



časopis studentů
filozofické fakulty
č. 20 / 2019

reklama



obrazy v našem světě • podprahová reklama • reklama jako nástroj ideologie
psychologické účinky obrazu • rychlé šípy - mladí národní socialisté • joker
pop v časech ekonomické krize • člověk proti přírodě • o socializaci techniky
good or bad taxidermy • song lyrics as literature • Herman Melville - Bartleby
sv. ambice • challenges of machine translation of literary texts

OBSAH: REKLAMA

2 PSYCHOLOGICKÉ ÚČINKY OBRAZU **LUCIE METLIČKOVÁ**

TÉMA

3 OBRAZY V NAŠEM SVĚTĚ **LENKA OPATRNÁ**

5 PODPRAHOVÁ REKLAMA **DOMINIK MELSKI**

8 REKLAMA JAKO NÁSTROJ IDEOLOGIE **TOMÁŠ SOUČEK**

10 HERMAN MELVILLE, BARTLEBY **SIMONA JEŽKOVÁ**

12 RYCHLÉ ŠÍPY - MLADÍ NÁRODNÍ SOCIALISTÉ **ADAM TOMÁŠ**

15 ČLOVĚK PROTI PŘÍRODĚ **MARTIN KLECÁN**

17 O SOCIALIZACI TECHNIKY **ONDŘEJ MÁLEK**

19 THE CHALLENGES OF MACHINE TRANSLATION OF LITERARY TEXTS **E. KOLÁŘOVÁ**

22 GOOD OR BAD TAXIDERMY **LENKA KRATOCHVÍLOVÁ**

24 SONG LYRICS AS LITERATURE **EVELÍNA KOLÁŘOVÁ**

25 POP V ČASECH EKONOMICKÉ KRIZE **ADAM TOMÁŠ**

RECENZE

27 JOKER **JAKUB KAHOUN**

28 SV. AMBICE **JAKUB KAHOUN**

MINIRECENZE

4 BLACK MIDI **KONCERT**

7 CARNIVAL ROW **SERIÁL**

11 ISON **LP**

14 ČARODĚJKA **MUZIKÁL**

18 GHOST **SINGL**

21 BLACK COUNTRY, NEW ROAD **SINGL**

23 THE BEACH BUM **FILM** PAPIROVÁ VĚŽ **VÝSTAVA**

TENTO CHLÉB PŘEŽYKOVAT, PSACÍMI PÍSMENY **POEZIE**

26 JUST FRIENDS AND LOVERS **LP**

EDITORIAL

Pokud jste někdy něco psali, dáte mi jistě za pravdu, že vymýšlení úvodů je dost možná ta nejtěžší část celé práce. A což teprve, když se jedná o úvod úvodníku. Takže úvodní úvod přeskochíme a přejdeme rovnou k tomu důležitému, a sice k tomu, že MOST prošel poměrně výraznými změnami – vizuálními i obsahovými. Nebudeme vás nudit výčtem. Pravidelní čtenáři si všimnou, prvničkám stejně k ničemu nebude. Ač se tématem čísla staly reklamy a obrazy, netřeba hned všechno a všem cpát pod nos. Budme kultivovaní.

Zpět k důležitosti (a nesporně větší užitečnosti): máme jeden dotaz a jednu výzvu. Rovnou vás zklameme, metafyzika se nekoná. Bude to směšně prozaické. Dotaz samozřejmě směřuje k tomu, jak jste s novým vzezřením MOSTu spokojeni a jak se vám líbí obměněný obsah. Výzva pak cílí na všechny, kdo mají co říct a nebojí se zvěčnění na papíře. MOST je otevřená platforma pro studenty všeho druhu a všech fakult. Kontakt se tu bude někde povalovat – opět se spoléháme na váš pozorovací smysl. Za redakci

Martin Klecán a Lenka Kratochvílová

TITULNÍ STRANA



You mean a woman can open it?

Slavoj Žižek ve svém filmu *The Pervert's Guide to Cinema* tvrdí: „Prvním klíčem k (interpretaci) hororu je říct: Představme si stejný příběh, jen bez hororového prvku.“ Motiv, který z tohoto (a mnohých jiných žánrů) dělá to, čím je, je často samoučelný, a je tedy mnohem zajímavější sledovat příběh s tím, že si jeho klíčový prvek odmyslíme.

Tento přístup k psychoanalytické interpretaci je velmi inspirativní i pro zkoumání právě reklamy a moci obrazu, což je tématem čísla. Zkuste si představit vše, co vidíte v televizi, bez ústředního prvku. Reklamu na prací prášek bez pracího prášku, reklamu na automobil bez auta, ...

Určitým symbolem sexismu ve vypjaté patriarchální společnosti USA padesátých let se stala reklama, jejíž výřez jste si jistě všimli na obálce tohoto čísla. Proč zrovna ona? Vraťme se k Žižekovi a zkusme si představit tuto reklamu na lahvová víčka bez lahve...

Adam Tomáš

PSYCHOLOGICKÉ ÚČINKY OBRAZU

LUCIE METLIČKOVÁ

*Je záhada, proč v nás některá umělecká díla, ale i prostá vyobrazení vyvolávají různé pocity. Někdy radost, jindy smutek nebo pohoršení. Náš svět vnímáme z velké části zrakem, není tedy překvapivé, že právě vizuální stránka světa, obrazy v obecném slova smyslu, jsou pro nás nejvíce vnímanou rovinou. Proč na nás mají jistý psychologický účinek, se snaží vysvětlit David Freedberg ve své studii *Zobrazování a realita*.*

David Freedberg: Zobrazování a realita

Podle Davida Freedberga na nás všech na vyobrazení nějak působí – ať už se jedná o jednoduchá vyobrazení, se kterými se setkáváme každý den, nebo o složitá mistrovská díla. Na umělecké dílo není možné pohlížet jeho vlastníma očima, protože se nemůžeme očistit od vlastní minulosti, neumíme se dívat někdejšíma očima. Důležité je uvědomění si vlastních pocitů založených na pečlivém vnímání díla – shromáždění banálních reakcí na veškeré zobrazování – a následný pokus o hlubší pohled do vlastního nitra. Podstatu uměleckého díla hledá Freedberg v bezprostředních divákových pocitech.

Freedberg je přesvědčen také o tom, že vrcholná umělecká díla ze sebe vyzařují auru (něco, co nás osvobozuje a zbavuje naše reakce konvenčních pout). Podotýká také to, že hodnocení uměleckých děl, které je v západním myšlení tradicí, předpokládá radikální rozpor mezi populární a vysokou reakcí (hlas banality vs. hlas jedinečnosti). Cílem by mělo být tyto reakce na zobrazení demokratizovat.

Klíč k pochopení vztahů mezi díváním se a zobrazenými objekty leží v prožitku moderního umění, tedy v prožitku, který obvykle potlačujeme. Zde nás totiž nemáte ikonografie či figurace, můžeme vnímat rozměry, tonalitu, evokovat si vůni. Zásadním problémem při vnímání uměleckých děl je také potřeba určovat, zda si určitý objekt zaslouží přívlastek „umělecký“ nebo zda patří či nepatří do muzea. Toto nutkání nám ale často zamlžuje a otupuje vnímání a my se tak nedokážeme na umělecké dílo plně soustředit.

František Kupka: Cesta ticha II

Pro lepší pochopení Freedbergových myšlenek jsem se rozhodla o praktickou aplikaci této metody na dílo, které jsem osob-

ně viděla a které na mě silně zapůsobilo. Snažila jsem se také zvolit si kompozici, o které toho moc nevím – okolnosti vzniku, hlubší význam, jiné interpretace apod. Vybrala jsem si obraz Františka Kupky ze série Cesta ticha, kterou jsem viděla na výstavě František Kupka 1871–1957 (7. 9. 2018 – 20. 1. 2019, Valdštejnská jízdárna, Praha). Doufala jsem, že zde alespoň jeden obraz z této série uvidím, protože mě fascinovaly i na reprodukcích a doslova mě uchvátilo, když jsem je opravdu našla.

Přitahována jakousi magickou silou jsem se před jeden z nich postavila a nechala ho na sebe působit. Tuto magickou sílu lze přirovnat k Freedbergově auře. Zjistila jsem, že ve mně obraz vyvolává značně rozporuplné pocity – zároveň mě uklidňuje i znepokojuje, ale že není možné se zaměřit na oba pocity najednou (asi jako při přepínání interpretací u Gombrichova „kachno-králíka“).

Uklidňoval mě svým tichem, klidem, pravidelností, uspořádaností, uzavřeným prostorem, který se ale rozevírá do hvězdného nebe a při dalším pozorování mě napadaly výrazy jako čistá mysl, čistý duch. Nakonec jsem si vzpomněla na Kantova slova: „Hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně.“

Zároveň ve mně to tajuplné ticho a klid vyvolávalo dost zneklidňující pocity. Myslím, že to bylo způsobeno zejména neukončeností a tím, že jsem nemohla popojít v obraze trochu doleva a podívat se, kde sfingy končí. Pravidelnost a uspořádanost se mi začaly jevit poněkud hrůzostrašné a začal mě zachvacovat pocit, že ten malý člověk uprostřed obrazu bude muset běžet dozadu mezi sfingami, které ale nikde nekončí. Zmocnila se mě panika a úzkost. A už to nebyl ten příjemný, klidný, pravidelný obraz jako předtím. Tyto pocity ještě umocnil dohled všech očí, které trpělivě shlížejí a jako by čekaly, až přijde správná chvíle vykonat něco zlého.

Svou celkovou kompozicí a výběrem tématu nutí obraz k zamyšlení nad jeho hlubší podstatou. Vzbuzuje otázky o bytí, jak je člověk malý oproti celému vesmíru, jeho zmatení a samotu, tíživost rozhodnutí, na kterou stranu se dát a touhu někam patřit. Schovat se před celým světem, zavřít oči a v klidu někde spočinout. Ale oči, které na něj shlížejí, mu nedají spát, dokud ho dočista nestráví.

Při „hodnocení“ a hlavně při vnímání obrazu jsem se jistě neubránila hlasu je-

dinečnosti. Byla jsem tak uchválena tím, že vidím obrazy velkého malíře, že mě ani nenapadlo o nich pochybovat nebo pohlížet na ně, jako by do galerie neměly patřit. Hlas banality zůstal upozaděn a ani by mě nenapadlo být jím nějak ovlivněna. To dozajista souvisí s již výše zmiňovanou západní tradicí hodnocení umění a s jeho rozškrtulkováním na vysoké a populární umění.

Jsem si vědoma toho, že text může místy vyznívat poněkud sentimentálně, ale vzhledem k povaze metody jsem se snažila zaměřit se na osobní pocity a co nejlépe je popsat. Poukázání Davida Freedberga na psychologický účinek obrazů je naprosto zřejmý a nevyvratitelný fakt, který je úzce spjat s teorií recepce. Obraz je svou vlastní realitou a vždy nad námi bude mít moc.



František Kupka, *Cesta ticha*

David Freedberg

David Freedberg se narodil v Kapuském městě v roce 1948. Studoval na Yale University a na University of Oxford. V letech 2015–2017 působil jako ředitel Warburg Institute na University of London. V současné době je profesorem dějin umění a ředitelem The Italian Academy for Advanced Studies in America na Columbia University.

OBRAZY V NAŠEM SVĚTĚ

LENKA OPATRná

Když se řekne obraz, většinou z nás se vybaví typické galerijní umění, malba od uznávaného malíře se zlatým rámem pověšená na vytapetované zdi. To je ale jen jeden druh obrazů, které nás obklopují. Většina obrazů, které dnes vnímáme, nemá rám a není vystavena ve výstavních prostorech. Jsou v naší těsné blízkosti a neustále nás obklopují, nevidíme je tedy jen při návštěvě galerie. Jsou v časopisech, novinách, na internetu, na autobusových zastávkách, na autech, v televizním vysílání. Reklama je jedna z nejčastějších forem obrazu, kterou vidíme každý den.

Reklamní sdělení nás může zaujmout, nebo si ho téměř ani nevšimneme. Máme pocit, že reklama proudí kolem nás a my jsme nehybní, ovšem právě naopak. My, jakožto diváci/pozorovatelé, jsme tím hybným činitelem, který reklamě dává život. Je to náš pohled, který se na reklamu zaměřuje, nebo sluch, který se rozhodne poslouchat. Tímto smyslovým vnímáním jí dáváme pohyb. Je pouze na nás, zda reklamě budeme věnovat plnou pozornost, nebo zda nám bude dělat jen kulisu.

Ačkoliv se reklama ospravedlňuje tím, že občany upozorňuje na nové zboží na trhu a že je tedy pro lidi prospěšná, její pravý účel je jiný. Jak píše John Berger ve své knize *Způsoby vidění*, „[s]naží se nás přesvědčit, že zakoupením takové věci dokážeme proměnit sebe sama nebo své životy. Tato věc, jak tvrdí, nás v určitém pohledu obohatí, navzdory tomu, že utrácením úspor vlastně o něco zchudneme.“¹ Tato představa lepšího života je umocněna používáním

lidí v reklamě. V každé reklamě se má člověk díky produktu mnohem lépe než ostatní. Každodenní činnosti se stávají radostí. Podívejme se na prototyp reklamy na úklidové prostředky. Unavená a neupravená žena se snaží vypořádat s nějakým nepořádkem, používá „obyčejný“ přípravek a vůbec se jí nedaří dosáhnout touženého výsledku. Pak ale vyzkouší onen „jedinečný, dokonalý“ přípravek a všechna špína zmizí po jediném tahu a žena se následně promění v krásku. Činnost už jí nebere energii ani čas a ona se konečně stává šťastnou. Reklamy nám vlastně prodávají štěstí, možnost být lepší než ostatní a stát se tak objektem zájvu.

Jak píše Berger, reklama navíc nejen prodává štěstí, ale zároveň využívá prostředků olejomalby. Inspiruje se v jejích kompozicích a motivech. Povyšuje tak propagovaný objekt na objekt umělecký, na věc hodnou zvěčnění. Je vytvořeno kouzlo přitažlivosti a my tak v reklamě nacházíme to, o čem jsme se učili a co známe z oněch galerií. Díky tomu je k těmto objektům přitahován náš pohled. Cítíme, že jsou něco víc než jen pouhou pobídkou k nákupu.

Ačkoliv reklama vychází z olejomalby a jejich vyjadřování je tedy podobné, výsledný pocit je odlišný. Olejomalba ukazovala to, co vlastník obrazu již vlastnil. Ukazovala jeho životní standard, kterému se těšil. Reklama naopak ukazuje to, co ještě nemáme a po čem toužíme. Probouzí v nás tedy nespokojenost a touhu po dané věci. „Zneklidnění, na něž propagační komunikace sází, může mít také podobu strachu vycházejícího z myšlenky, že nic nevlastnit znamená nebýt. Peníze znamenají život.“²

Berger upozorňuje na fakt, že peníze pro nás nejsou důležité proto, že si můžeme koupit věci opravdu nutné, ale proto, že je můžeme utrácet a zvyšovat si tak svůj společenský status. Díky penězům si můžeme užívat život plnými doušky a naplno ho žít. Kupujeme si život samotný.

V neposlední řadě reklamní svět maskuje ten opravdový. Naše každodenní volba mezi konzumními výrobky simuluje náš demokratický volební systém. Umožňuje nám volbu, a podporuje tedy náš pocit svobody. Díky každodenní volbě v banální rovině nám nechybí možnost volby v opravdu důležitých (politických) otázkách. Reklama zároveň ukazuje jen podobu našeho západního světa (světa, ve kterém je všeho dostatek a ve kterém nikdo netrpí hladem či chudobou). A protože je nám tento archetyp západní kultury prezentován nejen v reklamě, ale i v nekonečných seriálech, slučujeme ho s realitou, a to nejen v naší kultuře, ale i třeba s kulturou východní či africkou. Reklama nás utvrzuje v tom, co známe. Nechce v nás budit žádné morální či společenské otázky. Naše touha po změně skutečného světa je potlačena, toužíme jen po ukojení našich konzumních potřeb.

Představili jsme si zde účel reklamy a její využívání konceptů olejomalby. Ačkoliv je reklama vždy vytvořena proto, aby podnítila potřebu a touhu, funguje vždy jen v určitém prostředí. Aby reklama splnila svůj účel, musí oslovit masy, ale zároveň ji každý musí vnímat velmi osobně. „V této zkušenosti se skrývá zajímavý paradox: aby obrazy měly na diváka správný dopad, aby ho správně interpelovaly, divák musí implicitně

sám sebe rozeznat jako člena sociální skupiny, která sdílí kódy a konvence, díky nimž obraz nabývá smyslu.“³ Pouze pokud se nás obraz přímo dotkne, dosáhne kýženeho výsledku, naší touhy.

Z předešlého textu je jasné, že obraz je vždy vytvořen za určitým účelem. Autor má představu o tom, jak má na diváka působit a co v něm má probouzet (v pří-

padě reklamy touhu po výrobku a štěstí). Autorův záměr se ale nemusí vždy setkat s realitou. Marita Sturken a Lisa Cartwright ve své knize píší: „*Lidé někdy vnímají obraz či mediální text naprosto odlišně, než producenti zamýšleli, protože obraz může vyvolat zkušenosti a asociace, se kterými producenti nepočítali, nebo významy, které z nich vyplývají, jsou ovlivně-*

ny kontextem, v němž jsou reflektovány.“ Význam obrazu/reklamy proto není zakódován v díle samotném, ale spíše ve společnosti, která jej reflektuje. Každá reklama je proto vždy více či méně odrazem společnosti samotné. Proto pokud zkoumáme reklamu, zkoumáme společnost samotnou.

