a Jules Winnfields, profesionálny zabijak, začínajú konať a prakticky uvažovať v intenciách, ako ich už v zásade opísal Aristoteles v 3. knihe *Etiky Nikomachovej*: vďaka bodu zlomu začínajú z praktického hľadiska spochybňovať seba a dovtedy nespochybňované ciele gangstersky zabehnutého života.<sup>1</sup>

Tento bod zlomu by sa dal – spolu s neskorým Kantom – nazvať „revolúciou mysle“.<sup>2</sup> „Revolúcia mysle“ je príkladom vnútornej premeny človeka, v ktorom sa vyvážený vzťah k inému stáva podmienkou možnosti vyváženého vzťahu k sebe samému a k možnostiam vlastného konania. Pripomeňme, že Kant týmto skokom k rozhodnutiu o možnosti zmeny ľudského charakteru – horizontu sebapochopenia – stojí na začiatku tradície, ktorá si kladie modernú otázku slobody ako dvojznačnej moci človeka nad tým, čo chce (autonómia), ale tiež prekrytia vlastnej vôle vyššou autoritou, ktorá mi od nepamäti hovorí, čo chcem a mám robiť (heteronómia). *Pulp Fiction* ponúka dva príbehy práve o tejto radikálnej transformácii, a to práve na pozadí vzťahu človeka k sebe samému. Slobodu uvidieť svet inak – autonómne – objavuje tento filmový thriller v nihilistickom prostredí gangsterského podsvetia spôsobom, ktorý upriamuje pozornosť na dvoch ďalších nasledovníkov Kantovej idey slobody – Heideggera a Nietzscheho. Ako tomu rozumieť?

### I. V úvodných sekvenciách *Pulp Fiction*<sup>3</sup> vládne jeden poriadok mlčanlivých noriem

---

<sup>1</sup> Aristoteles analyzuje „praktické uvažovanie“ a „voľbu“ ako podstatné komponenty ľudského konania a odlišuje ich od „želania“ a teoretického „názoru“. Kým názor sa týka všeobecnej otázky *Čo je pravda?* a jeho predmetom môže byť „nemožnosť“ alebo aj „nesmrteľnosť“, praktická úvaha predpokladá „voľbu“ a môže sa týkať len toho, „čo je možné v našej moci“ dosiahnuť a rozhodnúť „vlastným konaním“; želať si nesmrteľnosť a uvažovať o nej je možné, nie je však možné chcieť ju dosiahnuť vlastným rozhodnutím. V tomto vymedzení majú postavy v *Pulp Fiction* aj množstvo správnych názorov na čokoľvek, ale tie sa až do bodu zlomu pohybujú v rámci všeobecných mienok – mimo vlastných možností vlastného konania a bez vplyvu na tieto kapacity (Aristoteles (2011): *Etika Nikomachova*. Bratislava: Kalligram, 79-81).

<sup>2</sup> Zmysel morálnej normy spočíva podľa Kanta vo výzve „Mohol som konať inak“, pretože vždy môže chcieť byť lepším – iným človekom. Kým v *Kritike praktického rozumu* je charakter človeka oddelený od jeho inteligibilnej danej, nemennej a predurčenej podstaty, v poslednej veľkej práci *Náboženstvo v medziach číreho rozumu* Kant prekonáva svoj dualizmus tézou o „revolúcii mysle“ ako decizionistickej voľbe/zmene vlastného charakteru, ktorá je predpokladom morálnej normy (por. Kant, I. (1995): *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Erstes Stück. In: *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden*, Bd. 5. Köln: Verlag Könenmann, s. 63-64.). Predovšetkým posledný príbeh Julesa Winnfielda je variáciou na tento silne decizionistický variant „chvíľky jasnosti“ ako radikálnej zmeny sebapochopenia. K problematike decizionistického konceptu slobody ako bezpodmienečne záväznej voľby celku svojich možností v horizonte existenčného sebapochopenia pozri: Šajda, P. (2011): *The Choice of Oneself: Revisiting Guardini's Critique of Kierkegaard's Concept of Selfhood*. *Filozofia*, 66 (9).

<sup>3</sup> Všetky citované odkazy z filmu *Pulp Fiction* možno nájsť v tlačenej verzii scenára tohto filmu: Tarantino, Q. (1994): *Pulp Fiction*. Faber and Faber Limited. Londýn.

zmyslového sveta. Diskutuje sa o všeličom a spochybňuje hocičo, len nikdy nie banálne brutálna realita života „cool“ zabijakov. Každý chápe pravidlá hry – slepú lojalitu – bez toho, aby ich musel niekto vysloviť. Každý koná tak, že sa k motívom svojho konania nemusí a ani nevie vyjadriť. V tejto nihilistickej perspektíve je konanie dvoch gangstrov Vincenta Vegu (John Travolta) a Julesa Winnfelda (Sammuel L. Jackson) síce dobrovoľné, ale chýba mu to, čo nemajú deti ani zvieratá: voľba vo väzbe na praktickú úvahu. Jules a Vincent nikdy nekonajú sami. Všade ich sprevádza a ukazuje im cesty ich „pán“ – revolver kalibru 45 mm. Jeho spúšťač ovláda autorita „veľkého pána“ Marsellusa Wallaceho. Ostatné je len o tradičnom základnom postoji: Nech sa deje vôľa pánova. A predsa je tu jedna dôležitá maličkosť: Napriek „zaujatosti biznisom“ tu už nejde o strach z Marsellusa, ale súčasne o slepú lojalitu Julesa a Vincenta, založenú v zásade na nespochybniteľnom presvedčení, že strach, chvenie a smrť, ktoré šíria v mene svojho pána, sú zároveň podstatou sveta, ktorý iný nikdy nebol a nikdy iný nebude. Slovom, o čom sa nedá hovoriť, to ani nie je v „mojej moci“ zmeniť.

