
Esej

Zákazy umění z dobré vůle

Daniela Profantová

Praha

faissmail@gmail.com

Martin Profant

Filosofický ústav AV ČR, v. v. i., Praha

martin.profant@seznam.cz

Pokaždé byly, jsou a budou věci, které se ve slušné společnosti nedělají. A jsou věci, o kterých se nemluví. Vždy se diskriminují určitá témata. Která to jsou, to závisí na konstelaci kultury a politiky v dané době. V moderních společnostech přitom umělecká tvorba, přesněji významy integrované do uměleckého výtvoru, požívá v této věci vyšší míru tolerance, odpouští se jí více než produktům diskurzivního myšlení či žurnalistického a marketingového nemyšlení, ať již se jedná o tematizaci sexuality, prezentaci askriptivních charakteristik nebo nedostatek respektu k náboženskému přesvědčení druhých.

V posledním čtvrtstoletí zaznívá stále silněji požadavek, abychom přestali rozlišovat mezi uměleckým a diskurzivním textem a abychom jim odmítli přiznávat různou míru tolerovatelného. Většině současných Evropanů to jde obvykle proti srsti, ale existuje jeden dobrý argument ve prospěch podobného zrušení takového rozdílu. A ten se týká samé legitimacy současné demokracie.

Moderní demokratické občanství předpokládá oblast veřejného rozumu, ve které si navzájem sdělujeme rozumně formulované důvody svého jednání, aby naše soužití mohlo být považováno za spravedlivé. V této oblasti musíme usilovat o co největší inkluzi, tedy o to, aby byl slyšen pokud možno každý hlas, a zároveň musí být řečená veřejná oblast chráněna určitými

filtry: nelze v ní argumentovat náboženskými pravdami, ideologickými dogmaty a tradičností tvrzeného, protože tyto argumenty nemají obecnou platnost pro všechny věřící, jinak věřící i nevěřící. Z inkluzivní charakteristiky veřejného rozumu přesvědčivě vyplývá požadavek, aby tyto filtry také zabraňovaly ponižování a předsudečným útokům, které by potlačovaly či znevýhodňovaly hlasy určitých skupin občanů. A ponižující zobrazování vlastností připisovaných určité represivně definované skupině, například rase, může zraňovat a umlčovat oběti stejně krutě, ať je již vyjádřeno umělecky, nebo diskurzivně.

Toto tvrzení je možné dobře doložit na příkladu slavné knížky Marka Twaina *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, která je tradičně považována za dětskou. Popis nehody, ke které došlo na říčním parníku, je podán v rozhovoru Huckleberryho s paní Phelpsovou následujícím způsobem:

„...praskla nám hlavice válce.
 ‚I propána! Stalo se někomu něco?‘
 ‚Ne, milostpaní, nikomu. Jenom to zabilo negra.
 ‚To to ještě dobře dopadlo; protože někdy přicházejí k úrazu i lidé.‘“¹

Oprávněně můžeme očekávat, že při četbě tohoto dialogu popisujícího nehodu na parníku plujícím po Mississippi zakusí afroamerické dítě – a pravděpodobně i dospělý, pokud pochází ze sociálně vyloučeného prostředí, a nemá proto dovednosti kritického čtenáře –, bolest z ponižujícího upírání vlastního lidství. A je zřejmé, že to ponížení se bude vázat na výraz „negr“. V následující esaji se pokusíme na třech příkladech promyslet rozpory, do kterých se dostává dobrá vůle, která takové zrušení odlišnosti umění (a tomu odpovídající míry tolerance) vůči diskurzivním promluvám prosazuje.

1. Zakazované knihy

Dobrodružství Huckleberryho Finna, z nichž pochází výše citovaný dialog o nehodě na parníku, patří k nejdéle zakazovaným americkým knihám.² Zakazování knih – pokud tak nečiní stát, v takovém případě by to totiž byla

1 Twain, M., *Dobrodružství Huckleberryho Finna*. In: týž, *Dobrodružství Toma Sawyera – Dobrodružství Huckleberryho Finna*. Přel. F. Gel. Praha, Odeon 1976, s. 424. V této pasáži i v ostatních citacích nahrazujeme Gelův překlad „černoch“ slovem „negr“.