¹ BERGER, J. Způsoby vidění. s. 118.

² BERGER, J. Způsoby vidění. s. 127.

³ STURKEN, M., CARTWRIGHT, L. Studia vizuální kultury. s. 60.

KONCERT

BLACK MIDI + ATLANTIK @ UNDERDOGS' 5. 10. 2019

ADAM TOMÁŠ



Svět tomu asi tak chtěl, takže, zatímco událostí číslo jedna v českoněmecké popkultuře je odcházení Karla Gotta, svěží vítr zas jednou fouká z ostrovů. Brexitová Británie totiž dala světu kapelu složenou výhradně z národa tzv. mileniálů. Kluci však bourají všechny představy, které máme o lidech mladších, než jsme sami. Zapomeňte na Youtubery, Instagramery, influencersy a další ery, protože black midi se tak trochu vymykají. Na narvaném pražském koncertě je vlastně možná zajímavější než samotný výkon kapely, jež se, soudě dle záznamů, drží standardně ve světě superlativ, právě to, že byl narvaný.

Ona totiž experimentální mašina black midi není nic zas tak nového. Při pohledu do sobotního vydýchaného Underdogs' se spíš vkrádala myšlenka, že se změnilo publikum. Lépe řečeno – zeitgeist existuje. Jak jinak si vysvětlit, že průměrný pražský hipster, který ještě před

pěti lety pouštěl na Náplavce z telefonu svojí holce popík na způsob Peter Bjorn and John, nebo dokonce Alt-J a tvářil se jako conquistador ždímající zlato z kontinentu alternativní hudby, teď stojí před zjevem, který se přes naprostou nevhodnost pro standardní kanály utvářející kulturní povědomí dělného lidu jako Ůčko nebo rádio Wave (pardon, já musel), stal hvězdou festivalů vyššího středního formátu typu **Pitchfork Music Festival** nebo populárních seancí jako **Boiler Room** nebo **KEXP**. To vše korunováno nominací na **Mercury Prize**.

Buď, jak buď, je krásné vidět, že svět se neřítí do SLZAvého údolí Mishových šíleností. Vždyť kdo vám dneska pečlivě naporcovaný set matematických rytmů, noisových ploch a další parády proloží, jakoby jen tak mimochodem, jamem na motiv *For Whom the Bell Tolls* seniorů z Metallicy?

PODPRAHOVÁ REKLAMA

DOMINIK MELSKI

Reklama je dnes už „provařené“ téma. Víme, že jí je všude plno a že (ač si to většinou nechceme připustit) nás asi více či méně ovlivňuje. Jinak by to s ní obchodníci už dávno vzdali, nebo ne? Prý ale existuje i reklama, o které z principu nemůžeme ani vědět, která ale přesto funguje. A to snad ještě lépe než reklama běžná. Řeč je o podprahové reklamě.

Nejprve si ale definujme reklamu klasickou. Z psychologického hlediska jde o určitou formu komunikace s komerčním záměrem. Tomu odpovídá i definice reklamy, schválená parlamentem České republiky v roce 1995, která říká, že „reklamou se rozumí přesvědčovací proces, kterým jsou hledáni uživatelé zboží, služeb nebo myšlenek prostřednictvím komunikačních médií“ (Vysekalová, Komárková 14). Jakákoliv reklama vzniká za jedním účelem: přesvědčit. Nejjednodušší model reklamy tvoří odesílatel, médium, sdělení, příjemce (Giles 54). V tomto procesu je klíčové sdělení, které u běžné reklamy musí mít tu vlastnost, že jej potenciální zákazníci budou schopni kognitivně vnímat, tedy

jej zaznamenat některým ze smyslů (nejčastěji zrakem a sluchem). Sdělení musí být zároveň vysíláno s intenzitou, která je rovna prahové intenzitě, nebo je ideálně vyšší. Obecně se tedy logicky předpokládá, že podněty s nižší intenzitou člověk není vůbec schopen vnímat.

Zde ovšem nastupuje na scénu podprahová reklama, která tvrdí opak. Podle jejích zastánců jde o takovou reklamu, která využívá právě podprahového signálu. Podprahovým signálem se rozumí takový signál, který na naše smysly působí příliš krátkou dobu, nebo příliš slabě na to, abychom tento signál byli schopni vědomě zaznamenat (leží pod prahem našeho vnímání – odtud název podprahové vnímání). Princip má však spočívat v tom, že ač tento signál zcela mine naše vědomí, nevědomí (neboli podvědomí) ho prakticky bez problému zaznamená a zpracuje. A nejen to, může nás pomoci těchto nevědomě vstřebaných informací i nevědomě ovlivňovat. Například v tom, jakému výrobku dáme přednost.

Pojem podprahová reklama vznikl pravděpodobně ve 20. letech 20. století. V roce 1917 byla prý armáda Spojených států ame-

rických nařčena z použití skrytých signálů ve své propagandě, která měla americkou mládež přimět k „dobrovolnému“ nastoupení do armády. Skutečný ohlas ale podprahová reklama vyvolala až v padesátých letech. Tento pojem tehdy zapříčinil značné znepokojení a obavy z neskutečných a hrozivých možností, které nový způsob propagace údajně nabízí. Mluvílo se o zneužití ze strany komunistů a o vymývání mozků.

Rozruch měl na svědomí reklamní expert jménem James Vicary. Zveřejnil svou studii zabývající se lidským podvědomím a ovlivnitelností. Měla prokázat, že lidské podvědomí dokáže přijímat podněty ležící pod prahem vnímání a že je dokáže zároveň i zpracovat a vzniklými informacemi nás v budoucnu nevědomky ovlivnit. Za objekty svého experimentu zvolil návštěvníky jistého biografu. Vybral jeden film a trochu ho poupravil: mezi okénka filmu (která, jdouce rychle za sebou, tvoří pohyblivý obraz) vložil nová okénka, která obsahovala vzkazy „Pijte Coca-Colu“ a „Máte hlad? Jezte popcorn“. Tato sdělení měl divák před očima vždy jen po dobu 1/3000 sekundy, tedy příliš krátce na vědomé zaznamenání. Výsledkem experimentu byl prý nárůst prodeje Coca-Coly o ohromujících 54 % a popcornu o 18 %. Není divu, že vznikaly obavy ze zneužití této „zázračné“ metody a ovlivňování svobodné lidské vůle. Naopak obchodníci zaplesali. Vždyť by tímto způsobem mohli získat návaly nových zákazníků. Když byl ale Vicary požádán, aby pokus zopakoval, nedostavil se pražádný výsledek podobný tomu předšlému. Za vědecktějších podmínek vznikají další experimenty, opět



bez pozitivních výsledků. Vicary sám později přiznal, že slavný experiment nebyl nikdy uskutečněn (Podprahová reklama: Jsme otroci podvědomí?).

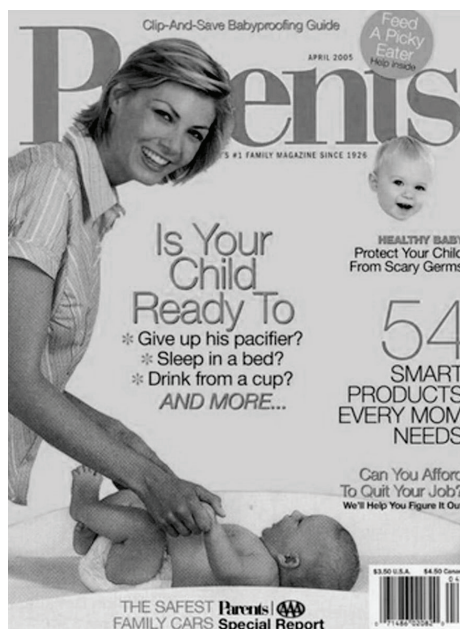
Nicméně Kraken už byl vypuštěn. Média se tématu podprahové reklamy rychle chopila a jaksepatří jej „propřala“. Z lidského povědomí toto téma už nikdo nevymaže, podvod nepodvod. Ani vlády některých zemí nebraly alarmující zprávy na lehkou váhu. Britská, americká a australská vláda podprahovou reklamu brzy zakázaly. Těžko říci, zda o Vicaryho doznání věděly, či nikoliv. Každopádně v budoucnu se k nim přidají i další státy (včetně České republiky), byť nejspíš jen z preventivních důvodů.

I přes tyto zákazy se obchodníci pokusili rozruchu spojeného s nevědomým vnímáním nějak využít. Na trh přišli třeba s nahrávkami určenými na poslech ve spánku. Obsahovaly různé duchaplné monology, které měly spáče nevědomě odnaučit kouřit, naučit cizí jazyk nebo třeba zvýšit sebevědomí. Tento způsob tzv. podprahového učení byl vědecky testován a žádný účinek nebyl prokázán. Výjimku tvořil lehký placebo efekt u posluchačů nahrávky, jež měla zlepšit jejich sebehodnocení. Přesto je možné podobné nahrávky sehnat dodnes.

Jev, který byl původně pojmenován jako podprahová reklama, se dnes již obvykle nepovažuje za jediný druh této zvláštní propagace. Nazývá se jí dnes i obrazová reklama (nejčastěji plakáty, billboardy či obaly), která za účelem nevědomého upoutání naší pozornosti obsahuje nějaký skrytý prvek. Takovým prvkem nejčastěji bývá symbol nebo nápis, kterého si má divák všimnout pouze podvědomě. Jedná se o prvky, na které jsme podle tvůrců podprahových reklam nejcitlivější, ale kte-

ré se v běžné regulované reklamě nemohou vyskytovat. Těmi prvky jsou erotika a násilí. Erotická tematika si však drží první příčku.

Mezi nejčastější symboly se řadí symbol falický, dále nahé ženské siluety, zvláště pak ňadra a oblasti pozadí. Pokud jde o skryté nápisy, s velkým náskokem před všemi ostatními výrazy vede slovo sex. Dále se využívají slova jako blood, death nebo fuck. Slova s násilnou tematikou fungují prý rovněž kvůli naší citlivosti na takové téma. Vybraná slova a symboly



jsou údajně sofistikovaně zapracovávány například do zvlněných modelčiných vlasů, záhybů oblečení, kostek ledu v nápoji nebo do hvězdné oblohy. Láhev nápoje, rtěnka, banán nebo třeba kaktus nám může najednou připomínat penis; pomeranče nebo balonky se promění v odhalená ňadra.

Za podprahovou reklamu bývá často mylně považován i product placement, v doslovném překladu umístění produktu. Umístěním se zde rozumí zasazení nějakého existujícího produktu, loga, značky nebo názvu do některého mediálního uměleckého díla. Tím může být film, seriál, videohra, pořad, píseň atd. Pravděpodobně si sami

vybavíte nějaký nevkusně okatý nebo naopak zábavný příklad, což je důkazem toho, že se o podprahovou reklamu nejedná.

Pokud na nás třeba ve filmu na zlomek vteřiny „vybafne“ nějaká reklama, nemá patrně dost času na to, aby vám uvedla důležité parametry výrobku nebo výhody služby. Tvůrci takové reklamy nejspíše spoléhají na tzv. efekt pouhého vystavení. Jeho princip spočívá v tom, že jsme s předmětem koupě nebo značkou pouze seznámeni, máme ji co nejčastěji na očích a že se nám dostane do povědomí. Není třeba žádných dalších detailů. To, co je nám známé, nám pak prý přirozeně připadá důvěryhodnější, ačkoliv o tom nemáme žádné bližší informace.

Teorii tohoto efektu podporuje například francouzský experiment, při kterém výzkumníci vytvořili speciální webové stránky, na kterých se každou chvíli objevovaly třísekundové pop-up reklamy na fiktivní značku minerální vody. Ačkoliv jsou tři sekundy dostatečně dlouhá doba na zaregistrování objektu, participant, kteří se experimentu zúčastnili, po osmi dnech testování uvedli, že se se značkou nikdy nesetkali. Přesto ji hodnotili podstatně pozitivněji než kontrolní skupina, která reklamě vystavena nebyla. Jak je vidno, nejenže o podnětu nemusíme mít téměř žádné informace, dokonce si podnět nemusíme ani vybavit. Otázkou zůstává jen to, jak dlouho tento efekt přetrvává. Rovněž není prokázáno, zda nás tento jev může skutečně dovést až do té fáze, kdy budeme skutečně dávat přednost jedné značce před jinými.

To, že reklamy nějaký účinek v určitém rozsahu a na určité lidi mají, je asi bez debat. Zřejmě také platí, že naše konečná volba, jakému výrobku či službě dáme přednost, závisí na velice složitých pro-

cesech, které se odehrávají z velké části nevědomě. Navíc se o slovo hlásí dřívější zkušenosti, osobní preference a hodnoty, momentální nálada, kultura, finanční situace, postavení ve společnosti a další. Každý z nás je individuum a na stejné podněty reaguje různě. Jestli na nás ale v dnešním konzumním světě mají nějaký zásadní vliv záměrně vytvořené podprahové signály, zůstává nerozluštěnou otázkou na hraně konspirace.



Literatura:

GILES, David. Psychologie médií. První vydání, Grada, 2012.

VYSEKALOVÁ, Jitka-KOMÁRKOVÁ, Růžena. Psychologie Reklamy: účinnost reklamy, erotické prvky, motiv strachu, působení barev. První vydání, Grada, 2001.

Elektronické zdroje:

“Podprahová reklama: Jsme otroci podvědomí?”. Stoplusjednicka, www.stoplusjednicka.cz/podprahova-reklama-jsme-otroci-podvedomi

SERIÁL

CARNIVAL ROW – ZTRÁTA ČASU NEBO PŘÍJEMNÁ PODÍVANÁ?

LENKA OPATRNÁ

Carnival Row
Amazon 2019

Když v srpnu spatřil světlo světa tento seriál od Amazonu, mísila se ve mně zvědavost a zároveň strach z toho, co to zase ti filmaři vymysleli. Chvilí jsem tedy sbírala odvahu, než jsem se odhodlala pustit si první díl. Ukázalo se, že celkem zbytečně.

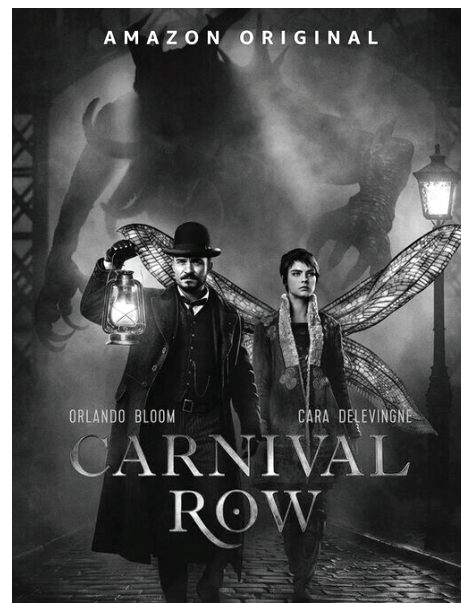
Orlando Bloom se na obrazovce převtělil do role detektiva, který trochu připomíná Sherlocka Holmesa, jak ho známe v podání Roberta Downeyho Jr. Ačkoliv je tento záměr autorů vcelku očividný, vlastně mě spíše těšil fakt, že vůbec nepřipomíná Williama Turnera z Pirátů z Karibiku, než že by mne tato podobnost rozčilovala. Navíc se nedá říci, že by byl kopií Sherlocka. Přes počáteční podobnost se před námi vytváří zcela jiný druh detektiva, který do daného prostředí zcela zapadá, a stává se tak naším věrohodným průvodcem.

Postupně se před námi rozvíjí svět, který propojuje prvky fantasy s obdobím průmyslové revoluce. Kombinace mystického éterična se špinou začínajícího průmyslu

je vizuálně zajímavá, a kontrast mezi různými bytostmi, které tento svět obývají, se tedy ještě umocňuje. A právě konflikty mezi jednotlivými etniky a národnostmi tohoto fikčního světa jsou hlavním námětem seriálu. Skoro se mi zde chce říci bohužel. Ačkoliv je tento prvek většinu seriálu částečně upozadován, na konci vyplývá jasně na povrch, a trochu tak kazí dojem z celého seriálu. Korektnost, rovnost a migrace na nás dnes vyskakují na každém rohu. Myslím si, že v tomto případě je to skoro až zbytečné. Tento svět je totiž zajímavý sám o sobě, a není tedy nutné tuto rovinu zbytečně radikalizovat a zdůrazňovat, což zde tvůrci bohužel udělali.

Nicméně i tak je to pořád velmi poutavý příběh, který nás vtahuje do děje a vyvolává v nás touhu vidět další díl co nejdříve. Navíc pozorné oko českého diváka rozezná na obrazovce nejen digitálně upravenou Prahu, ale i několik českých herců, kteří si zde stihli menší epizodní role. Carnival Row nám tak přináší i zahraniční pohled na krásy naší vlastní zemičky. A musím říci, že zejména s Prachovskými skalami pracují velmi

povedeně. Rozhodně tedy času stráveného v tomto fikčním světě nelituji a těm, kteří se rádi podívají na odpočinkový seriál, který si však stále zachovává hlavu a patu, ho můžu jenom doporučit.