Prvý príbeh o schopnosti uvidieť gangsterský svet inak je súčasne najbrutálnejší. S príznačným názvom *Zlaté hodinky* nás vedie priamo k téme bezprostrednosti násilia a oslobodzujúcej možnosti, ako z neho uniknúť. Butch Coolidge, profesionálny boxer na konci kariéry, sa stretáva s bossom Marsellusom Wallaceom, aby sa dozvedel, že vo štvrtom kole plánovaného zápasu „pôjde k zemi“. Hlas vodcu gangu sa ozýva s prorockou vážnosťou a atmosféru bezhraničnej moci zvýrazňuje kamera zachytávajúca Marsellusa zozadu. Rovnocenný pohľad do tváre tu nie je možný. Marsellus cynicky hovorí o tvrdých faktoch života, o tom, že titulom šampióna strednej váhy sa nedá založiť ani len kreditnú kartu. Poznáte to: Peniaze, peníze, peneži sú tým, na čom záleží a o čo má ísť. A predsa musí Marsellus prorocky dodať: „*Noc pred zápasom, budeš cítiť nejaké divné pichanie. To je tvoja pýcha, vykašli sa ňu. Pýcha iba bolí, nikdy nepomôže.*“ Pýcha z pohľadu vládcu, ale česť z pozície ovládaného zoči-voči tvrdému – a ponížujúcemu – faktu života.

Svoju „chvíľku jasnosti“ zažije Butch vo sne pred zápasom, v ktorom mu hlas matky pripomenie príbeh z detstva o zlatých hodinkách. Tieto hodinky mu odovzdal kapitán Koons ako pozostalosť Butchovho otca z vietnamského zajateckého tábora, ktoré dostal od starého otca, ten zas od svojho otca, ktorý bol tiež s hodinkami vo vojne, atď.

Zlaté hodinky ako symbol celých generácií, vychovaných na americkej tradícii vojnovnej cti a mužnosti, vyjadrujú záväzky, ktoré sa nedajú objasniť kalkulujúcim rozumom. Preto tvrdé fakty života (peniaze) nevedia prinútiť Butcha prehrať zápas. Svojho súpera Floyda knokautuje a v ringu nechtiac zabíja. Keď chce Butch uniknúť Marsellusovým zabijakom, zistí, že osudové hodinky zabudol v byte. Návrat pre ne je takmer rozsudkom smrti.

Prečo by mal človek riskovať život pre hodinky? Uznáte sami, odpoveď nie je jednoduchá. Už len preto, lebo ju ako otázku treba zodpovedať. Tým sa predpoklad rozhodnutia/voľby vracia nazad do hry. A spolu s ním aj to, čo Aristoteles pokladá za znak odlišujúci človeka od ostatných bytostí, totiž praktická úvaha. Butch už totiž nemá iba možnosť voliť konanie, ale predovšetkým možnosť zvoliť a určiť dôvody konania – perspektívu rozumenia, v ktorej nie sú peniaze (výhoda) a strach o vlastný život (sankcia) poslednou hodnotou. Naozaj je to tak. Butch má na výber uvidieť príbeh zabudnutých hodínok

cez dvojité možnosť konania: raz, ako hovorí, „... sú to iba... hodinky. Stratíš jedny, kúpiš si iné, ale toto je tvoj život,... ktorý si dostal iba raz.“ Otoč sa a utekaj ako normálny človek. No Butch – syn, vnuk a pravnuk svojich predkov – nie je večnou obeťou na úteku. Vzápätí odpovedá sám sebe: „Vidíš Butch, to, čo si zabudol, sú síce hodinky... Tieto hodinky sú však symbol. Sú symbolom toho, ako sa tvoj otec, jeho otec a ešte aj otec tvojho starého otca vyznamenali vo vojne. Keď som zobral peniaze Marsellusovi Wallaceovi, vyhlásil som mu vojnu.“ Toto je Butchova druhá svetová vojna: „... Popravde, ak sa na to pozrieš týmto spôsobom a uvidíš veci z tejto perspektívy, návrat po hodinky už nie je hlúposťou. Je nebezpečný, ale nie hlúpy.“ A pokračuje dôležitou vetou, ktorá vracia jeho riskantnému konaniu hodnotu a zmysel: „Lebo na tomto svete sú isté veci hodné návratu.“ Aj za cenu vlastného života.

Poslušnosť pasívneho ego-kalkulu je teda zlomená čťou bojovníka, pre ktorého rodná česť znamená viac ako pud sebazáchovy a život v ponižujúcom popretí možností vlastnej boxerskej vôle, mimo voľby a rizika. Tu sa stretávame so slobodou ako prejavom úcty k sebe samému, ktorá zaväzuje väčšími než darvinistický fakt holého prežitia. Kantova kritická replika na margo tvrdenia vyplývajúceho zo *sensus communis*, podľa ktorého každý človek (svedomie) má svoju kúpnu cenu, je teda potvrdená Butchovým bojom o znovuzískanie úcty k sebe samému. Tento rešpekt – konečne si to priznajme – sa v niektorých prípadoch nedá kúpiť. Práve preto, že je to tak, má sebaúcta ako zaväzujúca hodnota svoju platnosť vo vzťahu k inému. Butch zachráni Marsellusovi život, keď sa spoločne ocitnú v zajatí dvoch maniakov. Urobí to preto, že by, ako sa píše v scenári, „nemohol nikoho nechať v podobnej situácii“; ani svojho nepriateľa na život a na smrť. Zabitím dvoch úchylákov a záchranou Marsellusa sa paradoxne násiliu vracia česť a honor, a tým aj perspektíva zmyslu. Zbraňou, ktorú si Butch vyberá, už nie je ani bejzbalová palica, ani motorová píla; to je už samurajský meč.