2 První zákaz této americké klasiky pochází z města Concordu ve státě Massachusetts, a to z roku 1885. Podle zdůvodnění zákazu se jedná o: „odpad vhodný jen pro slumy“ (“trash and suitable only for the slums”). Viz *Banned Books That Shaped America*. Dostupné na: <https://web.archive.org/web/20180801205009/http://www.bannedbookweek.org/censorship/bannedbooksthatshapedamerica/>; [cit. 1. 4. 2023].

pro slušného Američana zvuče porušující lidská a občanská práva – považují ve Spojených státech za stejně běžnou součást demokratického občanského života, jakou jsou například volby. Knihy mohou zakazovat spolky, včetně jednotlivých kostelních komunit věřících, obce, školy, univerzity atd. – a výjimečně i jednotlivé státy unie. Bývají zakazovány z velmi rozmanitých, často protichůdných příčin, přičemž zakazované tituly náleží k nejrůznějším žánrům a beletrie je mezi nimi spíše v menšině. V desítku nejzakazovanějších knih, kterou každoročně zveřejňuje „American Library Association“ (ALA),³ se setkáváme s tituly, jež se na jiných místech v USA rozebírají v hodinách literatury a jsou oceňovány často právě pro ty motivy, kvůli kterým je jinde zakazují.

V poslední době ale začíná přituhovat. Při zdůvodňování zákazů se ostře rýsují hrany kulturních válek a oleje do ohně ještě přilila vypjatá situace z konce Trumpova prezidentského období. V letech 2020 a 2021 byly čtyřikrát v desítku nejzakazovanějších knih zařazeny texty, jež byly oficiálně zapovězeny kvůli „protipolicejním tendencím“, což je odůvodnění, které se neuzívalo před vznikem hnutí *Black Lives Matter*. Pokud se v posledních letech neobjevují v některé zakázané beletristické, reportážní či autobiografické knize výrazné nebělošské nebo LGBT postavy, pak bývá z tohoto ranku alespoň autor. Evidentní je přímé spojení zákazů s příslušnou iniciativou státních úředníků nebo volených zástupců. Tak například republikánský poslanec ve státě Texas poslal seznam 850 knih školním správám a požadoval přezkoumání materiálu „který může v žácích vyvolávat nepohodu, vinu, úzkost nebo jakékoli jiné druhy psychologického strádání kvůli jejich rase nebo pohlaví“.⁴ Texasanův požadavek je charakteristický pro – až doposud bezprecedentní – současnou situaci. Prostřednictvím zakazování ponižujících stereotypů a jazykových klišé se má usilovat o zmírnění zneuznání a diskurzivního znevýhodnění podprivilegovaných skupin: Afroameričanů, Latinoameričanů a žen. Původně to byla součást tradičního emancipačního úsilí, klasická doména demokratů a levice, ale jak se republikánská strana nyní postupně začala adaptovat na soucitný konzervativismus [comprehensive conservatism], začaly původně soupeřící fronty zdánlivě splývat a knihy otevírající palčivé problémy mohou být zakázány díky podivné alianci dogmatismu kampusové levice a potměšilého soucitu republikánů.

* * *

3 Viz *Top 10 Most Challenged Books Lists*. American Library Association 2021. Dostupné na: <https://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10>; [cit. 1. 4. 2023].

4 Ramon, E., *More Than Half of States Have Banned Books as Anti-LGBTQ and Anti-race Education Laws Spread*. *NBC News*, April 26, 2022. Dostupné na: <https://www.nbcnews.com/data-graphics/map-book-bans-rise-rcna25898>; [cit. 1. 4. 2023].

Twainův román *Dobrodružství Huckleberryho Finna* bývá opakovaně zakazován kvůli častému výskytu slova *negr*. Přitom proměnlivé významy tohoto slova vytváří bytostnou součást charakteristiky eponymního hrdiny Twainova románu. Chlapec Huckleberry (Huck), syn opilce a násilníka Finna, žije na okraji společenství malého mississippského městečka jako vagabund. Poslední kousek sebeúcty čerpá z vědomí, že pro dobré bílé občany městečka je ještě vždy nadřazen každému negrovi. Ačkoliv je upřímně vděčný starému černošskému podomkovi, který ho nechává přespávat na seníku a u kterého si tu a tam vyžebřává trochu jídla, rozhodně nechce, aby se veřejně vědělo, že s tím negrem jedl u jednoho stolu. To jsou věci, ke kterým člověka dožene hlad, vysvětluje příteli.⁵

Na útěku před násilnickým otcem svede Hucka náhoda dohromady s uprchlým otrokem Jimem. Měl by ho udat, vlastně se jinak dopouští krádeže, okrádá dobrou starou pannu, vždyť Jim je její jediný významný majetek. Uprchlý černochoch si chce na Severu vydělat dost peněz na to, aby z otroctví vykoupil svou ženu a děti; v nejhorším případě pak alespoň tolik, aby je mohl nechat někým ukrást. A Hucka děsí černochova nevděčnost. Okrást svou bývalou paní, která s ním vždy zacházela dobře! A děsí ho také vzpoura majetku, který nechce být jen věcí, ale i milencem, otcem, manželem, prostě lidskou bytostí. Konfrontace s Jimovým odhaleným lidstvím se navíc v průběhu společné cesty rozvíjí: jakkoli to paradoxně uznává jen pobouřeným popřením, objevuje v něm Huck partnera schopného věcně argumentovat,⁶ a nakonec dokonce zděšeně začíná přijímat nejen vzájemný vztah obavy o druhého, ale také loajalitu, kterou se ovšem zdráhá pravdivě pojmenovat jako přátelství.