REKLAMA JAKO NÁSTROJ IDEOLOGIE

TOMÁŠ SOUČEK

Louis Althusser přišel v roce 1971 se svým rozšířením marxistické teorie a zavedl dvojí rozdělení státních aparátů. Prvním z nich jsou státní aparáty represivní, které vycházejí přímo z marxistické teorie. Patří mezi ně veškeré státní organizace násilně omezující svobodné jednání jedince, jako například armáda, policie nebo soud. Druhým typem státních aparátů jsou aparáty ideologické, mezi které se řadí náboženství, škola, rodina, literatura, sport, rozhlas, tisk a televize.

Podstatným rozdílem mezi zmíněnými typy aparátů je v první řadě to, že „represivní státní aparáty fungují pomocí násilí, zatímco ideologické státní aparáty fungují na základě ideologie.“¹ Nutno podotknout, že každý ze státních aparátů, ať již represivní nebo ideologický, funguje současně jak na základě násilí, tak ideologie, rozdíl je pouze v tom, jaký typ fungování upřednostňuje. Například armáda je bezesporu represivním aparátem, upřednostňujícím násilí, ale stejně tak nepopiratelným faktem je i to, že funguje na základě ideologie, jednak kvůli zachování své vnitřní struktury, ale také i prostřednictvím hodnot, které ztělesňuje a prezentuje. Obdobně můžeme říci, že škola, jakožto aparát nepopiratelně ideologický, se občas uchyluje k výchovným praktikám represivního charakteru, kterými jsou například tresty v podobě důtek, poznámek nebo vyloučení. Tento vzájemný vztah asi nejlépe vystihl T. G. Ash, který napsal: „Mezi lží a násilím je to nejdůvěrnější, nejprirozenější, nejzákladnější spojení: násilí lze zakrýt lží a lež udržovat jen násilím.“²

Další z hlavních rozdílů mezi represivními a ideologickými státními aparáty, který hraje v námi zkoumané problematice podstatnou roli, je, že represivní státní aparáty náleží do oblasti veřejné, a naopak aparáty ideologické přísluší oblasti soukromé. Funkce represivních aparátů je vždy lehce identifikovatelná, neboť

přijde-li s ní jedinec do kontaktu, je jeho jednání důsledkem konfrontace násilně ovlivněno. Tyto konfrontace s represivním aparátem jsou člověku nepříjemné a podrobení se jim je vynucené, což nám umožňuje odhalit rozdíl mezi „já“ a „oni“, v důsledku čehož dochází k nespokojenosti, nespokojenost vyvolává konflikt a konflikt si žádá další represivní opatření. Tento způsob ukáznění na základě principu zločinu a trestu je léty prověřený a do jisté míry i značně účinný, není však ideální a k dokonalému stavu má daleko. Oním dokonalým stavem je obraz společnosti, kde již není třeba represe.

Takový obraz je bezpochyby utopickou a prakticky nerealizovatelnou abstrakcí, přestože k jeho dosažení bylo vyvinuto nejsilnější zbraně, zbraně, která možná nevyhrává války, ale která je bezesporu dokáže rozpoutat – ideologie. Tento fakt nás přivádí k aparátům ideologickým, které, jak již bylo řečeno, přísluší oblasti soukromé, a právě to jim poskytuje jejich největší taktickou výhodu. Konfrontace s represivním aparátem v oblasti veřejné vyvolává nesouhlas a konflikt, naopak střetnutí s aparátem ideologickým v rovině soukromé vyvolává pocit ztotožnění. Soukromý charakter ideologických aparátů působí na příjemce jakýmsi konejšivým dojmem. Chceme-li někoho přimět, aby jednal podle určité normy chování, nebo aby dodržoval naše pravidla, nejjednodušším způsobem bude přesvědčit ho, že jedná dle vlastního přesvědčení, podle vlastního kodexu a na základě vlastních zkušeností. Toto je právě chvíle, ve které do našich životů vstupují ideologické aparáty.

Funkce ideologických aparátů je jednoduchá – mají nás socializovat. Nevyvolá tedy žádný odpor, řekneme-li, že primárním ideologickým aparátem je rodina. Socializační funkce rodiny je nepopiratelná, ujímá se dětí v den jejich narození a pomocí ideologie i násilí se je snaží nasměrovat na správnou cestu. Problém nastává při uvědomění, že rodina nemůže jako

ideologický aparát fungovat samostatně, neboť socializují-li rodiče své děti, kdo socializuje rodiče?

Již zmíněný Louis Althusser se domníval, že v předosvěcenském období dějin tuto socializační funkci plnila církev, která svými morálními hodnotami, apelem na dodržování dogmatu a hrozbou božího oka, které hlídá každý váš čin, udržovala své ovečky v úzkých šlépějích správné cesty, za jejímiž okraji zela propast zatracení. Základní dvojici ideologických aparátů tedy v předosvěcenské éře tvořila rodina a církev. Tento základní vzorec, jak již bylo naznačeno, prochází zásadní změnou s příchodem osvícenství. Všeobecný odklon od církve spolu s reformami Marie Terezie a jejího syna Josefa II. zapříčinil, že se do popředí socializačního procesu dostal nový ideologický aparát – škola. Státní reformy Marie Terezie se týkaly mnohých represivních státních aparátů, jako je státní správa a armáda, nicméně největší změnou, kterou do společnosti vnesly, bylo zavedení povinné školní docházky. Jaký paradox, že u vzniku jednoho z nevlivnějších ideologických aparátů stálo tak represivní státní nařízení, ovlivňující každodenní život každého občana.

Největší síla, kterou dle Althussera školství disponuje, je, že se bez rozdílu chápe „*děti ze všech společenských tříd již v mateřské škole a již od mateřské školy je novými i starými metodami po léta, kdy je dítě nejzranitelnější, sevřené mezi státní aparát rodiny a státní aparát školy, krmí různými druhy know-how, zabalenými ve vládnoucí ideologii [...]*“.³

Důraz, který je v Althusserově textu kladen na školský aparát, stejně tak jako zjevné opomíjení aparátů informačních a kulturních, je pochopitelný vzhledem k roku jeho publikování, my se však tohoto opomenutí musíme vyvarovat, neboť aparáty Althusserem opomíjené nabyly v průběhu let na svém významu a jejich role je dnes klíčová. Přes veškeré paralely, které je možné nalézt mezi jednotlivými epochami našich dějin,

zůstává nadále nepopíratelným faktem, že se náš svět neustále mění a vyvíjí. Stejně jako my a náš svět se proměnilo i postavení dříve druhořadých ideologických státních aparátů. Bylo-li původní socializační schéma předosvícenské éry stanoveno jako církev – rodina a proměnilo-li se v osvícenské éře na škola – rodina, pak socializační schéma současnosti vypadá takto: škola – média – rodina.

Ano, byl to právě silný rozmach informačního a kulturního aparátu, který naboural ustanovený pořádek a přenesl ideologii ještě více do soukromého prostoru, a to bez potřeby jakéhokoliv represivního nařízení. Silný rozmach zábavního a kulturního průmyslu, nepřetržitý přísun nových a nových produktů každodenní konzumace, sitkomů, seriálů, rádiových hitů a reklam, rozšířil pole ideologické působnosti o nový rozměr. Škola s největší pravděpodobností stále drží pomyslný prim v socializačním procesu, ale její moc nad jedincem se v dnešním světě stala dosti omezenou, neboť škola má stále děti k dispozici na osm hodin každý pracovní den v týdnu, ale v dnešním světě smart přístrojů a všudypřítomného bezdrátového připojení k internetu (ideologické aparáty současnosti opravdu dosáhly stejné všudypřítomnosti jako božské oko v dobách minulých), které umožňuje nepřetržitou konzumaci nových produktů, je to zanedbatelná výhoda.

Jak již bylo řečeno, škola jakožto ideologický aparát je neodmyslitelně spjata s represí, už jen fakt, že docházet do ní je povinné, mluví samo za sebe. Nutí nás ráno vstávat, trávit předem stanovený čas na předem určeném místě, plnit příkazy, potlačovat vlastní přirozenost, a dokonce si v podobě domácích úkolů a nezbytné

přípravy uzurpuje mnoho z našeho volného času. Všechny tyto faktory a zajisté mnoho dalších mohou v jedinci vyvolat odpor, který se projevuje vymezením se vůči škole jako takové. Toto vymezení je trestáno represivními opatřeními, které ve formě poznámek opouštějí půdu školy a jejichž úkolem je rozšířit represi spjatou se školními prohřešky do rodinného kruhu, a tím studenta dovést k opětovné kázní.

A právě v tom je ukryta největší síla informačního a kulturního aparátu (pro naše potřeby můžeme oba shrnout pod pojem kulturní průmysl). Všechny produkty kulturního průmyslu jsou námi konzumované zcela dobrovolně, záměrně je vyhledáváme a necháváme se unést představou zadostiučinění, zaslouženého odpočinku a odměny za dobře vykonanou práci. Prostřednictvím produktů kulturního průmyslu klameme sami sebe. Dobrovolně jim sedáme na lep – přestože nabízejí pouze pomíjivý zážitek, chceme jej přijmout, toužíme po klamu, který vždy stejně prohlédneme. Nutíme se, v jakémisi sebehnusu, zavřít oči a souhlasně mručet o tom, co je nám prováděno, a aniž bychom si to přiznali, cítíme, že naše životy by se staly nesnesitelnými, kdybychom přestali lpět na tomto prázdném a neexistujícím sebeukájení.⁴

V tomto nepřetržitém přívalu rozmanitého sebeklamu se ukrývá jediný faktor kulturního průmyslu, který, ačkoliv vybočuje z řady dobrovolné konzumace, nevyvolává žádné podezření a je všeobecně přijímán jako nedílná součást každého kulturního produktu – reklama. Filmy, seriály, televizní show, rádiové stanice a pořady, internetové stránky, hudební a zpravodajské portály, hry, to vše si volíme sami a zcela dobrovolně, mů-

žeme tím tedy do jisté míry regulovat socializační vliv těchto médií a tím podléhat dojmům, že televize, rádio, tisk a internet nás neovlivňuje jinak, než bychom sami připouštěli. Pravda je ale taková, že ke každé jednotlivé složce těchto médií neodmyslitelně patří reklama, tedy něco, nad čím nemá jedinec sebemenší kontrolu a co přesto trpělivě snáší.

Toto dělá z reklamy nejsilnější ideologický aparát. Má sice do jisté míry represivní povahu, neboť nám je vnucena stejně jako školní docházka, ale tím, že se skrývá mezi kulturními produkty našeho osobního zájmu, se oproštuje od své represivní podstaty, a stává se tak součástí našeho potěšení a zasloužené odměny. Reklama již nefunguje jako samostatný aparát, participuje na námi vybraných kulturních produktech a stává se jejich součástí.

Splynutí kulturního produktu s reklamou má za důsledek jakési otupění. Člověk si na reklamu zvykl, bere jí jako přirozenou součást své volnočasové aktivity. Přesto, sledujeme-li náš oblíbený seriál a spustí se reklama, naše pozornost značně upadá. Tento úpadek pozornosti, nebo spíše zaměření pozornosti na něco jiného, způsobuje to, že reklama je námi vnímána spíše podvědomě. Tím reklama znovu získává, tentokrát naším vlastním přičiněním, podprahovou podstatu. Nemůžeme s jistotou říct, zda má toto podvědomé vnímání reklam na člověka větší nebo menší vliv (nicméně fakt, že podprahové reklamy jsou ve většině zemí světa zakázány, hovoří sám za sebe), můžeme se ale s jistotou přiklonit k tvrzení Theodora Adorna, že „*vytrvalé kapky vyhloubí i kámen*“.⁵

¹ ALTHUSSER, Louis: Ideologie a ideologické státní aparáty. In BENDOVÁ, Helena, Matěj, STRNAD: Společenské vědy a audiovizí. Praha: Akademie múzických umění, 2014. str. 286

² GARTON ASH, Timothy. Středoevropská volba. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1992. str. 24

³ ALTHUSSER, Louis: Ideologie a ideologické státní aparáty. In BENDOVÁ, Helena, Matěj STRNAD: Společenské vědy a audiovizí. Praha: Akademie múzických umění, 2014. str. 294

⁴ ADORNO, Theodor W.. Přehodnocení kulturního průmyslu [online]. Glosy.info, 2004. [cit. 5. prosince 2018].

⁵ tamtéž

BARTLEBY, THE SCRIVENER AS THE SYMBOL OF REBELLION AGAINST IDEOLOGIES

SIMONA JEŽKOVÁ

The short story Bartleby, the Scrivener by Herman Melville has been arousing many discussions about how this work should be interpreted since its publication in 1853.

Melville tells the story of one extraordinary man who simply wouldn't do anything that anyone told him to, even if that person was his boss. It seems that Melville was ahead of one's time in many aspects and Bartleby, the Scrivener can incline to being included in the genre of avant-garde or absurd literature. It is impossible to choose just one interpretation of this work as the right one because Melville provided us with such a complicated story that every period, society or even reader-individual can understand the work differently. The character of Bartleby awakens emotions and dilemmas: one time we are losing ourselves in his actions but find ourselves identifying with him in many ways at the other many times. In the research paper *Resistance to Ideologies: A Study of Melville's "Bartleby the Scrivener"*, Dr Bal Bahadur Thapa presents the thesis that Melville's work shows rejection of ideologies. In this research paper, the focus will be on this theory. Bartleby is therefore the symbol of rebellion against the political and social system.

Through his famous quote *"I would prefer not to"* (Melville, p. 7), Bartleby indicates that he can execute the commands that are given but that his subconsciousness and self-recognition force him to reject them. In the very beginning of the work, we can see that Bartleby is a hard-working man who does as he is asked. He does not talk much but does what he is supposed to do as the worker in that business. However, even in this behaviour, we can recognize the motives of resistance to the mechanisation of a human individual. Very soon after that star-

ting point, Bartleby's manners start to change rapidly. Out of nowhere, he began to reject the performance of the tasks by simply stating *"I prefer not to"*. It is obvious that he does not have any problems concerning his health. However, his subconsciousness does not leave him to do anything that could destroy his unique humanity. The rejection of tasks is not made by not knowing what to do but by knowing what to do. Bartleby is a very smart man, who clearly understands that by fulfilling each given task, he will lose his own humanity. His boss and even the company employees understand his rejection as something that is strange and unacceptable. However, as someone who is completely changed, and in the way destroyed by the ideologies, they are unable to understand Bartleby's thinking and action as a motif of human desire for freedom. In order not to lose his form and identity, Bartleby basically declines to live like any other "normal" human being. *"I prefer not to"* is a symbol of free thinking and the power to influence your destiny.

Bartleby never shows to the world who he truly is, so that nobody can influence his character. Thapa, the author of the essay published in *Bodhi: An Interdisciplinary Journal*, said that *"our identity is construed in interaction with others, who resemble us in one way or other but are irrevocably different."* (Thapa, p. 224). If we read this story closely, it is plausible to accept Thapa's point of view. Bartleby usually does not interfere in a conjoint conversation between Nipper, Turkey, and Ginger Nut. All those employees are given specific qualities and characters, which determine their position in society. They behave in a specific way, talk in specific manners, even walk in their own specific style. Their actions characterise how all those men are perceived by society and how they are

treated by their boss. It is a vicious circle, where their action determines their position in society, and that position then determines how they act. The employer is usually hard on them, puts them aside, makes them unworthy of full-fledged attention. Nipper, Turkey and Ginger Nut are all part of the system and its ideology, so they can easily sail through their lives and find appropriate working and living positions. On the other hand, Bartleby does not do any of that. His employer cannot even give him a nickname because he knows nothing about his employee. This behaviour does Bartleby both good and bad. Bad because everyone thinks of him as a lunatic who is too lazy to do his work which is a compulsory part of his job, good because nobody really knows the truth about that man. His silence is not shown just in minimum oral expression, but also in minimum physical performance. All this presupposes the fact that the lawyer, Bartleby's boss, is unable to have a hold over him. The lawyer, even if he makes just one character of the story, characterises the whole society. He is the servant of the head of ideology, he is perceived as the observer who gives great information to the KING (here we can imagine someone like Big Brother in George Orwell's 1984). The fact that the lawyer is incapable of characterising Bartleby makes him feel uncomfortable and he perceives this finding as his inability to fulfil the command of his leader. The inability to identify Bartleby's character is not the result of the absurdity of the story but of the perfect construction of the character on his idle actions.

By choosing death, Bartleby is showing that he is still a living and breathing human being, not a machine controlled by a political or social regime. The last two sentences of Bartleby, the Scrivener *"Ah, Bartleby! Ah, Humanity!"* (Melville, p. 29) co-

respond to this theory. With this point, we oppose to what Thapa thinks. He said that the end of the story “...is an indirect acceptance of the fact each person has got to meet such a pathetic end in its capitalistic social structure.” (Thapa, p. 230). Contrary to this belief, it is precisely this conclusion that indicates that the lawyer has realized how fragile humanity is. Through the act of death, Bartleby has shown that he is a living organism, not a machine that is set to work for the profit of society. His death, preceded by starvation in prison and the inability to live in an ideological society, is not something that should be considered as an inability to adapt but as the reluctance of adapting. Bartleby sees the vision of life only in death. This sacrifice evokes conflict between the ideas of life in death (as, for example, of Bartleby), and death in life (as, for example, of society, including Nipper, Turkey, Ginger Nut, and even the Lawyer himself). In many ideologies, death is seen as a symbol of fragility and incompetence. However, Bartleby is radically opposing the inclusion of himself into this idealistic idea of the

world, and for him, death is a symbol of reality and humanity. His actions cannot be truly understood because people simply turned into insensitive, mindless things, which are not living but only surviving on this ground. They are living in a quite opposite world than Bartleby does. He considers their death as more brutal and crueler than his.