Znova sme svedkami toho, ako sa mení dôležitý vzťah – tentoraz nepriateľský vzťah medzi „ja“ a „ty“ – na zrovnoprávňujúcu perspektívu „my“: „Ja ti poviem, čo je medzi tebou a mnou,“ vysvetľuje nový vzťah Marsellus. „Už neexistuje ja a ty. Sme si O. K.“ V tomto vzájomnom uznaní sa stráca nielen strach, moc nad životom, ale končí sa aj analógia s Kantovou ideou slobody ako uznanej sebaúcty človeka pred človekom. Toto uznanie sa týka totiž iba sveta silných a víťazov. Možno dokonca povedať, že táto sebaúcta bojovníka je skutočným legitimizujúcim faktorom sveta brutality a násillia. Nielen preto, že si ju treba vybojovať v boji: vzťah silných a slabých môže dlhodobo fungovať až vtedy, keď sa ako hodnota hodná uznania presadí na úrovni svedomia.

Vráťme sa k Butchovi: Jeho vojna o česť ho postavila do pozície silného, a tým ho zrovnoprávnila. Pre slabých však niet v jeho svete dôstojného miesta. Hodnota života porazených sa rovná nule. Na otázku taxikárky Esmareldy Villalobos, čo (a či niečo) cíti Butch po zabití Floyda (protivník v ringu), odpovedá, že síce nevedel, že ho zabil, ale napriek tomu sa ani v najmenšom necíti vinný. Prečo? „Lebo som boxer,“ tvrdí Butch. Keby bol Floyd lepším bojovníkom, prežil by to. Ak nebol dobrým boxerom, akým bol kedysi, a išiel do ringu, tak bol mŕtvý skôr, ako začal boxovať. Butch ako víťaz už ďalej nechce hovoriť o porazenom a mŕtvom Floydovi. Chce počuť už len o „bohatom a pro-

*sperujúcom pánovi Butchovi*“. Pre Floydá zostáva už len jedna veta navyše: Ako životne slabému mu Butch pomohol zbaviť sa mrzutého života a ukončiť „jeho pozemské trápenie“.

Butchov motív „opovrhovania slabými“ nie je filozoficky náhodná téma. Naopak, doslova a do písmena je kritériom, na základe ktorého chce filozofická supertažká váha Friedrich Nietzsche nahradiť tradičné morálne kategórie „dobrý“ a „zlý“ staronovými gréckymi termínmi „vznešený“ a „opovrhnutia hodný“.<sup>4</sup> Toto antiegalitaristické označenie ľudí sa zároveň týka ustanovenia dvoch nepreklenuteľne odlišných morálok – „morálky vládcov“ a „morálky otrokov.“ Kým víťaz ako Butch sa môže cítiť potvrdený *svojím vlastným konaním* a práve toto konanie môže pokladať za zdroj svojej sebaúcty („hovoríme o bohatom a prosperujúcom pánovi Butchovi“), v slabosti konania porazeného vidí potvrdený nárok na pobyt medzi silnými. Dodajme, že v Nietzscheho dikcii je pre porazeného práve *slabosť vlastného konania* motívom iracionálneho vysvetlenia vlastného postavenia a vlastnej hodnoty vychádzajúc z iných zdrojov, než je vlastná vôľa<sup>5</sup>. Výsledkom je popretie vlastného inštinktu slobody podriadením sa vyššej autorite.

Butchov príbeh hovorí práve o zvrhnutí moci iného (vyššej autority) nad jeho vlastným životom. Tento príbeh vyjadruje Nietzscheho pointu v dvoch momentoch: prelomením autoritatívnej klietky, ktorá popiera jeho vôľu boxera, a prekonaním strachu si Butch vracia perspektívu znovuobjavenia stratených možností vlastného konania, a to v rámci širšieho konceptu tradície „cti bojovníkov“. Zakrýval mu ju jeho pasívny horizont individuálneho „ja“ spolu s predajnosťou všetkého ako najvyššej miery veci. No hlavným ziskom a nietzscheovským motívom *par excellence* je Butchovo znovuobjavenie produktívnej – chápucej – konfrontácie s inak iracionálnou a bezduchou podstatou života. Butchov súboj so sebou samým o prinavrátanie zmyslu „zlatých hodínok“, resp. potvrdenia ich bezcennosti vytvára ono afirmatívno-motivujúce napätie, keď sa mojou vôľou chápať nedotknutý, a preto uzatvorený banálny príbeh života otvára v jeho nevyhnutnosti potvrdenia a súčasne objavenia nových súhlasných možností toho, o čo (mi) tu vlastne ide. Bez tohto napätia, ktoré treba praktickou úvahou a s odvahou otvoriť, je otázka zmyslu konania ako zdroja vôle k životu utlmená, lepšie povedané zatvorená. Butchov fenomenologický opis prinavrátania zmyslu konania – jeho riskantným saltom mortale, ktorým sa vracia po vlastnú česť a česť svojich predkov (hodinky) –, obnovuje širší, ego-rozmer života, prekračujúci horizont sebapochopenia v rámci medzigeneračnej tradície bojovníkov o česť. V ňom sú už veci, „hodné návratu“.

Nezabúdajme však, že Butch súčasne legitimizuje tradičný svet násilia a potvrdzuje

---

<sup>4</sup> Por. Nietzsche, F. (1985): *Jenseits des Gut und Böse. Werke in vier Bänder. Bd. II.* Salzburg: Verlag „Das Bergland-Buch“, aforizmus 260, s. 140.