Twain líčí Huckův duševní zmatek tak, že se přitom smějeme, ale smích nám nijak nezastírá krutost chlapcova dilematu. Ve vrcholné krizi se mladý vagabund Huck definitivně rozhodne Jima neudat, i když za to podle svého přesvědčení propadne peklu (víra v peklo je u Hucka doslovná), a prožívá okamžik desperátní svobody: poprvé je vědomě nekonformní s normativitou společnosti, do které by sám původně velmi rád patřil.

Huckovi se sice smějeme, ale činíme tak s láskou, poskytuje nám totiž vhled do situace mladičkého rasisty,⁷ aniž bychom při jejím porozumění museli jakkoliv slevit z odporu vůči rasismu. Twain navíc kolem klíčové situace otrokova útěku vykresluje i další postavy nasvětlující slovo *negr*:

5 Srov. Twain, M., *Dobrodružství Toma Sawyera*, c.d., s. 163.

6 „Viděl jsem, že darmo mluvit. Negra nenaučíte rozumně diskutovat.“ Twain, M., *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, c.d., s. 286.

7 „Roztomilý rasista“, tak nazývá Huckleberryho Finna Josef Škvorecký ve své nádherné eseji, které náš rozbor vděčí za mnohé. Viz Škvorecký, J., *Pozdrav Marku Twainovi*. In: *týž, Ráda zpívám z not a jiné eseje*. Ed. M. Špirit. Praha, Ivo Železný 2004, s. 33–40.

– laskavou paní Phelpsovou, Huckovu partnerku ve výše citovaném dialogu o neštěstí na parníku, která bezmyšlenkovitě popření negerského lidství zároveň spojuje s účinnou starostí o blaho všech, kteří žijí na rodinné farmě – všech, tedy včetně otroků;

– Jima, jehož pojetí vlastní identity kolísá mezi otrockými „ctnostmi strýčka Toma“⁸ a nesměle se probouzející identitou pramenící ze vzpoury;

– a last but not least starého Finna, Huckova otce, v jehož ústech ve slově *negr* rezonuje odporná nenávist vydědence, jenž si své zneuznání vybíjí na negrech, a navíc i agresivní strach z ohrožení, když se setkává se vzdělaným a zámožným negrem, navíc „bílým jako každý běloch“, který smí dokonce ve svém domovském státě volit.⁹ Twain zde načrtl urfašistickou postavu a v krutě groteskní umělecké zkratce vystihl to, co začala frankfurtská kritická teorie odhalovat s pomocí pojmů autoritářská osobnost a náhradní nasměrování hněvu až o mnoho let později, na přelomu třicátých a čtyřicátých let dvacátého století.

V souvislosti s tématem, jímž se v této eseji zabýváme, můžeme s jistotou konstatovat, že celá Twainova obžaloba rasismu, který mrzačí jak utlačované, tak samotné rasisty, by nefungovala, kdybychom v anglickém originálu slovo *nigger* nahradili slovem *Afro-American*. Ale zároveň dodejme: víra v účinnost takového nahrazení je nemyšlitelná bez redukce jazyka na záležitost manipulovatelnou pomocí marketingových technik. Při uplatňování takové redukce se očekává, že vytlačíme-li taková slova, jako jsou *negr*, *cigoš*, či *rákosník*, z médií a jazyka úřadů a škol, pak je není třeba kritizovat a destrukovat, protože ztratí svou zraňující působnost. Jde o předpoklad pochybný vždy, v době anarchie nových médií ovšem přímo groteskně absurdní.

Vystupuje tu jedna z charakteristik odlišnosti umění ve veřejném rozumu, kterou kdysi vyjádřil přesně T. W. Adorno: Slovo a věta musí být souzeny podle své funkce v uměleckém díle, ve kterém vždy mají oproti běžné řeči změněný význam.¹⁰ Tento rozdíl je třeba respektovat vždy.

8 Honneth, A., *Das Ich im Wir. Studien zur Anerkennungstheorie*. Berlin, Suhrkamp 2010, s. 103 nn.

9 Twain, M., *Dobrodružství Huckleberrryho Fina*, c.d., s. 233. „Bílý negr“ v promluvě starého Finna není projev opilecké zmatenosti, ale odpovídá právnímu řádu otrokářského jihu: „negra“ neurčuje barva pleti, ale podíl nebělošské krve.

10 Adorno, T. W., „Engagement“. In: týž, *Noten zur Literatur*. Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1981, s. 410.