Bartleby, the Scrivener provides the story of one man who stood against the system of ideologies and who, through this action, showed the world that he is a living, breathing organism. Thapa in his essay touches the issue of ideology in Herman Melville's work. Overall, Melville's literary work is very diverse, but it is the topic of this essay that raises the most emotions and questions: how the diversity of West and East, the constant presence of communism and socialism and the limitation of civil and human rights moves the world, which is also a typical subject of thought nowadays. Bartleby, although a character created more than 150 years ago, is now closer to us than ever. It shows what individual ideologies are doing,

and that the freedom that constantly shows up in our world looks like a well-connected and controlled machine. Melville uses the Althusserian notion of ideology, where “ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence.” (Althusser, p. 123). This is exactly the case of Bartleby. He realizes that the world is just an artificial idea; a concept of the real world, which is not suitable for the concept of ideology. In order to maintain a human face, one has to face this imaginary world and live the true, real, yet often painful life. Ideology means the idealistic and ideal form of the world, society, and human being. Ideology does not mean real or true. In Czech history, one young man named Jan Palach decided to – through the action of burning himself alive – give the stop sign to the ideology in the world. Bartleby did the same thing through another form of death. One real, the other fictional, yet both of those characters are linked by the act that symbolizes resistance against any type of political, social or human ideology.

References:

Melville, Herman, 1819-1891. *Bartleby, The Scrivener: A Story of Wall-Street*, 1853.

Althusser, L. (1999). *Ideology and Ideological Apparatuses*. In: Slavoj Žižek (Ed.), *Mapping Ideology*. London: Verso.

Thapa, B. (1). *Resistance to Ideologies: A Study of Melville's "Bartleby the Scrivener"*. *Bodhi: An Interdisciplinary Journal*, 4(1), 223-232.

LP

ISON – INNER SPACE

ONDŘEJ MÁLEK



ISON

Inner Space

Avantgarde Music 2019

Ison, třebaže stále stojí stranou zájmu, si dovedli zbudovat a propracovat svůj osobitý přístup, kdy s nebývalou lehkostí překračují hranice subžánrů, které podmiňují sjednocujícímu tématu. Tahle deska, stejně jako ty předchozí, vyniká hladkou a téměř nepropustnou atmosférou, která do velké míry znemožňuje jakoukoliv hlubší analýzu. Prostě se vám chce plout. Letí se na autopilota a cesta vás baví.

Paluba je vyztužená, gravitace netíží a všechny heavy pasáže, kterých je poskrovnu, vnímáte skrze utlumené vibrace. Je to pohodlné a vesmír nekonečný. Jenže právě proto by se na další desce mohlo ukázat, že se vlastně není kam znatelně pohnout.

RYCHLÉ ŠÍPY – MLADÍ NÁRODNÍ SOCIALISTÉ?

ADAM TOMÁŠ

Dlouze představovat fenomén Rychlých šípů asi není potřeba. Právě jeho popularita a v jistém smyslu nadčasovost však může čtenáře snadno odvést od složité doby a politické reality, ve které nejprve seriál a posléze i tzv. stínadelská trilogie a další Foglarovy romány vznikaly.

Podstatné je, že na počátku všeho opravdu stál komiks. Ten je z hlediska propagandy problematickým jevem. Díky úzké vazbě (obvykle realistického) obrazu a textu s, vzhledem k obvykle omezenému prostoru pro budování narativu, úderným sdělením a častým využíváním funkcí tohoto vztahu, jak je popsal Roland Barthes (tj. funkce zakotvení a převodu)¹, je komiks v mnoha ohledech příbuzným formátem s karikaturou, která je s propagandou v některých případech spjata zcela bytostně. Zároveň se však komiks, a pro foglarovský chlapecký román to platí obzvlášť, pohybuje na poli dobové tvorby pro děti, na kterou dnes lze nahlížet jako na součást populární kultury. Ať už ale Rychlé šípy označíme jakkoli, tato kulturní oblast je dnes vnímána jako určitá rezervace apolitičnosti. Tvorba pro děti a mládež, která se politického sdělení nestraní, je snadno kritizovatelná. Populární kultura zase musí mít co nejširší záběr, tedy ideálně se proti nikomu okázale politicky nevymezovat. Proti tomu stojí fakt, že vydavatelem Foglarova díla a zároveň jeho dlouholetým zaměstnavatelem byl mediální dům Melantrich, jež byl akcionářsky i ideologicky spjatý s Československou stranou národně socialistickou, o čemž bude řeč dále. Otázkou tedy je, zda v tomto komiksu, kde skutečně jasný bezprostřední propagandistický apel na konzumenta není, neexistuje určité propagandistické či politicky výchovné sdělení na úrovni barthesovského mýtu, tedy v rovině metajazyka. K takovému sdělení je komiks naopak velmi vhodným médiem.

Metajazykové sdělení nemusíme konzumovat vědomě a většinou to tak ani není. Ne úplně zřejmý je fakt, že metajazykové sdělení může nevědomě či podvědomě budovat už sám autor. To je možná případ i samotného Foglara, přestože jistá vědomá snaha o formování mládeže, potažmo celého národa, je u něj jistě zřetelná. Pokud však chceme propojit příběhy Rychlých šípů s ČSNS² musíme si nejprve alespoň ve zkratce nastínit ideologii samotné strany a její vztah k vydavatelství

Melantrich. Politická pozice národních socialistů se od konce 19. století do přelomu 20. a 30. let proměňovala více než u jiných stran, nicméně stále oscilovala okolo základní ideologie nemarxistického socialismu. Už při vzniku v roce 1898 se například programově vymezují proti revolučnosti (např. levého křídla sociálních demokratů, pozdějších komunistů).³ Jde tedy o levicovou stranu, která však syntetizuje i prvky prvorepublikového nacionalismu. Před koncem války jsou národní sociálové více nacionalističtí a antikomunističtí, od sjezdu v r. 1918, těsně před koncem války, však nastupuje jasně levicová orientace a ve vedení strany, včetně některých ministerských postů v prvních československých vládách, se objevuje i anarchokomunistické křídlo okolo B. Vrbenského a L. Landové-Štychové. Po programových zmatacích na počátku 20. let dochází po polovině dvacátých let ke spolu souvisejícím událostem, které vedly k vnitřní integraci strany.⁴ Vyloučení Vrbenského anarchokomunistů a konzervativců okolo Stříbrného, spolu se vstupem E. Beneše do strany a upozaděním i původních národních sociálů okolo Klofáče konstituovalo národní socialisty jako výrazně prohradní a státotvornou stranu pracující s étosem oficiální české mytologie od praotce Čecha po čs. legie.

Ve vztahu ČSNS s vydavatelstvím Melantrich je, na rozdíl od jiných partají a jejich tiskových aparátů, problematické určit, zda strana ovládala Melantrich, nebo zda vlivné vydavatelství formovalo politiku národních socialistů. Mocenský vztah nejspíš fungoval oboustranně, neboť akcionáři Melantrichu (včetně E. Beneše a V. Klofáče) se do určité míry překrývali s osobnostmi ČSNS, nicméně po nastoupení Beneše do úřadu prezidenta už ovládá stranu výdělečný Melantrich pod vedením Jaroslava Šaldy, spíše než naopak stagnující národní socialisté jeho.⁵ V případě Melantrichu jde o nejosifikovanější a příkladný stranický propagandistický aparát se širokým záběrem, se silným deníkem České slovo s ranním a odpoledním vydáním i večerníkem, včetně regionálních mutací. Propaganda není prvoplánová a slouží spíše ideologii vlasteneckého socialismu než straně jako takové, což Melantrichu zaručuje komerční úspěch nepoměrný k volebním výsledkům ČSNS.

Rychlé šípy začínají vycházet ve složitém období druhé republiky, a dokonce přežijí i pár let okupace. To by pochopitelně nebylo možné v případě, že by komiks

otevřeně nesl státotvorný étos národních socialistů. Ten je rozmlněný právě v metajazykové sféře. Vzhledem k prvním epizodám, jež vycházejí ještě před okupací, se však nejedná o promyšlenou strategii, ale spíše o foglarovskou estetiku tajemství. Dokonce samotný název státu není v žádném příběhu jmenován, stejně jako město, kde žijí hrdinové Rychlých šípů nebo kraje, kde se odehrávají jejich dobrodružství, což je pro Foglara typické.⁶ To vše lze ovšem poměrně snadno rekonstruovat právě v metajazykové rovině. Jediným zachytným bodem, který je společný pro prvorepublikovou realitu a Foglarovy světy, je právě časopis Mladý hlasatel,⁷ na jehož stranách vycházejí i Rychlé šípy.

Foglar původně pracuje v propagačním oddělení Melantrichu a zde také oslovuje Jana Fischera s nabídkou vydávat kreslený seriál pro mládež.⁸ Propracovaná a jednoznačně identifikovatelná fysiognomie hlavních protagonistů kontrastuje s karikaturně pojatými „záporáky“. Komiks pracuje i s tradičními karikaturními stereotypy. Hrdina je pohledný, škůdce ošklivý; obézní člověk je buď dobrosrdečný, nebo naopak zlomyslný. Opravdovými průkopníky jsou však Rychlé šípy v pojetí textu. S řečovými bublinami se v československém prostředí sice experimentuje už dříve, ale nikdy v takovémto rozsahu a s takovým ohlasem. Výběr „amerického“ stylu s bublinami nebyl náhodný. Díky němu celému dílu dominuje narativní složka⁹ a, přestože kresba všech autorů si udržuje úroveň, byť po válce je už poměrně zastaralá, funguje spíše jako ilustrace děje a mravního poselství. Tento formát je důsledkem Foglarova autoritářského chování ke „svým“ výtvarníkům, čímž se sám Foglar netajil. Podle svědectví posledního kreslíře Rychlých šípů Marka Čermáka na tomto modelu také přísně trval.¹⁰

Přestože se zde budeme zabývat primárně tímto komiksem, pro jeho interpretaci z hlediska propagandy v metajazykové rovině si můžeme libovolně vypůjčovat i další Foglarovy komiksové scénáře a zejména jeho chlapecké romány, jelikož Foglarovo dílo tvoří natolik kompaktní a uzavřený celek, že je v podstatě možné si představit klub Rychlých šípů na výpravě v Jezerní kotlině či Rikitana jako vedoucího Saturnu v Modré rokli. V souvislosti s Foglarovými fiktivními světy (světem?) se pak nabízí otázka, do jaké míry se prolínají s realitou. Navíc komiks vstup stínadelských románů do světa Rychlých šípů respektuje. Přestože Stínadla a vntové

(zde Losna) se do pravidelně vycházejícího komiksu dostávají až v posledním publikovaném díle Rychlé šípy znovu do Stínadel, které uvozují Tajemství velkého vonta, respekt k románovým událostem je znatelný už dříve, když, po jeho smrti v románu *Stínadla se bouří*, nahrazuje klubovního psa Bublinu nový pes Kuliferda.¹¹

Na otázky, jako například kde jsou Stínadla a zda existoval Jan Tleskač, hledala literatura odpovědi už dříve, proto se jimi zde nebudu zabývat, nicméně z hlediska komunikace díla se čtenáři je zajímavý jeden aspekt Foglarovy tvorby, který se v Rychlých šípech objevuje. Nejen, že čtenářské kluby *Mladého hlasatele* (jedním z nich byly, byť fiktivně, i Rychlé šípy) skutečně existovaly a s redakcí MH komunikovaly, ale živost a autenticitu Mírku Dušínovi a spol. autor dodává například i skrze epizodu *Černí jezdci se smiřují*, kde oba rivalské kluby společně píšou zprávu o usmíření do redakce *Mladého hlasatele*. To pochopitelně vyvolává mánii mezi skutečnými čtenářskými kluby i ostatní mládeží, která se Rychlé šípy snaží vypátrat, což se však opět propisuje do příběhů seriálu, například v epizodách s komickou dvojicí Tloušťkem a Písklounem, nebo v díle s názvem *Rychlé šípy v ohni pátrání*, jehož jedinou pointou je právě pátrání tří čtenářů Hlasatele po Rychlých šípech, tentokrát jen na stránkách komiksu. Tyto postavy se navíc, jako jedny z mála mimo hlavních hrdinů, stávají epizodními fokalizátory příběhu. Některé epizody také končí přímým oslovením čtenářských klubů některým z hlavních protagonistů, či nějakou autoritou (policista, lékař, průvodčí apod.). Je tak zcela evidentní, že Foglar se skrze komiks snaží československou mládež aktivně vychovávat.¹²

Přestože se narážky na Stínadla v komiksu téměř neobjevují, v souvislosti s politickou realitou na ně narazit musíme. Není jisté náhodou, že tato temná a nepřátelská čtvrt oddělená od do té doby

známého světa Rychlých šípů Rozdělovací třídou, tedy určitou alegorií militarizovaných hranic, kde Vontové svádějí nekonečné boje s chlapci z Druhé strany, se objevuje až v prvním románu trilogie *Záhada hlavolamu*, tedy až za války. Určitým ohlédnutím za dobou okupace a války je také Foglarovo románové pokračování *Hochů od Bobří řeky* s názvem *Strach nad Bobří řekou*. Přestože se autor drží své zásady nejmenovat skutečné reálie, kniha velmi explicitně odkazuje pojmenováním okupační síly Nepřítele k nacistickému Německu a kolaborantskou organizací Prapor zase k protektorátní Vlajce.

Jedna z prvních zajímavých otázek, která se na nás může vynořit, bereme-li při čtení foglarovek v potaz realitu autora života mezi stěžejními lety 1938 a 1948, je, proč vlastně slavný skautský vedoucí píše (až na výjimky) o neskauteckých „oddílech“ a partách. Nejenže v několika letech okolo války nemůže být na vině cenzura, tyto party často ani svou strukturou skautské oddíly nekonotují. Důvodem je jistě jednak osobní zkušenost, kdy mu byla pro nemoc rodiči skautská činnost v důležitém věku mezi dvanáctým a šestnáctým rokem zakázána a kdy byl Foglar odkázán na neorganizované hledání dobrodružství v městských ulicích,¹³ které se do Rychlých šípů i většina jeho románů jasně otiskuje. Druhým důvodem byla jistě i zpolitizovanost rozdrobeného skautského hnutí a autor nejspíš nechtěl cílit jen a pouze na, byť nejsilnější, Svojsíkovy skauty, kteří mu byli nejbližší, ale i na jiné oddíly organizované mládeže pod jednotlivými stranami a samozřejmě i na mládež neorganizovanou.

Jedním z pilířů tohoto textu je interpretace Foglarova nepřehlédnutelného důrazu na tělesnost, který je skutečně nepřehlédnutelný už v jedné z prvních epizod, kde je Mirkovo atletické tělo doprovázeno komentářem jednoho z přihlížejících děvčat: „Ten Mirek Dušínů krásně běží!“

V jiné epizodě zas prochází katarzí místní bývalý sportovec Jirka Kalous, jehož svedli na kuřácké scestí (jak jinak, než oškliví) kamarádi. Po studené sprše, kterou mu je amatérský přebor uspořádaný Rychlými šípy pak pronásí další zlidovělý kus: „*Jakže to říkal Mirek? Nikdy není pozdě, nekuř, cvič – a zakrátko budeš zase chlapík!*“ Obézní náfuca Bambus, který se chce k Rychlým šípům přidat namísto zraněného Mírka je podroben, jak jinak, tělesné zkoušce, kterou nemůže zvládnout. Díl je ukončen promluvou autora ke čtenářům: „*Cvičte každý den dřepy, předklony, skoky i běhy a všechno možné, abyste nebyli jako Bambus!*“ A takto by se dalo pokračovat dále. John Fiske¹⁴ tento důraz na disciplínu těla spojuje s disciplinací člověka jako takového hegemonní mocí, kterou je v našem případě masarykovský étos nejvíce živý právě národními socialisty. Mladé tělo je zde mládou republikou, zdravé tělo zdravou republikou a silné tělo silnou republikou, tak jak ji reprezentuje Hrad, potažmo „hradní“ strana národních socialistů. Tam, kde Rychlé šípy stojí proti nedisciplinovanému tělu darebáků, nedisciplinovanému chování osob nápadně připomínajících neorganizované trampy, kteří nedopalky zapálí stoh, či buransky vyhlížejí zlý dospělým, stojí v meta-jazykové rovině i systémové strany proti těm rozvracečským, které „zdravou“ republiku chtějí rozbít, stejně jako když nerudný, od pohledu nezaměstnaný, muž ve vzteku sebere jednomu z hrajících si chlapců čepici, v důsledku čehož mladík vážně onemocní.