<sup>5</sup> K zaujímavému a inšpiratívnemu porovnaniu Nietzscheho výkladu apolónskeho a dionýzovského princípu v Tarantinovej tvorbe so zameraním na jeho film *Reservoir Dogs* Anderson, T. (2007): *Unleashing Nietzsche on the Tragic Infrastructure of Tarantino's Reservoir Dogs*. In: Quentin Tarantino and Philosophy. Edited by Richard Greene and K. Silem Mohammed. Open Court Chicago and La Salle, Illinois 2007, 121- 132.

jeho obraz, založený na kastovom delení na silných a slabých. Nietzsche, nehovoriac o Butchovi, chýba odpoveď na Hegelovu dynamiku vzťahu raba a pána. V tej sa nemení len obsadenie skupiny silných pánov a slabých otrokov, ale súčasne sa v nej spochybňuje nerovnosť v rizikovom svete. Obidve skupiny totiž žijú – napriek zdaniu kastovníctva – v jednom svete, v ktorom sa miesta olympijských víťazov navždy nededia. Na konci dňa môžu stáť všetci proti sebe a mieriť jeden na druhého každý svojou pištoľou.

**II.** Posledný príbeh, *Situácia okolo Bonnie*, sa vlastne začal už prvou scénou *Pulp Fiction*. Tento príbeh je výnimočný tým, že jediný raz sloboda vidieť a vnímať náš svet iný, ako je, spochybňuje a vyraduje z hry slepé sily násilia – ako aj celý obraz sveta, ktorý ho umožňuje. Opäť sa stretávame s dvojicou zabijakov-filozofov (Jules a Vincent) pri scéne z prvého príbehu; opäť počujeme vo veľkom finále Julesov prorocký hlas: „*A ja zrazím k zemi mocným trestom a divokým hnevom všetkých, ktorí sa pokúsia otráviť a zničiť mojich bratov. A keď uvalím svoju pomstu na Teba, poznáš, že moje meno je Boh...*“

Opäť tri mladé mŕtvolky, ktoré už nepotrebovali pochopiť, že ich pánom je Julesov strieborný revolver kalibru 45. Stane sa pritom nezvyčajná „nehoda“: Vincent a Jules sú iba nemými svedkami, ako spoza dverí vychádza štvrtý kumpán a vystrelí šesť rán zblízka na našu užasnú dvojicu. Neveriacky sa pozerajú jeden na druhého a nevedia pochopiť, že ich netrafil – a Vincent a Jules prežijú akoby zázrakom. Lepšie povedané, Jules na rozdiel od Vincenta naozaj prežije zázrak. Diskusia o podstate zázraku – či Boh zmenil dráhu guľiek alebo či by mohol premeniť „*colu na pepsí*“ – je prerušená naliehavosťou odchodu z miesta činu (aj tak nikam nevedľa). Rozuzlenie tejto „teologickej diskusie“, ako ju označil Vincent, prichádza až v závere tretieho príbehu.<sup>6</sup> Po dlhých peripetiách s čistením auta aj oboch zabijakov od toho, čo zostalo zo spolucestujúceho Marvina, ktorého – tentoraz bez diskusie – náhodou zabíja výstrel z Vincentovej zbrane – divák opäť vidí interiér reštaurácie z prvých sekvencií filmu. Sedia v nej Jules a Vincent a práve sa ju chystajú prepadnúť Pumpkin a Yoalanda.

Jules ešte raz zopakuje: „*Bol to zázrak, ktorého sme boli svedkami.*“ Vincent vie, že to nie je jeho problém: „*Ty si bol svedkom zázraku, ja som videl bizarnú udalosť.*“ Vincentovi očividne takýto zázrak nechýba, ale práve Vincent je z nášho sveta, lebo v tomto svete sa dnešný človek dokáže uspokojiť s moderným racionalistickým (rozumnej skeptickej) postojom k zázrakom. Ide o málo pravdepodobnú udalosť, no rozhodujúcim pre výklad nie je skepticizmus, ale jeho zdroj a motivácia: Vincent si na prvý pohľad láme hlavu nad možnosťou porušenia platnosti prírodných zákonov („Boh zmenil nemožné na možné“). Jeho hlavnou témou však nie je chýbajúci dôkaz zázrakov v objektivistickom jazyku vedy, ale všeobecne zdieľaný názor na udalosť: „*Videl si niekedy show Policajti? Ja som*

<sup>6</sup> O vzťahu prírodnej kauzality a možnostiach zázraku v *Pulp Fiction* na pozadí detailného výkladu skeptickej filozofie Davida Huma: Jules, A. K. (2007): *Coke into Pepsi: The Miracle in Pulp Fiction*. In: *Quentin Tarantino and Philosophy*. Edited by Richard Greene and K. Silem Mohammed. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court 2007, 85-94.

videl jeden diel, v ktorom rozpráva policajt, ako sa ocitol v prestrelke s chlapíkmi na jednej chodbe. Vyprázdnil celý zásobník a netrafil nikoho. A to boli na jednej chodbe! Je to bizarné, ale stáva sa to.“ Možno si poviete: Názor proti názoru. A predsa má Vincentov teoretický skepticizmus jednu podstatnú spoločnú črtu s jazykom vedy: vyraduje z nej perspektívu prvej osoby jednotného čísla v chápaní sveta a nahradzuje ju opisným vzťahom v tretej osobe množného čísla.