Exkurz

Především kvůli názornosti jsme v předcházející pasáži zvolili příklad, u kterého jsme mohli interpretaci díla podpořit dobře známým společenským postojem autora: Twainovým odporem vůči rasismu. Umělecká díla mohou ovšem vybízet k emancipačně-subverzivní interpretaci i v případech, že jejich autor zastává zcela odporné postoje. Například obhajoba ruského šovinismu, adorace carismu a projevy nenávistného antievropanství, které známe z jeho publicistiky a *Deníku spisovatele*, se v Dostojevského románech a povídkách sice téměř doslova opakují, ale zároveň se tím, že je čteme jinak, transformují a sublimují. V teodiceji dětských slzách v *Bratrech Karamazových* nacházíme strašlivou obžalobu samoděržavné zvůle carských činovníků – a odtud tyranství vůbec. V obrazu ruského mužika (lidu) v dalších románech Dostojevského vidíme šokující směs surovosti (výsledek interiorizace zezvířetujícího útlaku) a velkorysého člověčenství, které přetrvává navzdory zkomoleným lidským podmínkám, v nichž je mužik nucen žít. Neodolatelně komický a jen skrytě krutý je popis poevropštělého provincialismu ruského mešťanstva a činovnictva v *Krokodylu*, který si podobně jako metaforu epidemie ze závěru *Zločinu a trestu* Evropa vděčně přivlastnila jako vlastní kritickou reflexi.

A jen při takovém čtení se Dostojevského romány stávají světovými, stávají se skutečným kulturním dědictvím lidstva. Odemykají totiž jedinečnou situaci mizérie ruského carismu jako univerzální, jako situaci, již porozumí každý člověk, včetně současných ruských čtenářů. Je zjevné, že odmítnutí, nebo dokonce zakazovat Dostojevského romány kvůli jejich zjevnému šovinismu, tedy číst je z perspektivy prokazatelné autorovy tendence, a nepřivlastnit si je interpretačně, znamená přenechávat je bez boje k použití imperiální ruské nostalgii a jejímu demagogickému zneužití.

2. Barva, gender, překlad

Před rokem vyvolala nizozemská novinářka Janice Deulová kontroverzní diskusi kolem překladu básně Amandy Gormanové *The Hill We Climb*.¹¹ Jestliže tuto báseň překládá do holandštiny nebinární bílá osoba Marieke Lucas Rijneveldová, tvrdí Deulová, pak je to promarněná příležitost. *Skinny Black Girl*, sebestylizace Gormanové v básni, by totiž měla být překládána „mladou že-

11 Gorman, A., *The Hill We Climb*. Jan 21, 2022. Dostupné na: <https://www.townandcountrymag.com/society/politics/a35279603/amanda-gorman-inauguration-poem-the-hill-we-climb-transcript/>; [cit. 1. 4. 2023].

nou, umělkyní mluveného slova, která je černá směle a bez rozpaků¹².¹² V některých ohlasech se tato úvaha dále radikalizovala, zadání překladu bělošce se chápalo jako „marginalizace černošských hlasů v Nizozemsku i ve zbytku světa; jako další příklad toho, že jazyk, zkušenosti a kultura jsou filtrovány bělošskou perspektivou“¹³.

Rijneveldová, která z charakteristik požadovaných Deulovou splňovala jen mládí a osvědčený básnický talent i um, nakonec zdvořile svůj překlad nezveřejnila. Diskuse o tomto tématu se nicméně po Evropě rozšířila a překlad básně nevydalo například katalánské nakladatelství Univers. Údajně mu bylo americkým správcem práv k básni naléhavě sděleno, že Victor Obiols, uznávaný básník a překladatel Shakespeara a Wilda, není „vhodnou osobou“, která by se měla ujmout právě tohoto překladu. Na tuto námitku Obiols do slova odpověděl: „Pokud ale nemůžu překládat básničku, protože je to žena, mladá, černá a Američanka žijící v 21. století, pak nemohu překládat ani Homéra, protože nejsem Řek z osmého století před Kristem. A ani jsem nemohl přeložit Shakespeara, protože nejsem Angličan z šestnáctého století.“¹⁴

Podívejme se nyní blíže na báseň, která vyvolala takové spory. Gormanová v ní píše – v souvislosti se zlomem, který přinesla Trumpova porážka – o otevřené šanci „překonat sílu, která by náš národ raději zničila, než sdílela s druhými“, zdůrazňuje nutnost obracet se k budoucnosti; nikoliv k tomu, co leží [jako příkopy] mezi námi, ale k tomu [společnému] před námi. Píše o vítězstvích, která nenalezneme na ostrých mečů, ale na mostech, které vytvoříme. Mluví o vytvoření země zavázané všem kulturám, barvám, povahám a lidským situacím. A dokonce – sotva pár měsíců po vyvrcholení bouří *Black Lives Matter* – zaznívá v její básni i obrovský patos demokratické politické rovnosti, ozvuk whitmanovské americké demokracie; hubená černá holka [skinny black girl] znovu uvěří, že by se mohla stát prezidentkou USA a že vše záleží jen na poddaných rukou Američanů různých barev, kultur a sociálního postavení.