Fiske k souvislosti tělesné estetiky a neexplicitnímu sebevyjádření dominantní moci dokonce píše:

„*Oslavu krásného těla, kterou nabízí sport, lze chápat naopak jako odpolitizovanou ideologickou oslavu fyzické práce v rámci kapitalismu.*¹⁵ Sportovní mužské tělo se v tomto nastavení projeví jako aktivní hegemonický činitel. Sportovní hodnoty fair play, rovnosti všech soutěžících, respektu pro poražené a patřičné slávy pro vítěze jsou morálním ekvivalentem krásného těla a reprezentují dominantní ideologii, pomocí níž si demokratický kapitalismus vytváří svůj hodnotový systém.“¹⁶

Disciplinace budoucích občanů však nezůstává jen u metaforických náznaků. Muž, který v epizodě Rychlé šípy hlídá trať pokládá překážky na koleje, je označen za škůdce a bez jakéhokoli hlubšího rozboru jeho motivů je po dopadení poslán do ústavu. Stejně tak v prvorepublikovém ústavu končí, byť tentokrát dobrovolně, sirotek Tonda Pírko. Jeho nový život v chlapeckém domově komentuje otec Mírka Dušína budovatelskými slovy: „*V chlapeckém domově je tuhá kázeň, ale*



budeš se tam mít dobře a vyrosteš v porádného občana!“ Když však místní tyran Macíř udá vůdce skupinky chovanců Kru-pičku a na jeho místě diktátorsky nastolí „vojnu jako řemen“, jsou to opět Rychlé šípy, které zas na oplátku udají Macířovo/Tyranovo nedisciplinované unikání z ústavu a pod patronátem pana ředitele opět zavládne řád. V epizodě Rychlé šípy šíří klubovní myšlenku v poválečném časopise Vpřed zas Rychlé šípy pobývají na venkově a zábavu zdejších dětí Mirek komentuje takto: „Ty zdejší chlapce bychom měli také trochu usměrnit! To je hrůza, co všechno dělají a jak neužitečně tráví svůj čas!“ Hoši se pochopitelně polepší a místo „rvaček na pastvě a mrhání časem“ založí čtenářský klub.

Po krátkém období, kdy Rychlé šípy vycházejí v poválečném Vpředu, přicházejí ještě před rokem 1948 útoky komunistů. Po únoru stojí za zmínku, že autoři svolují k ústupkům a posílají Rychlé šípy například pomáhat na stavbu mládeže, a dokonce mizí i „americké“ textové bubliny a z komiksu se stává tradiční komentova-

ný obrázkový příběh.¹⁷ Ani to však dvojici autorů nechrání před druhým zákazem. Potřetí pak mohou vycházet mezi lety 1968 a 1971. Na tomto období je zajímavé, že se z příběhů, možná i pod vlivem kreslíře a trampa Marka Čermáka, nebo z důvodu zastaralosti, vytrácejí pro první republiku typické moralizující proslovy dospělých autorit, obvykle na konci dílu. Komiks však na výchovné poselství nere-zignuje. Klub dál loví bobříky a žije modrým životem, sbírá lístky do tramvaje a krabičky od sirek nebo uspořádá velkole-pou bitvu o vlajku s Podkováky. Z příběhů se však vytrácí ta citelná kooperace s dospělými představiteli moci a její morální apel. V příběhu Rychlé šípy se zachraňují jsou vysvobozeni z jeskyně příslušníky Československé lidové armády, ti však jejich nerozváznost komentují prostým: „Třikrát hurá statečným a nerozbrečeným chlapcům, jako jste vy!“ Zůstává tak mo-rální obsah akceptovatelný jak běžnou mládeží, tak obnovenými skauty nebo i pionýry v reformním období.

Z konkrétních příkladů, které byly výše uvedeny (i neuvedeny), je zřejmé, že Foglar své dílo nekoncepce jako explicit-ní pozvánku mládeže do ČSNS. Ostatně takto vyhraněná, na rozdíl od komunis-tického nebo fašistického, ale i mnohého demokratického tisku, nebyla ani strate-gie celého koncernu Melantrich. V soula-du s jeho strategií, a tedy i strategií jeho akcionářů a zároveň činitelů strany, však Foglar podává poměrně jasné politické sdělení mládeži v metajazykové rovině. Autor v komiksu apeluje na disciplinaci a poslušnost k abstraktní moci. Za tou si však snadno můžeme představit Masa-rykův odkaz, hradní mocenské centrum a jeho nejaktivnějšího exponenta v par-lamentu – národní socialisty s jejich ne-marxistickým socialismem, který Rychlé šípy, vedle budovatelské poslušnosti re-publiky, následují také, když v několika epizodách uspořádají solidární sbírku na chudé nebo utečence z pohraničí, nicméně do systémové kritiky poměrů, tak jak by to bylo přirozené pro jiné levicové strany, se nepouštějí.

¹ Viz BARTHES, Roland, Mytologie, Dokořán 2004

² Zkratka národních socialistů ve třicátých letech

³ PAROUBEK, Jiří – DUCHOSLAV, Petr, Stručné dějiny národních socialistů, Praha 2011, s. 13

⁴ tamtéž

⁵ KONČELÍK, Jakub., VEČEŘA, Pavel., ORSÁG, Petr.: Dějiny českých médií 20. století, Praha 2010, s. 48

⁶ DVORSKÝ, Miloš, Mýtus zvaný stínadla, Praha 2010

⁷ Po válce tuto roli přebírá Vpřed

⁸ PROKÚPEK, Tomáš, Rychlé šípy a jejich místo v dějinách domácího komiksu, In: Rychlé šípy a jejich úžasná nová dobrodružství, Akropolis 2018, s. 119

⁹ tamtéž

¹⁰ KUBALÍK, Jiří, Český dětský kreslený seriál ve službách nového režimu na příkladech seriálů Rychlé šípy a Jiskrovci (1945-1949), FSV UK Praha 2010 s. 33

¹¹ Poprvé v epizodách Rychlé šípy získávají Kuliferdu a Rychlé šípy utíkají s Kuliferdou.

¹² KUBALÍK, Jiří, Český dětský kreslený seriál ve službách nového režimu na příkladech seriálů Rychlé šípy a Jiskrovci (1945-1949), FSV UK Praha 2010 s. 33

¹³ DVORSKÝ, Miloš, Mýtus zvaný stínadla, Praha 2010

¹⁴ FISKE, John, Jak rozumět populární kultuře, Praha 2017

¹⁵ V československých reáliích bychom však velmi podobné paralely našli i mezi lety 1948 a 1989.

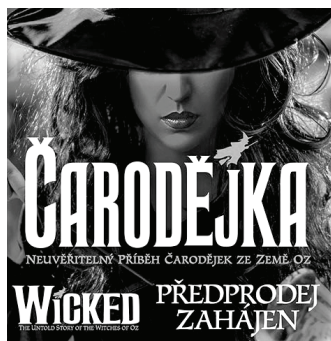
¹⁶ FISKE, John, Jak rozumět populární kultuře, Praha 2017, s. 177

¹⁷ PROKÚPEK, Tomáš, Rychlé šípy a jejich místo v dějinách domácího komiksu, In: Rychlé šípy a jejich úžasná nová dobrodružství, Akropolis 2018

MUZIKÁL

ČARODĚJKA (WICKED)

DOMINIK MELSKI



Muzikál Čarodějka (v originále Wicked) je světově veleúspěšný muzikál, který zavítal na prkna divadla Goja Music Hall. Navzdory jeho popularitě bylo jeho uvedení v Česku riskant-ním podnikem, neboť děj muzikálu zásadně staví na Čaroději ze země Oz (jde vlastně o stejný příběh vyprávěný z jiného úhlu), který je pro angloamerické publikum něco jako *Tři oříšky pro Popelku* pro nás. Bez znalosti děje Čaroděje se tak v příběhu bude divák možná ztrácet a rozhodně si neužije všechny promyš-lené spojitosti a narážky. Muzikál byl uveden

v tzv. non-replica verzi, a tak se kulisy, kostý-my apod. liší od původní verze. Kostýmy jsou hezké, avšak kulisy jsou nevkusné až hanba, a to jsem ochoten muzikálu, žánru, který už sám o sobě balancuje na hraně kýče, odpustit hodně. Výkony účinkujících však byly výtečné jak po herecké, tak po pěvecké stránce. Zvláště potěšila mladá Kateřina Herčíková v hlavní roli. Pokud si před návštěvou divadla pustíte Čaroděje ze země Oz a zkousnete nepodařený vizuál, tak vás čekají skvělé herecké výkony, neotřelý příběh a skutečně čarovná hudba.

ČLOVĚK PROTI PŘÍRODĚ: HRA NA SCHOVÁVANOU

MARTIN KLECÁN

Příroda se v posledních měsících stala velmi diskutovaným a bohužel také dost výbušným tématem. Ovšem téma „člověk a příroda“ není zajímavé pouze z hlediska klimatu, ale i z pohledu na lidskou identitu.

Málokdy se na přírodu odkazuje jinak než jako na Matku. Někdy skutečně z přesvědčení mluvčího, někdy jen jako vhodná rétorická figura, protože přiznat, že vás daleko víc než příroda zajímá obrat firmy, se rovná žádosti o ukřižování. Lidstvo pak hraje roli nevďěného dítěte, jež může vykoupit pouze návrat do milující náruče a opětovné nalezení souladu. Přírodu v tomto kontextu reprezentují kvetoucí květiny a západy slunce za zasněžené vrcholky hor. Že by takový návrat zahrnoval i tygra, který rozhodně nehumánně trhá svoji kořist, nebo kosatku lovící pro zábavu, o tom řeč není. Návrat k přírodě v lidském podání znamená návrat k přírodě, v níž člověk stále bude pánem, jehož nikdy nic nemůže reálně ohrozit. Příroda je mu svěřena jakožto spravované území, o změně rovnováhy sil nikdy není a nebylo uvažováno.

Na současnou pozici lidstva nebyla ani jedna ze stran připravena. Přírodu usvědčuje její neschopnost regulovat druh, člověka zase jeho devastující vliv. První krok k nějaké změně musí evidentně přijít ze strany lidstva, systém přírody na něco takového vůbec není zařízen. Jeho neochotu k takovému kroku je třeba nějak ospravedlnit – a to se neděje jen na nejrozumnějších summitech, ale i v běžném životě.

Člověk sám sebe rád vidí jako bytost mimo zvířecí svět. Zvíře v tomto kontextu chápeme jako tu součást přírody, k níž se člověk může nejsnáze vztáhnout kvůli nejrozumnějším podobnostem. Zraněné zvíře člověka vždy dojde více než strom sužovaný nemocí, protože do stromu člověk sám sebe jen těžko promítne. Nemá jakoukoli žitou zkušenost, se kterou by se mohl srovnat. Jinými slovy – zvíře a příroda se tu tak do jisté míry stávají synonymy.

Jazyk nám sám o sobě poskytuje dostatek důkazů o tomto způsobu vyčlenění se – když se někdo chová nezpůsobně u stolu, tak „jí jako prase“. Sloveso „žrát“ je natolik silně asociováno se zvířaty, že použít ho v kontextu s člověkem prakticky znamená urážku. Neptitel už není člověk, ale zvíře. A některé úkony bychom pro jejich snadnost nejraději předali cvičným opicím, tak moc jsou pod naši úroveň.

Pravda, prosté poukázání na rozumové schopnosti našeho druhu stačí, aby se objevila jasná hranice mezi člověkem a zbytkem fauny. Nicméně se zdá, že tohle prostě není dost, že se potřebujeme donekonečna ujišťovat, že člověk a příroda jsou dvě různé věci. Nebo že zkrátka potřebujeme trochu potlačit vědomí, že příroda na nás může dosáhnout, a to velice snadno. Tato tendence se odráží i v tom, jak se lidé staví k některým tělesným pochodům, které je usvědčují z toho, že do zvířecí říše prostě patří.

Spojenci mezi zvířecí říší a sexualitou se podařilo smazat poměrně snadno. Paradoxně to nebyla systematická disciplína,

co toto odtržení definitivně zařídila, protože pokud se snažíte něco ovládnout, zároveň je tím poukázáno na odlišnost věci – když na daném poli panuje vyhovující stav, stačí udržovat status quo, netřeba konstruovat věci jako cudnost. Právě snaha o přestavění vztahů nejlépe dokazovala, že lidská sexualita se v jistých aspektech vůbec nemusí lišit od zbytku fauny, což logicky vrhalo stín podezření i na ostatní lidskou činnost. Na druhé straně, s tím, jak docházelo ke zvnitřnění přibývajících pravidel, se onen důkaz měnil jen v nejasný dojem. Díky nejrozumnějším anti-koncepčním metodám se ale zrušil jednoznačný vztah mezi sexem a rozmnožováním. Sex a výběr partnerů či partnerek se svého času stal politickým prohlášením; s jistými obměnami jsme toho svědky i dnes. Sexualita navíc úzce souvisí s tématem vnímání vlastního těla – zkrátka se přes ni dostáváme k exkluzivně lidským tématům.

Další tělesný pochod potenciálně narušující snahu člověka postavit se mimo zvířecí říši představuje vylučování, nebo šířeji vzato hygiena. Zvířata obecně se například vyhýbají vyměšování ve vlastním pelechu či hníždě; ptáci si běžně čistí peří, aby měli bezproblémový let; opice si vzájemně vybírají parazity. Ač jejich hygiena logicky nedosahuje lidských standardů, zvířata se ve vlastním zájmu udržují na určité úrovni čistoty. Najít tu odlišnosti, které by člověka opět postavily jinam, by bylo poměrně složité. Jednodušší je prostě tyto stránky života zakrýt eufemismy.

Všichni si ale jistě dokážeme vybavit ten prapodivný pocit,

když jsme nuceni dát lékaři vzorek moči, případně když navštívíme někoho v nemocnici, kde se s jakoukoli tělesnou tekutinou nedělají žádné velké okolky. V takových chvílích si jeden uvědomí, že design těla má svoje limity. Dělení na lidi a zvířata neobhazuje jen mocenské postavení ve smyslu získávání zdrojů, ale pomáhá alespoň dočasně vymazat z vědomí nevyhnutelný osud tělesné degradace a smrti.

Jako třetí nepominutelná tělesná potřeba přichází na řadu potrava. Pro začátek musíme dodat, že v postoji k jídlu se odráží mnoho dalších věcí, stejně jako u výše zmíněných případů. Nikdo z nás si nedá svůj nenáviděný pokrm, pokud má jen trochu na výběr. Stejně tak si spíše vybereme dobře vypadající oběd než ten, který sice může být stejně výživný, ale z jehož vzhledu nás opouští apetit. Zkrátka, ujišťování se o lidské nadřazenosti je pouze jedním z dílčích prvků stravování, což ho ale nečiní naprosto zanedbatelným.

Jak jsme řekli – sexualita i vyměšování jsou snadno zakrytelné, ať už jako celek, nebo alespoň v nežádoucích částech; případně se dá nakreslit tlustá čára mezi hodícími se a nehodícími se aspekty. Zakrýt jídlo by ale bylo velice klopotné a nepraktické, najednou bychom čelili děsivému množství naprosto absurdních situací. Elegantnější je prostě zakrýt jen nehodící se části, respektive ritualizovat je, nebo jídlu zkusit přidat další kvality – ideálně takové, jež vypadají alespoň trochu objektivně. Stojí za povšimnutí, že kulinářské pořady se snaží divákovi podsunout krásu pokrmu pomocí práce se slovy, jako „rovnováha“ a „harmonie“, jako kdyby vaření bylo jen krok od toho vstoupit na pole estetiky, kde platí nějaká daná a těžko zpochybnitelná defi-

nice dokonalosti.

Skočme k protikladu. U fast foodu je značně neudržitelná představa kuchaře připravujícího jídlo s láskou a péčí, přestože v reklamách nikdy nechybí záběr na obsluhu s úsměvem od ucha k uchu. Nelze tu hrát na city s rodným receptem (maximálně s receptem firmy, což už nezní tak lákavě) a člověkem, který se učil vařit, když pomáhal babičce nebo mamince v kuchyni. Obecně se na ně špatně „lepi“ všemožné romantizující přívlastky, které jsou dalším způsobem, jak jídlo „povýšit“.

Fast foody dlouhodobě schytávají kritiku, hlavně kvůli nezdravosti a kvalitě jídla. Ovšem v tomhle kontextu se ptejme, jak moc velkou překážku představuje to, že fast foody se svou téměř linkovou výrobou jídla udělali ze společenského rituálu opět prostou potravu bez velkých příkras – když si objednáte hamburger v McDonald's ve dvou různých městech, dostanete vždy zhruba stejný produkt. Tohle se rozhodně nedá říct o dvou různých restauracích či hospodách. Za tím samozřejmě primárně stojí snaha fast foodů o snadnou orientaci zákazníka v nabídce. Vedlejším produktem se zde ovšem stává právě i dojem výrobní linky. Většina fastfoodových jídel se navíc konzumuje rukama. To je v „normální“ restauraci přípustné jen u několika málo pokrmů, ve fast foodu se z toho stala norma.

Tím se tak trochu oslím můstkem dostáváme k neopominutelnému tématu etikety. Mnohá její pravidla vycházejí z praxe a, ač se to nezdá, čisté logiky. Muž vstupuje první do restaurace, aby ženu mohl v případě nutnosti krýt vlastním tělem (ano, dnes to není zrovna pravděpodobné, ale původně tradice měla svoje opodstatnění). Muž (až na výjimky, těmi vás nudit nebudu) jde na schodech za

ženou, aby ji mohl zachytit, kdyby případně škobrtla. Ale pak se dostaneme k pravidlům stolování.

Pravidla panující u stolu se nedají označit zrovna za přehledné. S jejich praktičností to také není zrovna slavné, protože dávno přesáhla pouhé praktické pokyny vycházející z hygieny a zájmu udržet čistotu stolování. Čím „lepší společnost“ a důslednější vymáhání těch nejpodrobnějších pravidel, tím evidentnější snaha vymezit se proti méně civilizovaným lidem a utvrdit se ve vlastním postavení vůči zbytku.