Ešte raz: Hovoríme o hraničnej situácii smrti. Jules na rozdiel od Vincenta vidí v náhode – hraničná situácia smrti – zrkadlo svojho osudu. „Ak sa chceš hrať na slepého muža,“ hovorí Vincentovi, „chod' ďalej so stádom. Ale ja, moje oči sú otvorené neskutočne naširoko.“ To, čo prežil ako zázrak, označuje za „chvilku jasnosti“ – za prebudenie zo sna do vlastnej reality. „Neviem prečo, ale už sa neviem vrátiť späť do svojho spánku.“ Jules už nemôže byť zabijakom; chce sa stať pútnikom, ktorý odznova hľadá svoje miesto na zemi. Určuje svoje miesto v živote odznova, z hľadiska otvorenej záhady vlastnej budúcnosti.<sup>7</sup>

Týmto nenápadným spôsobom sme sa ocitli vo filozofickom jadre problému. Heidegger ho vyjadril ako opozitum „autenticnosť“ verzus „ono sa“, čím zdôraznil základný a primárny rozmer moci iných nad sférou vždy môjho konania, jeho *nadosobnú anonymitu*.<sup>8</sup> Kým boxer Butch prelamuje silu osobnej moci Marsellusa, tu máme do činenia s iným, nebezpečnejším žánrom moci: moci iných nad mojím konaním. Táto moc nefunguje ako osobný príkaz či obava z iného. Udomáča sa v človeku dobrovoľne, napríklad ako príjemný hlas zo sveta zdravia, marketingu alebo reklamy. Hraničná situácia, ktorú Heidegger vyjadruje svojím patetickým jazykom ako „bytie k smrti“, je naproti tomu základným spúšťačom vôle neklať sa. Smrť tu nie je udalosťou fyziologického konca, ale hraničnou možnosťou tohto vždy môjho života, vo vzťahu ku ktorému každá „zabehnutá“ forma chápania seba samého na základe možností vlastného konania „kľže po povrchu.“ Práve tato krajná situácia môže oddeliť podstatné od nepodstatného. Pre náš príbeh je rozhodujúcou pointou premena univerzálneho horizontu očakávaní iných na *perspektívu* vždy môjho konania v ňom.

Povestná „chvilka jasnosti“ otvára a mení svet všeobecne zadaných pravidiel a noriem gangstrov z povolania: ich uzatvorená, univerzálna platnosť sa mení na otvorenú konkrétnu „situáciu“ môjho konania. Tu už nejde o to, čo sa všeobecne pokladá za dôležité; tu už ide o to, ako túto uzavretosť svojho „ja“ do sveta dopredu platných noriem premietnuť vzhľadom na moje možnosti konať vo vzťahu k sebe samému a k iným. Oddelené sféry vysvetľovania/sebahodnotenia a konania z anonymnej perspektívy „ono sa“ („Man“) sa menia a osamostatňujú na *môj* svet so sebou a s inými. V ňom už nič nie je iba tak, pre-

<sup>7</sup> K antropologickému zakotveniu človeka ako „otvorenej otázky“ v koncepcii Helmutha Plessnera pozri Vydrová (2016): Prítomnosť človeka. Antropologický prístup Helmutha Plessnera. *Filozofia*, 71 (6), 562-571.

<sup>8</sup> Por. Heidegger, M. (1993): *Sein und Zeit*. 17. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, §27, 126-130. K tejto téme v súvislosti aj s otázkou hraníc slobody sebaurčenia pozri Muránsky, M. (2014): „Potrebujeme dnes ešte veriť v Boha?“ Tugendhatov koncept imanentnej transcencie a aktuálnosti Heideggerovho „ono sa“. In: Vydrová, J. et al.: *Starosť o dušu. Životy subjektivity a podoby myslenia*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2014, 215-246.

tože v takto nastavenom zrkadle seba samému by nič nebolo možné, ak by som nekonal tak, ako som konal – ak by som seba, iných a možnosti môjho konania nechápal tak, ako som ich chápal.

Spolu s Heideggerom by sme touto premenou mohli ilustrovať exemplárnu ukážku formálnej štruktúry chápania „niečoho ako niečoho“, založenej na diferenciácii „čo“ („was“) a „ako“ („wie“).<sup>9</sup> Aj keď to znie možno prehnane, Julesova – nazvime ju metodická – výčitka proti Vincentovmu spôsobu nevidenia zázraku ide týmto smerom: Už nie je dôležité, či Boh premenil nemožné na možné: „*Nechápeš, Vincent? Na tom vôbec nezáleží. Posudzujes tieto veci nesprávne. Toto sa netýka obsahu („what“). Už nejde o to, či by Boh mohol zmeniť dráhu letu guliek alebo či by dokázal premeniť Coca-Colu na Pepsi či nájsť stratené kľúče od auta.*“ Jules má pravdu, uňho už naozaj nejde o to, čo sa pokladá vo všeobecnosti za zázrak „podľa Hoyla“ (per autoritas).<sup>10</sup> Ide o to, ako sa ho „tu a teraz“ možnosť zázraku ako začiatku (darovaného) nového života „dotkla“. Nie spirituálne, ale vzhľadom na otvorenie jeho (a nie niekoho iného) možnosti konať a byť v tomto svete. Jules sa v sebe zbavuje všeobecných očakávaní iných, pokiaľ ide o jeho svet, a získava perspektívu vlastného pochopenia vlastného sveta. Ziskom perspektívy sa individualizuje/situuje aj horizont toho, o čo (mi) vcelku ide. Základným horizontom Vincentovho videnia nemožnosti „zázraku“ je nemožnosť pochopiť svet ako iný, nie taký, aký je; prestať určovať svoje možnosti konania všeobecným očakávaním iných. Vincent rozmýšľa a vidí presne tak, ako vidí policajt, čo netraťí svoje ciele, alebo kamera televíznej šou. Julesov obraz sveta naproti tomu môže uvidieť len on sám. Týka sa predsa jeho vlastných možností konania – a nie niekoho iného. Tento obraz sveta už nie je ako každý iný. Náraz hraničnej situácie vracia zabudnutý afirmatívne chápaní – individualizujúci – vzťah (ako) k tomu, o čo mi ide. Vytrháva ho z rokmi zabúdanej a zabehnutými poriadkami potvrdzovanej identity, ktorú spochybňuje. Takéto kladenie otázky predpokladá primárne schopnosť spochybňovania, schopnosť spochybňovať istoty seba samého. Tento nesa-mozrejmý postoj musí predchádzať otras spochybnením a zneistením dovtedy nespo-chybňovanej istoty sveta a seba v ňom. To, čo platilo doteraz ako rutinne zadaný – nemenný – poriadok gangsterského sveta vrátane Julesovho sebaopisu ako „zlého skurvysyna sa mihnutím oka, v „okamžiku“ zmení na svoj opak.