Rijneveldová nakonec zpracovala celou překladatelskou aféru po svém a napsala báseň *Alles bewoonbaar* [otrocky přeloženo: *Vše obyvatelné*]. Jde

12 Deul, J., *Opinie: Een witte vertaler voor poëzie van Amanda Gorman: onbegrijpelijk. De Volkskrant*, 25 februari 2021. Dostupné na: <https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/opinie-een-witte-vertaler-voor-poezie-van-amanda-gorman-onbegrijpelijk-bf128ae4/>; [cit. 1. 4. 2023].

13 Sammons, A., *Amanda Gorman and Marieke Lucas Rijneveld: Is the Race of a Translator Important? The Courier*, 17th March 2021. Dostupné na: <https://www.thecourieronline.co.uk/amanda-gorman-and-marieke-lucas-rijneveld-is-the-race-of-a-translator-important/>; [cit. 1. 4. 2023].

14 Obiols, V., „Not Suitable: Catalan Translator for Amanda Gorman Poem Removed. *The Guardian*, 10th March 2021. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/books/2021/mar/10/not-suitable-catalan-translator-for-amanda-gorman-poem-removed/>; [cit. 1. 4. 2023].

vlastně o dialog s Gormanovou, v němž odpovídá americkému demokratickému optimismu verši o šťastném postavení, provázeném jen minimem hladu a strachu, do kterého se náhodou narodila ona a její pokolení.¹⁵ O postavení, které nejen zavazuje ke vzdoru vůči útlaku a bídě na celém světě, ale také k pokorné ochotě nepřehlížet moře smutku v očích těch, kteří to štěstí historicky neměli. A také k tomu, brát vážně hněv, který za nimi stojí. Vědět, že jim rozumíš, ale nikdy ne tak, abys směl mluvit za ně o jejich pobývání ve světě: „...pokleknout před básní, protože někdo jiný ho činí obyvatelnějším...“ Chtěl bys, abyste se ty i oni/y sevřeli/y v jednu pěst k úderu proti útlaku, ale nejprve je potřeba zvládnout něco, co je pro nás samo těžké, až k neunesení a neověření, totiž podat si s důvěrou ruce přes příkopy rozdílných lidských podmínek, v nichž žijeme.

Rijneveldová tak nakonec téměř souzní s názorem vyjádřeným Victorem Obiolssem. Protože pokorně pokleknout před básní, ale pak nezapomenout zase zvednout hlavu a stát zpříma ve společném vzdoru, znamená respektovat jedinečnost lidských podmínek, ve kterých se báseň zrodila, ale nerezignovat na její překlad a na to, že je otevřena i lidem s radikálně jinou historickou a životní zkušeností.

3. Kristus v masce před soudem

V prosinci 1930 byl George Grosz zproštěn obvinění ve věci zločinu hanobení Boha. V závěrečném odůvodnění osvobozujícího rozsudku čteme popis kriminalizovaného grafického listu *Kristus s plynovou maskou*: „Uprostřed rozlehlé prázdnoty, prohloubené jedinou zvlněnou linií horizontu, se zvedá kříž, který se naklání šikmo doprava. Naklonění kříže a jeho naprostá osamělost mimořádně umocňují účinek obrazu. Na kříži je přibit Kristus a jeho zobrazení odpovídá tradici; až na několik nápadných odchylek. Na pravé ruce vidíme nejen hřeb a stigma, ale také smyčku provazu, kterou je paže připoutána k břevnu. A levá ruka je ke kříži pouze přivázána provazem, vysoko, až nad loktem; ve zdvižené ruce drží strmě vzhůru černý kříž, který svou silnou černou linií upoutává jako ústřední bod celé kresby. Kristovu tvář zakrývá plynová maska, jejíž okuláry směřují jako velké černé oči k malému kříži v levé ruce. Nohy jsou probity hřeby i s příliš velkými vojenskými bagančaty, v nichž vězí... Idea obrazu se soustřeďuje na samého Krista, na jeho bytost. Svatozář nad jeho hlavou a písmena INRI nahoře na kříži to říkají jasně.“¹⁶

15 Rijneveld, M. L., *Alles bewoonbaar*. 22 januari 2022. Dostupné na: <https://www.fredtak.nl/ge-dichten/recensies-gedichten/407-alles-bewoonbaar-marieke-lucas-rijneveld>; [cit. 1. 4. 2023].

16 [red.] Der gelästerte Christus. *Weltbühne*, 27, 1931, Nr. 9, s. 311.