V tomto kontextu poněkud zvláště trčí pravidlo, jež říká, že první je obsloužen nejdůležitější člověk u stolu. Ubránit se asociaci na zvířecí smečku, kde se nejdříve nakrmí alfa, lze těžko (pravda, v lidském kontextu může být alfa pouze symbolická, nikoli reálně mocenská funkce). Tato usvědčující nedůslednost dobře ilustruje fakt, že nátěr civilizovanosti sice vypadá dobře, ale není tak dokonale kompaktní a vyhraňující, jak bychom si někdy přáli.

V zásadě bychom mohli dál pokračovat ve vršení důkazů někdy více, někdy méně úspěšného zakrývání a přesvědčování sama sebe o oddělitelnosti člověka a zvířete, potažmo člověka a přírody. Věřím ale, že to není nutné. Byla by chyba tvrdit, že veškeré lidské jednání ve zmíněných oblastech směřuje jen k upevnění postavení člověka jako někoho, na koho jeho stvořitel už nedosáhne. Některé jeho jednání je ale evidentní snahou omluvit a ospravedlnit sám před sebou mocenskou pozici, do níž se vypracoval a kterou nechce opustit.

O SOCIALIZACI TECHNIKY

ONDŘEJ MÁLEK

Obecně se tvrdí, že technologická inovace má dopady na společnost. Je to něco, co samovolně vstupuje do již utvořených vztahů a při velmi konzervativní, stejně jako při běžné představě o tom, co znamenají naše vztahy, se tu často hovoří o porušení. To, co bych chtěl v krátkosti vylíčit je komplikovanost této vazby.

Co je to například automobilismus? Je nasnadě, že jako v případě jiných technologismů, začneme nějakou výrazně abstraktní definicí, která vyvěrá ze způsobu, jímž je obsluhován technologický konglomerát, v tomto případě automobil, v jeho materiálním provedení. Zde, jako objektivizovaná realita jisté úrovně, důkladně zahlazující stopy po svém zhotovení, se zdá, že předchází svou vlastní definici tím, že jí propůjčuje panenský podklad. Odtud můžeme hovořit o užité hodnotě, bezpečnosti jízdy, dojezdu, vlastnictví, emisních parametrech, uhlíkové stopě, disciplinaci v užívání alkoholu, váznutí v kolonách v jednom směru; zpětně pak o továrních komplexech, jednotlivých linkách, zmetcích, předem propočítaných přestávkách pro fyziologické potřeby, kouření na hajzlech, šmelině s nástrojovkou, CNC algoritmech, u aglomerací spojujících těla a stroje, části strojů, stroje a stroje, nablízko, na dálku, aktivaci části těl, symbolů, jako například standardizovaných postupů technické dokumentace, normě šroubovic, schématech převodovky, zapojení mozků, manažerské revoluci atd. ve směru druhém. Toto vše se zdá být pouze atributy téže substance. Definice jakékoliv technologie je ve skutečnosti naprosto neodlučitelná od svých objektivací ve všech těchto a spoustě jiných konkrétností. Tvar jí propůjčuje pouze to, na čem ulpívá a mimo to nemá žádnou substanci.¹

Od Webera ke Kosíkovi uvažuje sociální myšlení o technologii jako o infrastruktuře společnosti, která je mnohem hlubší a vlivnější pro konstrukci sociálních vztahů než ekonomická základna, která se již s Weberem prostupuje se svou nadstavbou a relativizuje svůj determinismus. Avšak technologie, jakási materializující se páteř industriálních kolektivů, je tu vnímána, a vývoj společenských institucí během studené války tomu údajně odpovídá, jako ona formující a determinující síla, strukturující kulturní a společenský pohyb analogicky svým vlastním algoritmům. Společnost samopohybu, kterou

již neovládá žádný cíl. Postrádá metafyziku a metafyzickým se tu jeví právě ono zahlazení trhliny mezi zapojením do užitku a komponováním tohoto virtuálního prostoru užitečnosti a funkčnosti, které zjevně není dáno samo o sobě, ale které je produkováno technikou. Ilustrativní je například Flusserův přístup, který odhaluje jistou magii v akceptaci technologismů (v tomto případě fotografických) jako pouhých nástrojů: „Kulturní kritika tzv. Frankfurtské školy je příkladem takového pohanství druhého stupně: Odkrývá za obrazy tajné nadlidské síly (třeba kapitalismus), které zlovlně všechny tyto programy naprogramovaly – místo aby akceptovala, že programování se děje stupidně automaticky. Je to přímo úděsný kritický počín, při kterém se za vypuzenými strašidly objevují stále další a další.“²

Není tu již žádný prázdný označující (bůh, pokrok, revoluce, kapitál), okolo kterého by kroužily diskursy a udržovaly se v jisté homonymii s metadiskursy, které je kritizují. Kybernetika umožnila převádět do hmoty pouze ty komunikační procedury, které jsou kompatibilní s programem. Tím je také rozfázována na vzájemně poměřitelné jednotky, jejichž poměr je jim samotným cizí. Takto se staly diskursy vzájemně zaměnitelné a vůči svým referencím naprosto heterogenní. Jedinou realitou je tu realita aparátu, která diseminuje skutečnost nezávisle na vůli svých (lidských) funkcionářů.

To zní pyšně. Přitom dvojznačnost či víceznačnost kybernetika vnímá pouze jako sumu alternativ vypočitatelných na základě omezeného rastru, který z podstaty víceznačnost znemožňuje. Uvnitř programu je víceznačnost vždy pouze sumou daného, a to i v případě, že je program schopen učení, protože program obsahuje předem daný rastr pro výběr možností, jež jsou k učení vhodné. Postrádá časovou rozpínavost, jejíž komponentou je například představivost, která je snad také jenom, co se projevů týče, strukturální kombinatorikou kognitivně a kulturně dostupných možností; ale produktivní touha, která se vyjevuje skrze fantazijní látku jako její strukturující hybatel, tyto možnosti vymezuje negativně s ohledem na budoucnost. Vědomí času je onou rukou chápající do prázdna, jak o něm hovoří Levinás.³ A závrat z tohoto prázdna, která činí z jakékoliv stabilně ustavené množiny možností vždy pouze jednu možnost uvnitř jiné množiny, existující potenciálně, aniž by tato potencialita byla

součástí množiny předchozí, je něčím, co je naprosto neprogramovatelné. Pro program znamená čas pouze posloupnost operací s daty, které nabývají tvaru aktuálně (aktualizace). Není možné syntetizovat dosud neexistující data, přestože nejzákladnější lidská zkušenost s proudem času nás nutí s neexistujícím počítat, a tím je této prázdnotě prisouzena neoddiskutovatelná bytnost uvnitř stávajícího poměru věcí.

Mapování zpětného rázu komunikačních vzorců, materializovaných v technologických úkonech, prostupujícího dalšími úrovněmi, například sociální, kulturní a zejména kognitivní, se dá nazývat post-kybernetikou, protože sleduje prostupnost mezi hmotou a organismem, nikoliv homomorfie. Tuto cestu sleduje například Lyotard ve svém krátkém eseji: „Každý údaj je užitečný (využitelný, operativní) od chvíle, kdy může být převeden na informaci. Stejně tak je tomu v případě takzvaných smyslových údajů, barev či zvuků, a to přesně v té míře, v níž jsou identifikovány jejich určující fyzické vlastnosti. Jakmile tyto údaje projdou digitalizací, mohou být kdykoliv a kdekoliv syntetizovány za účelem chromaticky nebo akusticky podobných produktů (simulaker).“⁴ Tímto jsou operace našeho vlastního vnímání filtrací redukovány pouze na to, co je potenciálně komunikovatelné (a avantgardní umění by proto v jeho pojetí mělo vynalézat novou smyslovost, která je z principu neinformativní, což ovšem neznamená nesrozumitelná). Mimo Lyotarda se tímto zpětným rázem do hloubky zabýval například Friedrich Kittler, Paul Virilio, ale stejně tak Philip K. Dick, William Gibson nebo Shirow Masamune.

Jenže co když je problém ještě komplikovanější? Jak jsme naznačili výše, technologismy ani zdaleka neprodukují samovahou tytéž sociální a kulturní instituce. Těžko lze hovořit o dopadech. Je to spíše otázka obydlí. Jak nás svými možnostmi obydluje technika a jak v důsledku toho obydluje myšlénku. Jakákoliv materiální složka (třebaže netělesná, např. optická data) je aktantem, okolo něhož se teprve prostírají sociální vztahy jako nově utvořené, které veškeré technologické, telegrafické a produkční systémy zavíjejí do nově vytvořených pravidel, jež jsou s nimi kooperativní.⁵ Tato pravidla posléze tvoří koncepční rámcování sloužící reprodukci vzniklých vztahů. Někde jsou tyto koncepce pevnější, když tuhnou do institucí, jako je dopravní úřad, jinde

volnější, například sdílení individuální řemeslné praktiky a intimní znalosti hmoty mimo rámec školní osnovy. Obec a její technika se k sobě vztahují navzájem, a již utvořené se pouze jeví jako vzájemně nerozložitelné. Tak jako technologie odlévání, která už je zapojena do výroby, naprosto zahlazuje složité diskuse mezi konstruktérem a technoložkou, zpravidla probíhající, podle místní pracovní kultury, třeba u oběda (doma hádka s manželem, nemocné děti, ferit, perlit, příměs uhlíku, chlazení, mechanická manželka, nemocné děti vykukující z licích forem; tady začíná technologie?). STS (strojní traktorové stanice) v Sovětském svazu, které pomocí distribučních mechanismů, jež na ně byly delegovány, zásadně vstupovaly do proměny venkova a které stejně tak politicky zajišťovaly pravidelné odvozy sovchozů a kolchozů, využívaly ustálený technologický aparát k takto mnohem komplexnějším politickým, ideovým a

sociálním cílům. Naproti tomu v jiných zemích mohl traktor v rolnických kolektivech hrát třeba roli netečného, ale hýčkaného rodinného zvířete, okolo kterého děti, prochnuté touto mytologií, chodily po špičkách. Technologie samy o sobě neurčují svůj funkční, asociativní nebo kulturní rozmach uvnitř společnosti. Je tomu zpravidla naopak. To ovšem ani zdaleka neznamená, že by tytéž vztahy vznikaly a zanikaly bez přítomnosti oné události, kterou je technická inovace jakéhokoliv druhu. V tomto smyslu zůstává povaha tohoto spojení vždy předem neodhadnutelná. Neexistuje žádná metafyzická vazba mezi společností a strojem, stejně jako tato vazba neexistuje mezi člověkem a přírodou, jíž je mimochodem jedno jako druhé rozptýlenou součástí.

Technika, jejíž povaha se vyjevuje pouze v proudu svých aplikací a metaaplikací, tyto aplikace nijak nedeterminuje. Alespoň mimo vstupní hodnoty a

disponibilní rozhraní. Jak přemýšlet o tak složitých konglomeracích, jakými jsou například automobily nebo virtuální sociální sítě, které touto socializací techniky (a opačně) zdánlivě zaměňují látku s účelem? A co asambláž rodina-automobil-fotografie-sociální síť-turismus-levné letenky... Uvažovat o technologickém univerzu jako o na sebe navazujících invencích nebo vynálezech náhle se objevivších nezávisle na sociálních polích v nichž vznikají, a jimiž jsou limitovány a překládány do jiných sfér, znamená nepřipustný redukcionismus. Vynalézat techniku nelze bez vynalézání společnosti a naopak. To se týká jak technologií, které se teprve objeví, tak i tvůrčí proměny těch stávajících. Týká se to jak tvůrčí proměny stávajících společností, tak i těch, které teprve přijdou.

¹ Viz např. Otřes bytí: Úvod do studia hyperobjektů od Timothyho Mortona uveřejněné v LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, ed. Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2017. ² FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie, Praha: Fra, 2013. Vizuální teorie, str. 80

³ LEVINAS, Emmanuel. Totalita a nekonečno: (esej o exterioritě). Praha: OIKOYMENH, 1997. Oikúmené. .

⁴ LYOTARD, Jean-François a Přemysl MAYDL. Návrat a jiné eseje. Praha: Herrmann, 2002., str. 73

⁵ O problému produkce sociálních vztahů, tzv. asociologii, viz LATOUR, Bruno.

Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory New York: Oxford University Press, 2005.

SINGL

GHOST — 7 INCHES OF SATANIC PANIC

MARTIN KLECÁN



Ghost *7 Inches of Satanic Panic* Loma Vista 2019

Psychedelic rock, art rock, doom metal, pop rock a satanismus. Že to zní jako divná kombinace? To jsou prostě Ghost. Dělají si to po svém. Takže proč v roce 2019 nevydat old school singl na vinylu? A strana nese písničku *Kiss the Go-Goat* (v narážce na holywoodský klub *Whisky a Go Go* a na Bafometa), na B straně najdeme

Mary on the Cross. Obě písničky jsou napěchované dvojsmysly a díky jejich sarkastickému podtónu a chytlavosti se za chvíli přistihnete, že si je broukáte, i když nechcete. Není to typický metal, ale jsou to typičtí Ghost. Precizně zvládnuté nástroje, srandičky a Satan. Rolling Stones měli pravdu, že z ďábla se stal gentleman. A pěkně kousavý – k lidem i k žánru, což se nezřídka setkává s nepochopením. Frontman (a zároveň jediný člověk z Ghost, kterého známe jménem, identity zbytku členů jsou tajné) Tobias Forge se tím ale evidentně dobře baví, a ještě přilévá olej do ohně, kde může.

THE CHALLENGES OF MACHINE TRANSLATION OF LITERARY TEXTS

EVELÍNA KOLÁŘOVÁ

Machine Translation has provided a new opportunity to enhance translation and several studies have been carried out to test its ability to translate texts. Translation done by humans is therefore slowly facing the threat of complete extinction. In some areas, such as in the translation of technical documents or other relatively simple non-literary texts, human translation has already been replaced by MT. However, those studies which explored the realm of literary translation performed through MT have omitted certain characteristics of literary texts. The aim of this essay is to present the challenges of Machine Translation of literary texts, firstly by examining general difficulties connected with it, and secondly by focusing on certain problematic areas connected with the nature of literary texts. Difficulties of MT of literary texts are then examined practically by studying attempted translation of a chosen literary text by Google translator in its present form.

Firstly, the Principle of Compositionality applied in computational linguistics poses a challenge for the Machine Translation of literary texts. As Inderjeet Mani says, “a common assumption underlying computational approaches to semantics is that the meaning of the whole is systematically composed of the meaning of the parts” (Fasold 491). Just as the Principle of Compositionality does not work with idioms (Fasold 153), it has the same effect on MT because larger text units are more than the sum of their parts. This is proven by this claim: “Nevertheless, MT is unlikely to ever achieve human-quality idiomaticity. The rule-based and probabilistic nature of MT limits it, in the main, to ‘literal’ transla-

tions adhering relatively closely to the lexical and structural features of the source language. It works best with relatively unambiguous, terminologically ‘normalised’ and controlled language; . . .” (Hutchins 2).

Even if we tried to create a corpus of all existing idioms in the source and target languages, it would not succeed because languages evolve, and another idiom could easily emerge; let alone the inefficiency and the cost of creating such large corpora.

The current version of Google translator, when faced with one well-known English idiom, provided the following translation, and thus proved that applying the Principle of Compositionality in MT does not deliver satisfactory performance: it is raining cats and dogs – *prší kočky a psy*.

Apart from correctly applying the subject-verb agreement, it has translated the idiom on the basis of word-by-word translation, which clearly is not the intended meaning of this idiom. Consequently, idiomatic expressions present a challenge for MT of literary texts.

Secondly, cultural reference in literary texts is a challenge for MT as well. A study called “Automated Translation of a Literary Work: A Pilot Study – Laurent Besacier, Lane Schwartz” has been carried out to demonstrate how MT would be perceived by native readers and one professional literary translator. The translator gave this answer about his impression of the MT: “A third defect is due to not taking into account certain cultural references . . . For example, Powers made several references to the topography of Boston that give rise to inaccuracies in the translation: ‘Charles River’ for example . . . is not ‘une riviere’ but ‘un fleuve’; that is why

we translate by ‘la Charles River’ or simply ‘la Charles’” (Besacier 8).

Taking cultural reference into account is crucial when translating literary works. Otherwise, the meaning could be irretrievably changed. What is more, “one last thing: the title of the work *The Book of Me* has remained unchanged in the French version because no satisfactory translation was found to illustrate that the author refers both to a book but also to his DNA; this paradox is a good illustration of the difficulty [of] translating a literary work!” (Besacier 9). This evidence shows the importance of excellent interpretation skills for translation of literary texts. Here, applying word-by-word translation would result in a completely changed meaning and thus, an important aspect of the title would be lost.

Confronting the current version of Google translator with an excerpt from a classical work of Czech literary tradition containing a cultural reference has given the following result:

“Tak nám zabili Ferdinanda, . . .” (Hašek 7; vol. 1, ch. 1) – So they killed Ferdinand.

Ferdinand here refers to Archduke Franz Ferdinand of Austria who was assassinated in 1914. This reference is crucial for the understanding of the text. A professional literary translator would probably provide a note for the reader here, considering that this reference is not only over 100 years old in terms of the historical event taking place, but also almost 100 years old in terms of the publication of the work, let alone the cultural specificity of the reference itself. Bearing in mind the number of ethnicities and languages, and that it is practically impossible to create corpora containing all cultural reference ever made in the history of literary tradition proves that cultural reference is a major

challenge for MT of literary texts, and requires a skilled translator in terms of interpretation skills and cultural background; something, which MT is still tackling.