**III.** Zmenil sa však Jules na svoj opak? Prvá scéna z *Pulp Fiction* sa vracia nazad do obrazu: opäť vidíme tret'otriednych zlodejčiek Pumpkina a Yolandu, ako práve začínajú prepad reštaurácie. Na jeho konci sa Jules, skúsený zabijak, díva s namierenou zbraňou do očí Pumpkina, pred chvíľou ešte útočníka. „*Teraz vám poviem, aká je situácia. Normálne by ste obidvaja (Pumpkin a Yolanda) boli mŕtvi ako tie zasraté vysmažené kurčatá. Táto vec sa však prihodila v čase môjho prerodu. Nechcem vás zabiť, chcem vám po-*

<sup>9</sup> Por. Heidegger, M. (1993): *Sein und Zeit*. 17. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, §32, 149.

<sup>10</sup> „an according to Hoyle“: ide o frázu, spájanú s menom anglického astronóma Edmunda Hoyla, ktorá sa zvyčajne používa v význame „per autoritas“; dostupné na: <http://www.phrases.org.uk/meanings/according-to-hoyle.html>



môť.“ V tejto chvíli prestáva byť výrok z Ezechiela 25:17 prázdnu slovnou hračkou. Jules ho musí vysvetliť nielen sebe, ale aj prestrašenému Pumpkinovi. „*Opakoval som to celé roky..., nikdy som naozaj nezapochyboval o tom, čo znamená. Myslel som, že je to cool, odrecitovať túto pasáž skurvysynovi predtým, než to doňho naládujem,*“ hovorí Jules Pumpkinovi. Nespochybnovaný, a preto nespochybniteľný svet zadaných gangsterských noriem stráca v očiach Julesa vrodenu autoritu – nič „vyššie“, univerzálne platné za ním ani nad ním nie je. Je to ľudská, ľudmi vytvorená a ľudmi tiež zvrátiteľná situácia.

Týmto prebudením sa zo sna vopred platných a zabehnutých noriem a ich prevzatím do svojho chápaného konceptu života Jules vracia do hry otázku zmyslu (vlastného) sveta. Zmyslový svet prestáva byť mlčanlivou danosťou. Aj tento svet je pochopeným obrazom sveta: „*Cesta spravodlivého je lemovaná zo všetkých strán nespravodlivosťou, sebeckosťou a tyraniou ľudskej zloby. Nech je požehnaný ten, kto v mene lásky a dobrej vôle vyvedie slabých z údolia temnoty, lebo len ten je skutočným pastierom a spasiteľom zblúdených detí. A ja zrazím k zemi mocným trestom a divokým hnevom všetkých, ktorí sa pokúsia otráviť a zničiť mojich bratov. A keď uvalím svoju pomstu na Teba, poznáš, že moje meno je Boh.*“<sup>11</sup>

Slová o pomste zo Starého zákona už nie sú len estetickým sloganom. Stávajú sa súčasťou nášho sveta významov. Tentoraz už ide o praktickú úvahu, ktorú treba vlastným konaním afirmovať. Jules vysvetľuje hneď tri významy textu, ktorý kedysi recitoval naspamäť. Po prvé, mohol by byť o tom, že Pumpkin je zlý, a Jules spravodlivý muž. „*A pán 45 mm je oným pastierom, ktorý ma chráni v údolí temnôt.*“ No to bol práve opis sveta, ktorým Jules ako zabijak žil roky a v ktorom v mene svojho pána (gangstra) šíril hrôzu a strach. Po druhé, mohol by tiež znamenať, „že ty si spravodlivý muž a ja som pastier stáda. Svet by bol tým, čo je zlé a sebecké“. Poukázanie na zlý svet by diskvalifikovalo zmysel Julesovho prerodu a zároveň zobralo motív jeho pomoci slabým. Zdroj zla by nebol v ľudskom konaní, ale vo vonkajšom zlome sveta, ako keby sa tento svet dal oddeliť od toho, čo robil Jules celé roky. Julesovo znovuzrodenie spočíva v prevzatí zodpovednosti za seba a pred inými – v spoznaní sa ako súčasťou zla. To sa deje vždy iba v prvej osobe jednotného čísla. To isté sa týka Pumpkina: veď on je tou zblúdenou ovcou, ktorá potrebuje pomoc, aby sa vrátil z údolia temnôt. Sám to nedokáže.

Tretím, a pre Julesa skutočným významom, je priznanie si reality. Pravda je, že Pumpkin je tým slabým, ktorý si trúfol vstúpiť do ringu so silným, a sám neprežije. V druhom príbehu o boxerovi Butchovi by v *princípe* ani nemal prežiť. Je tiež pravda, že Jules je „tyraniou ľudskej zloby“, ale už o tom vie, a preto nechce zabíjať a môže povedať: „*Ale ja skúšam, skúšam naozaj ťažko, aby som bol vedený pastierom.*“ Pokúša sa o to, aby sa opäťovne nestal súčasťou údolia temnoty a aby Pumpkin nebol jeho obeťou. Nezabúdajme na to dôležité: jedna z mála scén v Tarantinových filmoch, kde každý mieri

---

<sup>11</sup> Tarantino prispôbil aj biblický text svojmu zámeru. V Starom zákone ide v Ezechieli 25:17 o jednu vetu: „V hneve si vezmem na nich dôkladnú pomstu; i budú vedieť, že ja som Pán, keď na nich uvalím svoju pomstu.“ Dostupné na: <https://www.bible.com/sk/bible/163/ezk.25.17.ssv>.

na každého, nekončí pre každého smrťou. Môže za to radikálna Julesova zmena, ktorá je zároveň zmenou sveta, v ktorom žije a koná s inými.