Grosz, G., Maul halten und weiter dienen [Kristus s plynovou maskou]. Desátý list grafického alba *Hintergrund: 17 Zeichnungen Zur Aufführung Des „Schwejk“ in Der Piscator-Bühne*. Berlin, Malik-Verlag 1928.

Podobný interpretativní popis, očekávatelný spíše v kunsthistorické studii, působí v soudním protokolu překvapivě. Koresponduje ale s celkově vysokou úrovní jednání soudu. Spor o Groszovu grafiku se od roku 1928 točil kolem klíčové otázky: Může inkriminovaná kresba urážet náboženské cítění „prostého člověka“ [religiös gesinnte, „einfache Mensch“]?

K odpovědi se soud dopracovával ve třech krocích. Prvním bylo uznání, že obraz jasně vyjadřuje myšlenku autora: „I Krista by se zmocnili váleční štváči, narukoval by do armády a pro své učení o míru by byl znovu ukřižován jako odpírač vojenské služby; a kdyby hlásal lásku, řekli by mu: ‚Drž hubu a krok.‘ Ale hle, i na kříži zvedá spoutanou ruku, nabádaje k lásce.“¹⁷ V druhém kroku se soud přiklonil k názoru, že bez ohledu na záměr autora může prostý věřící křesťan obraz hrubě nepochopit a považovat za rouhání. Ve třetím kroku pak soud shrnul: Vždy budou existovat lidé, kteří neproniknou do významu Groszových obrazů. Není však přípustné, aby jejich pohled vymezoval hranici umělecké tvorby, „jinak by se umění nepatřičně nasazovala svěřací kazajka“.¹⁸

17 Tamtéž, s. 312 n.

18 Seul, J., Der Prozess gegen George Grosz Deutschland 1928. In: *Lexikon der Politischen Strafprozesse*. Hrsg. von K. Groenewold – A. Ignor – A. Koch. Online-Lexikon 2012 nn. Dostupné na: <https://www.lexikon-der-politischen-strafprozesse.de/glossar/grosz-georg/>; [cit. 1. 4. 2023].

Aby na nás i dnes kresba silně působila, k tomu nepotřebujeme nic vědět o ostrém aniticírkevním ostnu, který v době svého vzniku měla. Cyklus *Hintergrund*, v němž byla zveřejněna, je výběr z kreseb, které Grosz vytvořil pro Piscatorovu inscenaci *Osudů dobrého vojáka Švejka*. Jak divadelní představení, tak Grosz akcentovali Haškův motiv křesťanského kléru všech denominací, který na všech stranách tehdejších front žehnal zbraním a štvál lidi na válečná jatka.

* * *

Nejspíše platí předpoklad berlínského soudu a Grossův *Kristus s plynovou maskou* opravdu mohl zraňovat prosté věřící – ať již bezprostředně, nebo poté, co si vyslechli vhodné kázání. Důvěryhodné je i soudem zaprotokolované rozhořčení pastora Helmutha Schreinerera nad nepřijatelnou generalizací: Groszovy kresby výslovně nezdůrazňují – jak by také mohly? –, že zneužívání Kristovy osoby pro potřeby válečného úsilí se dopouštěli jen někteří představitelé církve, a podle Schreinerera proto kresba říká: „Kde je církev, tam je lež; ve skutečnosti, předstírajíc křesťanství, církev znovu křížuje Krista.“¹⁹

Zroveň je třeba připustit, že se nikdy nepodařilo otevřít potřebnou diskusi o odpovědnosti církvi za kolaboraci jejích částí na vražedném šílenství 1. světové války tak silně jako právě prostřednictvím takových zraňujících uměleckých děl. Ani Haškovy *Osudy*, ani Groszovo *Hintergrund* nejsou přitom díla à thèse, ale vyjadřují novými výrazovými prostředky vlastní zkušenost frontových generací. Přes tragikomické epizody – jakou bylo před pár lety žehnutí válečným dronům církevním hodnostářem v českých zemích nebo jakou je současné podněcování agresivní války a nepřímé ospravedlňování vraždění civilistů moskevským patriarchou – jsme přesvědčeni, že se potenciál obdobné diskuse dnes již vyčerpal a mezi křesťany všech denominací převládlo přesvědčení, které v roce 1928 zastával pacifistický kněz August Bleier: Groszův *Kristus s plynovou maskou* podle něj vyjadřuje opravdový křesťanský postoj k masovému válečnému vraždění a zůstává ostudou všech duchovních, že připustili, aby jejich obce reprezentovali váleční štváči.²⁰

4. Zákazy a identity

Zasedání odvolacího soudu ke kauze *Krista s plynovou maskou*, zprostředkované výtahem ze závěrečného soudního usnesení, publikovaným v revue

19 [red.] Der gelästerte Christus, c.d., s. 313.