As for the practical application of Machine Translation, the following passage will analyse an attempted translation – using Google translator in its present form – of a canonical work of Czech literary tradition, that is *Máj* by Karel Hynek Mácha. The language pair will be English and Czech. Firstly, translation of an excerpt of the work will be analysed, and secondly, multiple translations from the source language to the target language will be analysed, i.e. translation from Czech to English, where the output will be translated back into Czech, this output will be then translated into English, and so long and so forth, to demonstrate that if MT was to be a competent translation tool, multiple translation would mean that the output would be just a repetitive sequence of the same texts.

Table 1

Translation of an Excerpt

*Byl pozdní večer
první máj
večerní máj
byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.
O lásce šeptal tichý mech;
kvetoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech. (Mácha 6)*

*It was late evening,
the first May
Evening May
There was love time
the turtle dove called to love
where pine grove grove
silent moss whispered about love
blooming tree lied to love wit
your love nightingale rose
the rosette was a fragrant sigh*

Table 1 has shown that the MT translation of this excerpt of a literary work is not sufficient and would require post-editing. For example, as plausible as the translation of “a turtle dove called to love” might seem, with both euphony and meaning quite intact, it does not, however, correspond to the rhyme scheme. “It was late evening, the first May” is correct as far as meaning is concerned but it is not as accurate in terms of literary quality. Next, the verse “where pine grove grove” is incorrect, not only because of the repetition of “grove”, but also for the lack of the notion of the perception of the pine grove.

Table 2

Multiple Translations – Round 1

*Byl pozdní večer
první máj
večerní máj
byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.
O lásce šeptal tichý mech;
kvetoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech. (Mácha 6)*

*it was late evening, the first May
Evening May - There was love time
the turtle dove called to love
where pine grove grove
silent moss whispered about love
blooming tree lied to love wit
your love nightingale rose
the rosette was a fragrant sigh*

Table 2 shows similar results to table 1 and serves as a starting point for the next round of multiple translation.

Table 3

Multiple Translation – Round 2

*bylo pozdě večer, první květen
Večer Květen - Byl milostný čas
želva volala k lásce*

*kde háj borovicového háje
o lásce zašeptal tichý mech
kvetoucí strom lhal milovat vtíp
vaše láska slavík vzrostl
rozeta byla voňavý povzdech*

*it was late evening, the first of May
Evening May - It was a love time
the turtle called for love
where the grove of pine grove
silent moss whispered about love
Blooming Tree Lied To Love A Joke
your love nightingale has grown
the rosette was a fragrant sigh*

Table 3 shows interesting differences from the original text. For example, “turtle dove” or “hrdlička” have become “turtle” and “želva”, respectively. It is not “Byl pozdní večer – první máj –” (Mácha 6) anymore, it is now “Bylo pozdě večer, první květen” which is devaluating in terms of literary quality; the same happens with “Večer Květen” instead of “večerní máj . . .” (Mácha 6). What is more, “Večer Květen” is grammatically incorrect. “Byl milostný čas” has shifted its meaning. “Kde háj borovicového háje” is also incorrect, both in terms of grammar and meaning. “Vaše láska slavík vzrostl” is grammatically completely incorrect and has resulted from the initial incorrect translation of “svůj” as “your”. Although replacing “wit” with “Joke” is plausible, there is an interesting example of a change of capitalisation in “Blooming Tree Lied To Love A Joke”, as opposed to the „blooming tree lied to love wit”. The change from “the first May” to “the first of May” has, however, enhanced the quality of the verse.

Table 4

Multiple Translation – Round 3

*bylo pozdě večer, první května
Večer květen - Byl to milostný čas
želva volala po lásce
kde háj borovicového háje
o lásce zašeptal tichý mech
Kvetoucí strom Lied To Love vtíp
Vaše láska slavík vzrostl*

rozeta byla voňavý povzdech

*it was late evening, the first of May
May evening - It was a love time
the turtle called for love
where the grove of pine grove
silent moss whispered about love
Blooming Tree Lied To Love Joke
Your love nightingale has grown
the rosette was a fragrant sigh*

Table 4 shows other changes. "První května" is grammatically incorrect. "Byl to milostný čas" is closer to the initial text than "Byl milostný čas". Interesting is also that a section of the text was not translated, as shown in "Kvetoucí strom Lied To Love vtíp". Interestingly enough, the change from "Evening May - It was a love time" to

"May evening - It was a love time" has contributed to the quality of the text. "Blooming Tree Lied To Love Joke" has omitted the indefinite article which is incorrect. "Your love nightingale has grown" has presented yet another peculiar change of capitalisation. Tables 1-4 have therefore shown the inefficiency of MT of literary texts, having used the present form of Google translator as the medium.

In conclusion, one challenge posed for MT is the Principle of Compositionality being applied in computational linguistics for it results in incorrect translations of idioms and other text types, the translation of which requires more than just the sum of their parts. Other challenge of MT to consider is cultural reference, which is an important char-

acteristic of literary texts, and which, being translated incorrectly, results in the meaning being lost or shifted. Although it was the case for the practical application of MT using Google translator as a translator, literary translation cannot allow either form or meaning being broken, violated or changed. Figurative language of literary works has proven to be yet another challenge to MT, as shown in the practical evidence. Thus, the MT done by Google translator in its present form has proven to be insufficient, unsatisfactory and would definitely require post-editing, because both the form and meaning rule has been broken. It is for these challenges that Machine Translation is yet to improve to become a sufficient tool for the translation of literary texts.

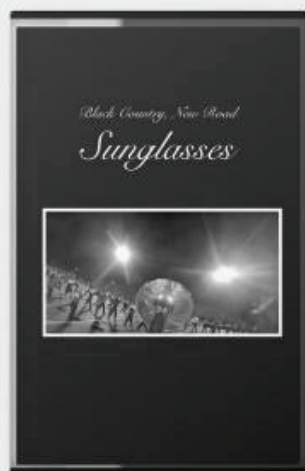
References:

- Besacier, Laurent, and Lane Schwartz. "Automated Translation of a Literary Work: A Pilot Study." Fourth Workshop on Computational Linguistics for Literature, 3 May 2015.
- Fasold, Ralph W., and Jeff Connor-Linton. *An Introduction to Language and Linguistics*. 2nd ed., Cambridge UP, 2014.
- Hašek, Jaroslav. *Osudy Dobrého Vojáka Švejka za Světové Války*. 1st ed., vol. 1.
- Hutchins, William J. "Machine Translation". *Encyclopedia of Literary Translation into English*, vol. 2, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, pp. 884-885.
- Mácha, Karel Hynek, and Karel Jaromír Erben. *Máj*, Kytice. Praha, Československý Spisovatel, 2012.

SINGL

BLACK COUNTRY, NEW ROAD – SUNGLASSES

ADAM TOMÁŠ



Black Country, New Road
Sunglasses
BC,NR/Speedy 2019

Z podobného soudku alternativních kytárek jako jinde v tomto čísle zmíněné hvězdy *black midi* je šestičlenná formace s tajuplným názvem Black Country, New Road. Rozjezd těchto mládežníků z hlavního města muziky, Londýna, vypadá vedle hypu okolo black midi poněkud opatrně. Za svojí (pravda, ne až tak dlouhou) existenci nás zatím stihli obohatit o celé dvě písně. A není to jen zdoluhavost procesu nahrávání nebo nedostatek peněz na dvanáctipalec. Tahle parta si se dvěma bezmála desetiminutovými sypačkami proloženými animálním jamem vystačí i na koncertě. Ten si v dohledné době můžeme v místních luzích vychutnat jen na Youtube, příjemně výstřední nevýstřednost je však patrná i ze zá-

znamu. „*Takovej normkórek*,“ jak by řekla Dívka s transparentními brýlemi.

Muzika tohoto sexteta neviděla, na rozdíl od jeho ošacení, secondhand ani z TGV. Druhá z obou předeslaných záležitostí, nazvaná *Sunglasses*, vyšla koncem září pod londýnským nezávislým labellem *Blank Editions*, což by samo o sobě mohlo naznačovat, že nepůjde o kapelu, kterou potkáte hrát na oslavě narozenin Aleše Brichty (zdravíme, hajl Alešku!). Na lišáckou koláž indie folku á la *Silver Jews*, zadumané polohy slavných *Oxbow*, nekompromisnosti post-hardcoreových *Shellac*, freejazzových motivů a samozřejmě také math rocku vás však jakékoli předporozumění nepřipraví. Nezbývá tedy než sednout za obrazovku, ti movitější si pak mohou nechat zaslat hmotný artefakt v podobě 7" vinylu, a nechat se omračovat, válcovat, pohladit, vyberte si sami, děcka z Black Country, New Road za to každopádně stojí.

GOOD OR BAD TAXIDERMY(?)

LENKA KRATOCHVÍLOVÁ

Už název je snaha vypovědět, jestli je na vycpávání zvířat něco špatného. Tím mám na mysli různé kuriozity, jako jsou například deformace nebo vytváření abnormalit z odlišných druhů zvířat a jejich spojení v jeden celek, který je jiným neexistujícím druhem, hybridem, či se může jevit jako mimozemský. Jde tu o poukázání na svět zvířat z jiného pohledu, který může být dosti neobvyklý.

Z různých úhlů pohledu na tom není nic špatného. Pracuje se sice s živočišnou látkou, ale takto má zesnulý živočich další využití, ať už pro zkoumání nebo více kreativní činnost. Vycpaná zvířata byla vždy tím nejvěrohodnějším průvodcem pro představení světa divokých, exotických, národních i domácích zvířat v národních historických i v přírodovědných muzeích. Preparace zvířat sloužila ke studii i k vystavování zvířat v jejich původních rysech, které jsou tímto nejbližší skutečnosti. Zvířata, která se obvykle vycpávají, jsou ptáci, savci, ryby a větší hmyz. Mohou sloužit jako trofeje lovců, anebo jako exponáty v národních historických muzeích jako příklady vyhynulých nebo ohrožených druhů zvířat. Naskytuje se i možnost vycpání zvířete, které bylo domácím mazlíčkem a se kterým se majitelé nedokáží jen tak rozloučit. Počátky vycpávání neboli preparace zvířat můžeme vysledovat již u egyptských mumii. Zlatou éru zažila preparace zvířat ve viktoriánské době. Hlavním představitelem tohoto umění byl anglický ornitolog John Hancock.

Anglický taxidermista Walter Potter, žijící v 19. století, tvořil vycpaná zvířata, která imitují lidský život a jsou zasazená do různých scén. Díla, která vytvořil, se nacházela v jeho muzeu v Bramberu v Sussexu. Toto muzeum bylo ovšem v devadesátých letech zavřeno a většina děl byla prodána v aukci. K jeho nejvýznamnějším dílům, která stojí za pozornost a která dokáží vyvolat u diváka emoce,

patří *The Kittens' Wedding* (1890), *The Rabbits' Village School* (1888) a *The Lower Five's Drinking Den Being Raided by the Police* (1880).

Další umělec, který se zabývá vycpáváním zvířat, je Bart Jansen z Nizozemí. Je to současný umělec, který svá díla pojímá více technickým způsobem. Jeho prvním dílem tohoto typu je *Orvillecopter* neboli *Cat Drone* (2012). Se vznikem tohoto díla je spojen i příběh. Jansen vlastnil dva kocoury, kteří se jmenovali Orville a Wilbur. Jednoho nešťastného dne byl Orville na silnici přejeto autem. Jansen truchlil a zapřísáhl se, že tímto jeho cesta nekončí a že na jeho památku z něj udělá dron. Podle Jansena Orville zbožňoval lovení ptactva, takže je pro něj příhodné vznášet se vzduchem a být napůl kočkou a napůl strojem. Na sestrojování díla nebyl Jansen sám – spolupracoval s Arjenem Beltmanem, radiovým kontrolorem létajících helikoptér. *Orvillecopter* se momentálně nachází v Amsterdamu a vystavuje se zde na Kunst RAI festivalu.

Tímto dílem samozřejmě Bart Jansen neskončil. Dal sice vzniknout dalším létajícím vycpaným zvířatům, ale pro jeho koncept je hlavní využití zvíře, která se ve vzduchu nemůže či nedokáže ve skutečném životě a podmínkách objevit. Tímto způsobem vznikla díla *Sharkjet*, *Ostrichcopter* a další. Cílem jeho děl je vzlétnout. Především jsou ale součástí *The World's First Series* a jsou k nalezení ve společnosti Copter Company.

Kubánský umělec Enrique Gomez de Molina je dalším z těch, kteří jsou fascinováni vycpáváním zvířat. Dokáže pracovat s látkou neobvyklým způsobem a s důvtipem. Jeho díla jsou tvořena z mnoha druhů zvířat. Snaží se svým dílem vytvořit neexistující druhy neboli hybridy. Jedná se o morbidní kuriozity, které se můžou přirovnat ke kýči. Zajímavým dílem tohoto umělce je *Snuffleupagus* (2019) – osmimetrové dílo vytvořené z kožichů norka a červené lišky, ze slepičích peří, rohů přimorožců jihoaf-

rických a z různě zbarvených peříček. Tímto spojením vzniká zcela nový druh – fantaskní zvíře.

Tento umělec bohužel ke své práci potřebuje mnoho exotických zvířat a k jejich převozu zvolil ilegální cestu, která se mu nevyplatila. Dostala ho k soudu a výsledkem je několikaleté vězení. Tento umělec se tedy šel pro své umění až za hranici všeho, což byla příčina jeho pádu. Jeho díla jsou ale stále vystavována v *Bernice Steinbaum Gallery*.

Poslední z pozoruhodných taxidermistů je umělkyně a naturalistka Sarina Brewer. Tato umělkyně vytváří unikátní exprese ze zvířat, která jsou 25 let stará. Má hluboký respekt ke zvířatům a ke světu přírody. Je fascinována cyklem života a také tím, jak se různé kultury odlišují v uctívání svých mrtvých. Primárně používá jen lidmi vyprodukované zvířecí materiály. To tedy znamená, že žádné zvíře nebylo zabito za účelem vytvoření jediného z jejích děl. Je jedním ze členů *Taxidermy Art Movement* a je také klíčovou figurou pro ženy, které se věnují tomuto druhu umění.

Nejpopulárnější z jejích děl je z bloku *Designer-Derm*, kde mění estetiku děl a útočí na divákovu psychiku. Dílo tohoto typu je například *Frankenpussy* (2010) nebo *And For My Next Trick...* (2013). Všechna díla má ve vlastním držení a prodává je na svých webových stránkách.

Ač se to může zdát nehezké, ukázat lidem i jinou stránku umělecké scény a její kuriozity za to stojí. Jde o to otevřít lidem oči a dát průchod emocím, se kterými se u některých děl můžeme setkat.

<https://www.amusingplanet.com/2011/12/walter-potter-museum-of-curiosities.html>

<https://www.bernicesteinbaumgallery.com/enrique-gomez-de-molina-1>

<https://droneista.com/cat-drone/>

<https://www.sarina-brewer.com/current-focus/taxidermy-art-designer-derm.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Potter

<http://bartjansen.tv/projects>

THE BEACH BUM

ONDŘEJ MÁLEK



Režie: Harmony Korine
Scénář: Harmony Korine
Kamera: Benoît Debie
Hudba: John Debne

Neskutečně plochý příběh. Hlavní postava, jejíž sociální i pohlavní nezakotvenost vytváří komické situace, nijak hluboce netematizuje svou existenciální dislokaci. Celá její hermafroditní identita zůstává jenom nicneřikajícím ornamentem naprosto vyprázdněného sdělení, které už prostě ani nešokuje. Dokud Korine své okrajové postavy jenom ukazoval (Gummo), mnohost i afektace interpretací jeho děl vytvářela působivý divácký experiment. Tentokrát se nám ale hlavní hrdina bohužel snaží něco říct.

POEZIE

DANIEL PITÍN – PAPIROVÁ VĚŽ

ADAM TOMÁŠ

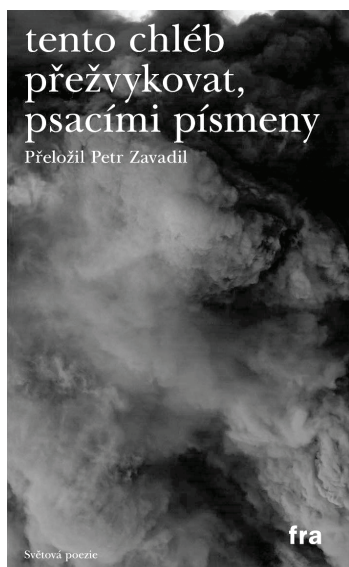


Galerie Rudolfinum 26. 9. 2019 – 29. 12. 2019
Kurátor: Petr Nedoma

Tvrdit, že se Rudolfinu poštěstilo se stejným spektaklem, jako byla hojně navštěvovaná předloňská výstava Krištofa Kintery *Nervous Trees*, by bylo přehnané, nicméně dílo Daniela Pitína jistě v pozitivním smyslu vyčnívá též. Jeho malba efektně kombinuje hrubost s precizností i figurálností a abstrakci. Pitín v rámci tak tradičního média, jako je malba, obdivuhodně experimentuje a balancuje na hraně reality a její iluze. Diváka navíc znervózňuje častý prvek skrytého nebezpečí, který se opakuje tolikrát, že z výstavy se pro něj stává nejen pompézní podívaná, ale také hra.