Jules nedaruje Pumkinovi (a Yolande) len život, ale fakticky aj vlastnú peňaženku. Táto konzekventnosť nie je náhodná. Zvýrazňuje ju práve Vincent, jeho partner, ktorý chce zabiť Pumpkina za krádež peňaženky – „už kvôli všeobecnému princípu“. Ale práve všeobecný princíp videnia situácie sa zmenil. Jules, pokiaľ berie vlastnú premenu vážne, nemôže zabiť slabého za krádež peňaženky, a preto mu ju musí vedieť darovať, „kúpiť si jeho život“. Ak by nevedel darovať peňaženku „blízkeho človeku“, musel by zabiť „slabého“, ktorý sa pokúša okradnúť silnejšieho – spravodlivého – muža. Zmena vlastného sebaopisu z obrazu zabijaka na obraz pútnika je súčasne zmenou vzťahu k inému. Tomu zodpovedá filozofická premisa vzťahu k sebe samému ako vzťahu k inému/iným a naopak, známa od čias Kantovej praktickej filozofie.

Dohodnime sa, že podobný záver by zrejme akceptoval aj Kant. Sloboda, zodpovednosť, vzťah k inému predpokladá „revolúciu mysle“, v ktorej sa vzťah k sebe samému stáva vedome vzťahom k inému – v rámci možnosti môjho konania. Jej predpokladom je „jasná chvíľka“, ktorú už Kant chápal ako „jediné rozhodnutie“,<sup>12</sup> teda moment zmeny: v nej sa nedá klamať sa, a hovoriť (si) nepravdu. Podľa Kanta, autora 18. storočia, aj ten najväčší zloduch vie, že svoje svedomie nemôže oklamať. Dnes vieme, že môže: odlišné príbehy Julesa a Vincenta v *Pulp Fiction* a ich rozličný spôsob (ne)videnia „chvíľky jasnosti“ to dosvedčujú najlepšie. Preto je vhodnejšia skôr iná otázka: Prečo je lepšie neklamať sa, než hovoriť nepravdu? Túto otázku príbeh v *Pulp Fiction*, samozrejme, nerieši priamo, ale predsa len ponúka dva pohľady na túto problematiku.

*Pulp Fiction* hovorí aj o skeptickej nihilistickej prognóze. Robí to spôsobom, s ktorým sa ťažko vyrovnávajú aj dedičia Kantovej filozofie. „Ty si uvidel zázrak, ja som bol svedkom bláznivej udalosti,“ odpovedá Vincent Julesovi, keď sa ten ubezpečuje: „Boli sme svedkami zázraku.“ V tom najdôležitejšom bode kráčajú postavy filmu od spoločne vnímaného „my“ nazad k rôznosti obrazov sveta „ja“ a sveta „ty“. A opäť to nie je náhoda, a to práve preto, že zázraky sa nedejú vo voľnom priestranstve, ale vo vnútornom okamihu existencie, keď záväznosť zodpovednosti predpokladá individuálne uznanie významu udalosti. Vincent mal jedno, Jules celkom iné videnie. Revolúcie mysle sa nedajú dosvedčiť ani vynútiť svedectvom zvonku. Kant sám poprel možnosť preukázania vyššieho záujmu a dôvodu, prečo máme poslúchnuť morálny zákon v nás. Nahradil ho bezprostredným „faktom rozumu“.<sup>13</sup> Ale ani týmto záhadným – hermeneutickým – faktom sa nevyhol podozreniu, či sa jeho morálny zákon, vychádzajúci z individuálneho uznania platnosti, nestal otcom moderného európskeho nihilizmu. Veď k individuálnej slobode uznania sebaúcty patrí opäť individuálne neodcudziteľná možnosť jej popretia. Hádam najzreteľnejšie rozpad spoločne prežívanej perspektívy dokumentuje kamera – tým, že sa

---

<sup>12</sup> Kant, I. (1995): *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Erstes Stück. In: *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden*, Bd. 5. Köln: Verlag Könenmann, 31.

<sup>13</sup> Kant, I. (1974): *Kritik der praktischen Vernunft*. Werkausgabe VII, hrsg. von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp, §7, 134.

vracia k jednej a tej istej udalosti z viacerých perspektív. Dej filmu už nie je príbehom v jednom čase a priestore. Naopak, je poskladaný z množstva príbehov v osobitých časoch a priestoroch. Vincent zastrelený v predposlednej časti žije aj „potom“, v poslednej časti atď. Pohľad kamery v *Pulp Fiction* je súčasťou fragmentarizácie sveta, ktorej treba rozumieť tiež mimo slov. Keď dominuje fragmentarizácia sveta a perspektivity ľudského konania, je zrejmé, že tento proces postupného rozkladu musí naraziť na svoje dno. Ak je Julesov a Vincentov príbeh iba o dvoch rovnocenných osobných rozhodnutiach – životných štýloch, tak, o všetkom dôležitom rozhoduje kvantitatívna väčšina. Tu je na mieste podozrenie, že sa ako väčšina rozhoduje najčastejšie podľa väčšinového mediálneho alebo hedge-fondového očakávania. No toto oddelenie sféry konania od možností produktívneho sebaurčovania znamená „chorobu“ ľudskej vôle: jej ustrnutie v podobe nivelizujúceho konania na základe anonymnej moci iných v určovaní motívov konania. Veci sa vtedy neriešia, len sa kupuje čas. Fundamentálna aj politicky radikálna odpoveď na tento vyprázdnený priestor nenechá na seba dlho čakať.