20 Tamtéž.

Weltbühne, působí i po devadesáti letech – patrně navzdory záměru referujícího – docela sympaticky. Soudce trestního tribunálu zastupuje zjevně spíše než stát trestající stát kulturní, který má zaštitovat vzdělání a umění před výstřelky partajnické okupace státu a před agresivními parciálními zájmy. Soudce moderuje rozpravu, kde diskutuje pozoruhodná sešlost: levicový umělec, rigidní profesor práva, bývalý rada vojenského soudu a nositel železného kříže, sběratel umění a esejista, dva spisovatelé, říšský kurátor (jehož pověření by dnes přibližně odpovídalo funkci zmocněnce spolkové vlády pro záležitosti umění) a několik kněží, kteří zastávají navzájem velmi odlišná stanoviska. A ti všichni, přesvědčení o své povolnosti dané vzděláním, zkušenostmi, talentem a úřadem, v té rozpravě hledají a zkusmo ustanovují hranice mezi svobodou tvorby a veřejným zájmem nevyvolávat náboženskou zášť. V kulisách již masmediálně ovládané výmarské německé veřejnosti, fragmentované vyhocenými sociálními a politickými konflikty, kde velká část občanů odmítala stávající řád, se tedy odehrává rokování literární veřejnosti tvořené „lidmi vkusu“ – na řečeném sociologickém pozadí takřka neuvěřitelné, ale přesto zcela důvěryhodné.

Důvěryhodnost rozpravy „lidí vkusu“ jakožto arbitra mezi autonomií umění a uznatelnými veřejnými zájmy přetrvává dodnes. Jen dnes již zřetelně vidíme kámen úrazu v Groszově kauze. Lidé vkusu (a vzdělání) tu rozhodovali za prostého religiózního člověka, určovali mu, co má strpět. Když soud zvažoval, zda by mohl prostý člověk misinterpretovat Krista na Groszově grafice jako mluvčího, který přikazuje: „Držet hubu, držet krok!“, nechával tohoto prostého člověka reprezentovat postojem profesora Wilhelma Kahla. Předpoklad prostoty bývalého rektora berlínské Friedrich-Wilhelmovy univerzity je z určitého úhlu pohledu pochopitelný: vynikající profesor práva byl jedním z mála tehdejších diskutujících, kteří se profesně nezabývali uměním. Grosz, příslušník skupiny, která bojovala za umění pro proletářského diváka, sice odmítal možnost nepochopení,²¹ ale nijak zásadně nerozporoval, že je prostý člověk v rozpravě jen zastupován a nemluví vlastním hlasem.

Během takřka sta let, které od Groszova procesu uplynuly, se ovšem začali „prostí religiózní lidé“ dožadovat uznání, tedy toho, aby za sebe mluvili sami, svým vlastním hlasem. A nejen oni. Vedle náboženských se objevuje řada dalších skupin rozpoznávajících neredukovatelnost své situace; o slovo se hlásí sexuální, genderové, rasové, imigrantské a další identity. Většinou se vyhraňují ve vzpoury proti společenskému zneuznání nebo zneviditelnění,

21 „... podle mého názoru tomu rozumí každý člověk. A právě já jsem jeden z mála kreslířů, kterému stále znovu říkají prostí lidé, jak silně mé kresby působí právě v jejich kruzích.“ (Vorwärts, Nr. 567,4. 12. 1930. Citováno podle: Seul, J., Der Prozess gegen George Grosz Deutschland 1928, c.d.

přičemž v této vzpouře nutně kladou důraz na jedinečnost svého boje: na černé, lesbické nebo ženské osvobození. Tyto vzpoury zároveň rozšířily a rozšiřují naši otevřenost vůči rozmanitosti a jinakosti, posouvají některé problémy z okraje do středu (například zespolečnily původně striktně privatizovaný problém domácího násilí), ale zároveň zůstávají do značné míry záležitostí příslušníků nějakým způsobem ohrožené menšiny, která je nanejvýš díky státem zprostředkované blahovůli menšinou relativně přijatelně opečovávanou a chráněnou – s platností do odvolání.

V kauze překladu Amandy Gormanové vidíme střet adaptačních strategií odpovídajících této do značné míry prekérní situaci. Na jedné straně integrace hubené černé holky do amerického demokratického snu, na straně druhé agresivní prosazování vlastní černošské zkušenosti proti jejímu bělošskému filtrování a vymazávání, které se navíc vydává za univerzalistický a humanistický postoj.

Ponechme stranou rozpornost agresivní identitní politiky i příhodné spojenectví extrémních požadavků s faktickým status quo nerovností a zneuznání. V naší souvislosti je důležitý jeden motiv. Pokud někdo z pozice identity odsuzuje umělecké dílo, vždy se odvolává na autentickou zkušenost menšiny, odmítá přivlastnění menšinového prožívání. Ale to může dělat jen tak, že určuje jediné správně prožívané autentické černošství, romství nebo to, jak být správně queer.

V roce 2017 konceptuální umělkyně Hannah Blacková v kampani *Black Death Spectacle*²² požadovala likvidaci obrazu Dany Schutzové. Ten byl inspirován fotografií zlynčovaného čtrnáctiletého černošského chlapce Emmetta Tilla v otevřené rakvi, přičemž podle Blackové bílá umělkyně ve svém obraze těžší z kulturního přivlastnění [cultural appropriation] bytostně černé zkušenosti. Fotografii ovšem Dana Schutzová znala jen proto, že Emmettova matka v roce 1955 vynaložila obrovské úsilí, aby dosáhla zveřejnění fotografie svého zavražděného syna v otevřené rakvi ve dvou časopisech (maistreamových, a tedy v roce 1955 spolehlivě „bílých“); jejím cílem při tom bylo, aby se o jeho vraždě dozvědělo co nejvíce lidí, pokud možno „celý svět“. Hannah Blacková tak musí při požadavku likvidace obrazu pominout nejen otázku jeho umělecké kvality, ale také vygumovat i truchlící matku jako špatnou černošku.

Marginalizace černé, romské, lesbické či jiné menšinové životní zkušenosti univerzálním rozumem, reprezentovaným blahobytnými, a proto k peru i slovu vzdělanými bílými muži, se tak rozpadá do marginalizace osobní zkušenosti jednotlivých černochů, indiánů nebo třeba Romů prostřednictvím k peru a slovu vzdělaných (byť někdy autodidakticky) nebělošských aktivis-

22 Výše už byla zmíněna aliance soucitého konzervativismu a kampusové levice, která v rámci politiky zakazování knih paradoxně – byť vedena různými motivy – usiluje o tytéž výsledky.

tů, kteří ovládají strategie vstupu do masmediálního provozu. Tomu odpovídá i technologická reifikace a ukročení někdejší vzpoury. Úspěšný aktivistický provoz si přivlastňuje a kontroluje určitá klíčová slova, jako je například *nigger*, která – aby mohla být přivlastněna – je nejprve nutné vytrhnout z žitého jazyka, a zvláště z možnosti uměleckého posouvání smyslu.

* * *

Již jsme zmínili básnickou odpověď Marieke Lucas Rijneveldové. Její transpozice do veřejné rozpravy a umělecké kritiky není v žádném případě triviální. Rijneveldová přijímá neredukovatelnou rozmanitost zkušeností a chce její situační sjednocení zprostředkovávat empatií, jejíž břemeno leží ovšem převážně na těch, kteří měli historické štěstí (tedy na těch, k nimž se básnička hlásí jako ke svému pokolení). Tato asymetrie v demokratickém občanství je potenciálně riskantní, protože může předznamenávat blahosklonný paternalismus těch, kteří měli historické štěstí, vůči ostatním.

Zmíněný paternalismus se ale nemusí prosadit nutně, neboť můžeme se zřejmě oprávněnou nadějí uvažovat o určité reciprocitě. Ti, kdo měli historické štěstí, a tedy patří díky nahodilosti zrození a výchovy bez pochybností k oné rozprávějící veřejnosti, by měli přijmout břemeno, s nímž budou vstřícně přistupovat k jinakosti a hledat v ní zdroje společného soužití. Od těch „druhých“ sice nelze chtít, aby se pokusili rozpustit svou zvláštní identitu, vytvářenou vzpourou a zakoušenou represí, v obecném, měli by však vynaložit přiměřené úsilí na rozumové a umělecké prosvětlení a vyjádření své jedinečnosti, na hledání její otevřenosti vůči obecnému. Jinak řečeno, měli by vynaložit veškeré úsilí, kterého jsou schopni, aby učinili svou zkušenost přeložitelnou.

Vzájemná reciprocita by mohla umožnit, aby se obnovila a obrodila ona důvěryhodnost veřejné rozpravy ustanovující vždy zkusmo a ad hoc hranici autonomie umění a uznatelného veřejného zájmu na tabuizaci určitého tématu. Umožňovala by – a tím se liší od pouhých prosazování zákazů vyplývajících z aktuální mocenské konstelace – přiměřeně zohledňovat váhu rizika, kdy z perspektivy uměleckého vyjádření znamenají zákazy, byť vedené ohledem na možné ponižování a urážení určitých, vesměs askriptivními charakteristikami určovaných skupin lidí, vždy omezení originálního vyjádření, a tedy spoutání „umění do svěřací kazajky“. Není možné pomíjet, že z perspektivy veřejné demokratické diskuse, kterou jsme zvolili jako určující úhel pohledu a východisko našeho textu, tyto zákazy omezují nebo přímo likvidují nezastupitelné podněty a pohledy, kterými mohou umělecká díla tuto diskusi obohacovat, a zkvalitňovat tak nezbytnou epistemickou funkci demokracie.