**IV.** No *Pulp Fiction* ponúka iný, menšinový pohľad na vec. V záverečnej scéne naozaj Jules mieri na Pumkina, Yolanda na Julesa a Vincent na Yolandu. Kruh bezduchého zabíjania vo filme zastaví až Julesov „moment jasnosti“, a teda produktívne vytvorený, originálny a zmysluplný životný príbeh: Ved' ak by Jules nevedel „kúpiť“ život Pumkina (rozumej darovať svoju peňaženku v presvedčení, že slabým treba pomôcť a nezabíjať ich na ich ceste temným údolím), výsledkom by bol ďalší masaker.<sup>14</sup> No nielen Jules, ale ani ostatní naokolo – vďaka uveriteľnosti tohto príbehu – už nemuseli banálne a bezducho zabíjať. Aspoň pre túto chvíľu žijú v *spoločnom* svete, kde si vďaka Julesovmu nečakane produktívnemu obratu dokážu dôverovať. Julesova „chvíľka jasnosti“ zvrátila tak elementárnu nihilistickú situáciu, keď je všetko dovolené a nič už neplatí, keď sa nikomu a ničomu nedá veriť. Jules by však svoje možnosti konať nemohol uvidieť inak, keby sa priamo (chápujúco) nekonfrontoval s iracionalitou (vlastného) sveta. Nie náhodou pokladal Nietzsche „intelektuálnu poctivosť“ (schopnosť neklamať sa) za prvú cnosť „slobodných duchov“ a zároveň za sebaaktivujúcu podmienku prehodnocovania všetkých hodnôt. V čom si hlavne neklamal? „Nikto z nás tu nebude chýbať,“ tvrdí jedna postáva v *Pulp Fiction* a to sa, hoci má na mysli hlavne gangsterský svet, týka komplexnej ľudskej situácie. Práve toto priznanie si negovateľnosti a krehkosti všetkého ľudského, až príliš ľudského a krátkosti času, ktorá k tomu patrí, spôsobuje, že si človek váži a robí to, o čo ide. Takéto konfrontácie s univerzom, kde nikto z nás a ani ľudstvo nebude nikomu chýbať, sú súčasne motívom zabudnutia vlastnej malichejnej osamelosti v ponuke nadosobných

---

<sup>14</sup> O vzťahu iracionality násilia a eliminácie situácie „každý proti každému“ v celkovej Tarantinovej tvorbe bližšie pozri v štúdií: Greene, R. (2007): Quentin Tarantino and the Ex-Convict's Dilemma. In: *Quentin Tarantino and Philosophy*. Edited by Richard Greene and K. Silem Mohammed. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court 2007, 143-159.

receptov na život a zaručených podstát univerza. Ak je predpokladom večných a nadosobných hodnôt praktická úvaha, existuje nádej, že ich dokážeme konvertovať na možnosti konečného konania a rozumieť im aj inak než ako návodom na autoritatívne, iracionálne a sebaopierajúce postoje.

Aby sa otázka zmyslu (dobrého) života nepremenila na nebezpečnú zbraň v rukách deštruktivity a fanatického konformizmu, treba sa vrátiť opäť na začiatok príbehu k Aristotelovi. Ak je šťastie (*eudaimonia*) viazané na zvládnutie potenciálu možností ľudskej činnosti (*energia*), tak prvým predpokladom zvládnutia života je odlišenie praktickej úvahy od myslenia podľa želania:<sup>15</sup> prakticky uvažujem vtedy, keď rozmyšľam nad možnosťami vlastného konania, ktoré sú v mojej moci. Už preto je priateľstvo medzi ľuďmi a bohmi vylúčené zo sféry konania – nie však ľudskeho želania v jeho až „príliš ľudskej“ potrebe hľadania vyššej opory.

V tejto dileme ide o nastolenie perspektívy, z ktorej je ľudský zmysel konečnou podmienkou a produktom ľudskej činnosti. Jeho záhadnosť spočíva v perspektívite ľudskeho konania, ktorá má vždy svoju, a nie inú historicitu a situovanosť. Už preto je zrejme, že zmysel ako produkt človeka, uskutočňovaný v horizonte otvorenej budúcnosti, nebude mať nikdy definitívny a raz a navždy daný zmysel. *Pulp Fiction* je v tomto smere drsný príbeh: o skutočnosti, v ktorej ani jedna z postáv nemá už kam zo svojho konania uniknúť (aj drogy sú ľudským konaním). Zároveň je to fascinujúci príbeh o tom, že ak nabúrate vo vašom konaní istoty, ktoré nie sú vaše, v každej ľudskej situácii existuje šanca uvidieť možný zmysel tam, kde niečo chýba. A uvidieť niečo podstatné tam, kde iní vidia iba rutinu a okrajové šance, oslobodzuje od mrzutosti a vracia potenciál produktivity a vitality vôle do centra diania. Vtedy sa objavia v živote veci, ktoré sú hodné návratu.

---

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-15-0682.

---

Martin Muránsky  
Filozofický ústav SAV  
Klemensova 19  
813 64 Bratislava 1  
Slovenská republika  
e-mail: muransky.ma@gmail.com

---

<sup>15</sup> K neľahkému porovnaniu Aristotelovej „praktickej múdrosti“ (fronensis) s Kantovým praktickým rozumom v diele Paul Ricœura najnovšie a presvedčivo píše Smreková, D. (2015): Ricœur o praktickom rozume. *Filozofia*, 70 (4), 295-306.