TENTO CHLÉB PŘEŽVYKOVAT, PSACÍMI PÍSMENY

LIBOR STANĚK



Trojhlová saň současné jihoamerické poezie. Tři rozdílné, ale co do radikálnosti svého básnění, pevně souznící hlasy. Dva básníci z Peru a jeden z Ekvádoru. První z nich, Peruánec Maurizio Medo, se narodil do chaosu řeči: v jeho rodném domě se mluvilo španělsky, křičelo italsky a uráželo chorvatsky. Básník střemhlav vplouvá do tohoto babylónského prostoru, ke kterému cítí nevraživost, ale i zbožnou vášeň. Básnická tvorba je pro něj jednou neohrabanou hrou, ubohou hříčkou nebo pouhým pouťovým zrcadlem. Jindy naopak rozkvétá do nespoutané eroze myšlení: „*Ach ano poezie / Umění plést si / trn / a květ,*“ píše Medo, který své verše nazývá poezií zlomu či trhliny. Do nich se zběsile noří i Ekvádorec Ernesto Carrión, jehož opulentní a nekonečně se rozvíjející tvorba je zprůtrhávána tragédiemi dvacátého století. Ty před námi obnažené leží

jako „*nekonečný smutek po souloži.*“ Carriónovy recykláže přitom všem existenciálně žhnou a drolí se do drásavých sebestylů: „*Je člověk asi někde venku zírající na / noc která se rozpadá na kusy jako jeho vlast / Je člověk rozpadající se na kusy jako jeho vlast.*“ Poslední poetický zjev zastoupený ve výboru je José Carlos Yrigoyen. Peruánec, jehož sbírka *Kniha znamení* se odehrává v postapokalyptickém, cynickém a zřetelně intimním jevišti s četnými odkazy na hrůzy holocaustu. Autor používá surově osobní jazyk zrcadlící brutální autoritářskou diktaturu, jež v devadesátých letech v Peru probíhala. „*Revoluce řeči se ve španělském světě neodehrává na Pyrenejském poloostrově, ale právě na druhé straně Atlantiku,*“ dodává v doslovu překladatel Petr Zavadil. Těžko tomuto odvážnému tvrzení něco vytknout.

SONG LYRICS AS LITERATURE

EVELÍNA KOLÁŘOVÁ

There has been a discussion about what is literature and what can and cannot be regarded as such. One of the views was that non-literary texts often have certain literary aspects and vice versa; that literary texts have certain non-literary aspects (Culler 26-28).

Therefore, considering an artwork as literature should not be maintained through a single superficial look. In relation to that, it is arguable whether song lyrics can be considered as literature. Some opinions suggest that song lyrics do not correspond to the idea of literature. Predominantly, they are not regarded as literary texts because they belong to the domain of music. Some opinions might also claim that song lyrics are often very simplistic, unsophisticated or contain colloquial language and/or swear words. Preserving an elaborate, unbiased view is, however, essential. Having acknowledged this and contrary to the previous belief, song lyrics should be considered as works of literature.

Firstly, song lyrics share some of their fundamental features with literature. For example, one shared feature can be non-literary aspects. As an example of those, Culler mentions non-literary referents (28-29). These, being described as features which refer to the real world – and thus cannot be considered as literary because they have a real-world referent (Culler 28-29) – can be e.g. some place names (Verona in Shakespeare's *Romeo and Juliet* or many others). What is more, the realistic literary works have specifically drawn attention to the non-literary aspects, having included real-world referents and generally pursued to convey a convincing, authentic picture of the real world. If these non-literary aspects are of no discussion in the realm of literature, they certainly should not devalue song lyrics.

Another example of shared features is intertextuality. As it happens that works refer to one another in literature (Culler 42-43); the same happens with song lyrics. They refer to literature and vice versa, literature can refer to them as well. For instance, the songs "1984" by David Bowie or "Ramble On" by Led Zeppelin both refer to literary works: 1984 by George Orwell and *The Lord of the Rings* by J. R. R. Tolkien, respectively (Roese). If intertextuality is a feature of literature,

and if song lyrics share this with literature, they should be regarded as such.

Furthermore, both song lyrics and literature refer to culture, society or to the situation of the world in general. As Culler says, literature refers to the world and creates a critical picture (48-49). Song lyrics provide a critical image of the world as well. To exemplify, the song "American Idiot" by Green Day or the work *Animal Farm* by George Orwell are quintessential. Having said that song lyrics and literature both share non-literary features, intertextuality and cultural, social and/or political reference, it shows that they share some of their integral properties.

Secondly, song lyrics and literature share rhythmical aspects. As Culler says, literature has rhythmical aspects (37). This may be surprising because rhythm is primarily regarded as a basic feature of music. However, considering that language has rhythmical aspects itself, as can be found in phonetics and phonology, intonation, and for instance in onomatopoeic words, shows quite the opposite. Also, considering that literature is significantly bound with language makes this even more transparent. An example of this could be rhythm in poetry, which shares its features with rhythm in songs. In addition, with another example being the rhyme in poetry and with rhythm being a fundamental feature of poetry in particular, there is no doubt that rhythm plays a major part both in song lyrics and in literature. With the absence of rhyme, the rhythm in literature would not be as significant (Culler 37). As for song lyrics, choosing particular words to create a rhythmical correspondence is crucial, considering music being applied to the lyrics. Taking rhythmical aspects of language itself and the nature of song lyrics into consideration shows that rhythm plays a significant part both in song lyrics and in literary texts.

Thirdly, song lyrics can be mixed with art just as well as literature can be. Having defined art as non-literary works of art, i.e. paintings, drawings, etc.; those mixtures, e.g. mixing literature and visual arts, are common and very fashionable nowadays. Consequently, if we had considered a song as a mixture of art (i.e. music) and literature (i.e. song lyrics), it would not have had to mean that song lyrics cannot be considered as literature just because they mix art with literature since those mixtures happen within literature

as well. An instance of this is visual poetry where art, often paintings or drawings accompanying poems, is mixed with literature.

Another example of these mixtures could be calligrams, which directly mix literature with art. What is more, calligrams incorporate the image created by the poem into the poem itself, which in turn creates additional meanings. Thus, the image is an essential part of the poem. Defining art as non-literary works of art and applying the view of mixtures on both sides have shown that mixtures with art happen both in song lyrics and in literature and therefore should not be considered as a distinguishable nor as an evaluative feature when it comes to song lyrics and literature.

Lastly, it is often the case that song lyrics are works of literature themselves. That is, e.g. poems can become song lyrics. One of the examples of this is the song "The Hanging Tree" by James Newton Howard ft. Jennifer Lawrence. This song has taken its lyrics from the trilogy *The Hunger Games* by Suzanne Collins. Other example of song lyrics being a work of literature is the song "Láska je jako Věčernice" by Vladimír Mišík. The lyrics of this song constitute a poem of a similar title by Václav Hrabě. Indeed, sometimes literary works themselves can become song lyrics.

In conclusion, song lyrics share certain fundamental properties with literature, precisely non-literary referents, intertextuality and reference to the world. Both literature and song lyrics have rhythmical features, and both can be mixed with art. And sometimes, song lyrics are literary works themselves. It is for these reasons that song lyrics should be considered as literature.

References:

- Culler, Jonathan D. *Krátký Úvod do Literární Teorie*. Brno, Host, 2002, pp. 29-37.
 Roese, Emily. "10 Songs with Lyrics Inspired by Literature." *Bookstr*, 28 April 2016, bookstr.com/article/10-songs-with-lyrics-inspired-by-literature/. Accessed 18 March 2019.

POP V ČASECH EKONOMICKÉ KRIZE

MIDCULT A MASCULT JAKO URČUJÍCÍ PRINCIPY

ADAM TOMÁŠ

Hudební publicisté Miloš Hroch a Karel Veselý objížděli na podzim několik českých měst s putovní přednáškou s názvem *Všechny kočky jsou šedé a zastavili se, mimo jiné, i v Budějovicích. Ačkoli ústředním tématem večera byly negativní emoce v populární hudbě a cílem spíše zasazení současných stylů jako jsou emo pop a emo rap, do širšího historického kontextu (od Joy Division až po Billie Eilish), z příběhu – jakoby mimochodem – čnělo zarámování dvou veleúspěšných zpěvaček přelomu minulé a této končící dekády do kontextu hospodářské krize mezi lety 2008 a 2015.*

Hroch a Veselý si všímají, že určité zlomové okamžiky krize se nápadně kryjí s nástupem popularity dvou interpretek, které se široké škále zpívajících ženských hvězd každá svým způsobem vymykaly, a zároveň jim nejspíše právě tato odlišnost přinesla přední příčky hitparád (zejména v USA, kde krize začala).

Lady Gaga je v přednášce představena prostřednictvím písně (a zejména klipu) *Let's Dance* jako element populární kultury, který zajišťoval určitou stabilitu a disciplinovanost (jakkoli bizarně to v jejím případě zní) společnosti tváří v tvář ekonomické pohromě. Je to právě singl *Let's Dance*, který se svým ústředním motivem „Just Dance Baby, Gonna Be Okay“ k takovému čtení vybízí. Oproti Lady Gaga v prvních letech jejího úspěchu je pak postavena Lana Del Rey, jejíž úspěch můžeme datovat do vydání singlu *Video Games* a následného alba *Born to Die* roku 2012, tedy

do doby, kdy o naléhavosti krize již nemohlo být pochyb a úspěch melancholické, až depresivní polohy Lany Del Rey skutečně může být následkem nového psychického rozpoložení konzumentů, kteří po bezstarostném *Let's Dance* najednou více slyšeli na pseudofilozofické *Born to Die*.



Z výše zmíněného se může zdát - jakkoli nechci oběma autorům podávat něco, co neřekli - že zde máme klasický kontrast masové kultury přitahavý systém a sloužící jako součást ideologického aparátu v případě Lady Gaga a, když ne rozvratný, tak alespoň kritický a odpovědný přístup k popkultuře v případě Lany Del Rey. Chci ukázat tento vztah superhvězd a popkultury v trochu jiném světle, ve kterém je gard prohozený. To ovšem nemá být kritika zmíněné přednášky, spíše se zde ukazuje ne vždy zřejmá vrstevnatost popkultury, která umožňuje, že vše výše parafrá-

zované se nemusí nikterak vylučovat s následujícím textem.

Všimněme si tentokrát rozdílů mezi vyzrálejšími singly obou dam, byť stále ještě s puncem novoty. Lady Gaga po debutu z roku 2008 vydává o rok později album *The Fame Monster*. Singlem předznamenávajícím tuto desku je pak hit *Bad Romance*, záležitost, která nemohla minout nikoho (v inkriminované době) náctiletého. Lady Gaga zde v doprovodu komparzu prodělává dramatickou změnu od zrození jakožto bytosti, která jako by patřila spíše do hmyzího než lidského vývoje, až po sexbombu draženou ve futuristické aukci výrazně slovansky působícími boháči. To vše za doprovodu expresivního product-placementu (vodka Nemiroff a značka sluchátek Beats). Její toužení po nerovném vztahu typické zlatokopky a lascivní návrhy potencionálnímu zájemci však končí poměrně nečekaně, a sice v hořící posteli, na které zůstává jen nejdříve triumfující, později taktéž trochu „vyhořelá“ zpěvačka, zatímco vedle ní se válí (tentokrát doslovně) ohořelé tělo nápadníka.

Je zde tedy, myslím, nasnadě i další čtení Lady Gaga v prvních letech ekonomické krize. S kritickým a časovým odstupem lze tento svět obscenity a pompy chápat jako určitou ironickou nadsázku světa, do kterého zpěvačka poměrně raketově vystoupala, a nic na tom nemění fakt, že drtivou většinou jejích fanoušků takto čtena pravděpodobně nebyla. Druhou stránkou, kterou odhaluje právě klip *Bad Romance*, je pak přístup k genderové emancipaci v rámci pop-music. Lady Gaga se sice přihlašuje k postfeministickému obrazu ženy,

kteřá si své místo na slunci vydobývá „tradičně ženskými zbraněmi“, nicméně výrazně zesměšňuje typus bohatých mužů z Východu (byť ve své době to tak nemuselo vypadat), a jde tak o krůček dál.

Vedle toho se nabízí postavit hit z druhé desky Lany Del Rey. *Born to Die* je jistě v rámci popu určitým zjevením právě díky komerčnímu vytěžení negativních emocí, které předkládá převážně mainstreamovému publiku. V čem tkví úspěch? Jistě může být na vině zmíněná globální deprese z ekonomické krize. Vedle toho je však třeba si všimnout jednoho rysu gesamtkunstwerku s názvem Lana Del Rey, jehož signifikantním prvkem je právě skladba *Born to Die*. Jedná se totiž o ukázkový příklad midcultu jak jej popisuje Dwight Macdonald nebo Umberto Eco. Odkazů a prvků vysokého umění a v tomto případě i alternativní kultury jsou klip i píseň plné, z masculitu zbyla jen

plochost, na rozdíl od něj však vypočítavě skrytá za nánosem stimulantů malosnobského ega.

Bylo by snadné strefovat se do trapnosti, se kterou byla do celé koláže umístěna (katolická!) kaple francouzského zámku Fontainebleau hned po srdcervoucím statickém záběru nahé (ale zároveň cudně neodhalené) zpěvačky v náručí mladíka s (v tehdejší době) subkulturní vizáží před vlajícími „hvězdami a pruhu“ drtivě protestantských Spojených států. Kaple zbavená všech liturgických předmětů zde slouží jen jako „povznášející“ dekorace za ústřední osobou, stejně jako dva tygři (ano, ta zvířata žijící v Asii) u jejích nohou. Bylo by snadné smát se tygrům v barokní katolické svatyni někde v severní Americe a asi bychom to četli jinak v případě zmíněné Lady Gaga. Ale v případě zpěvačky, kterou si ostentativně oblíbovali „kultivovanější“ posluchači popu, je na místě minimálně pozastavení.

Zejména když za tím vším je jen primitivní lovesong o ničem s občasným provoláním pravdy tak banální, že ji za samozřejmost bere i dítě. „*Narodili jsme se, abychom zemřeli!*“ Vážně?

Nejvíce zarážející je však ideologická ukotvenost a metajazyk obou hitů. Zatímco Lady Gaga svou vypjatostí umožňuje zmíněné dvojí čtení, zde máme jen extrémně submisivní dívku, která po vlasteneckém úvodu s vlajkou nasedne ke svému majetnickému příteli do nejvíc amerického auta (Ford Mustang), kde nejprve kouří marihuanu (rebelie!), pak se vydají na cestu. Už zde je zřejmé vyústění, které je náhodou určitou obdobou *Bad Romance*. Automobil s oběma aktéry pochopitelně končí v plamenech, ale z nich vystupuje potovaný mladík s mrtvou Lanou v náručí. Po ironickém odstupu, přiznané exaltovanosti nebo alespoň morálním apelu ani stopy.

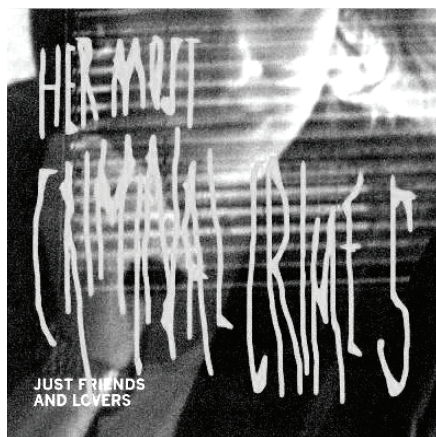
LP

JUST FRIENDS AND LOVERS — HER MOST CRIMINAL CRIMES

ADAM TOMÁŠ

Just Friends and Lovers
Her Most Criminal Crimes

Cut Surface 2009



Deska, o které díky prázdninové prodlevě od minulého čísla můžeme mluvit jako o novince, je počinem zde spíše neznámého, na domácí scéně už ovšem několik let etablovaného dívčího tria *Just Friends and Lovers* z rakouského Štýrského Hradce. Plně ženské kapely jsou i na alternativní scéně bohužel stále ještě raritou, o to více však potěší objevit někoho jako právě *Just Friends and Lovers*, kdo nábojem, progresivitou i prostým kumštem zdatně dotahuje i na scéně etablovanější party jako nizozemské *Blue Crime* nebo Japonky *Tricot* (autor recenze též vřele doporučuje). Z desky je především citelně znát syrový zvuk a energické riffy starých dobrých *Sonic Youth*, zejména z první dvojice tracků *Isaac* a *Shot*, ale třeba i *Been Around*. Punková naštvanost a zvuk inspirovaný americkou scénou konce minulého století má však v podání *Just Friends and Lovers* neobvykle křehčí, intimnější a možná i vyložené introvertní polohu, což rozhodně není na

škodou, spíše naopak, emoce tak získává na autentičnosti.

Vedle post punku, noise popu a no wave je v části nahrávek cítit také silný vliv šedesátkové psychedelie. Například z *Role Model* nebo *The Field* číší dokonce nápaditá reinterpretace samotných *Dorors*. Vyložení zpestřením je pak *No One* odkazující k *The Who* a britské kultuře mods, původních skinheads a 2 tone ska. Za zmínku stojí i v konceptu celé desky až skoro výstřední varhanní melodie v písni *Showdown* nebo krautrockem inspirované pasáže (*Shot*) a frázování textu. Právě u textů se nelze nezastavit. Jejich emancipační angažovanost je naprosto zřejmá, zároveň však nepřebíjí samotnou hudební nápaditost a snaží se hledat vlastní cesty korespondující s již zmíněnou introvertní polohou kapely, které však sluší i nekompromisní ironizování trapného macho chlapáctví přítomné například v povedeném klipu k hitu *Isaac*.

JOKER: REVOLUČNÍ EMANCIPACE ID

JAKUB KAHOUN

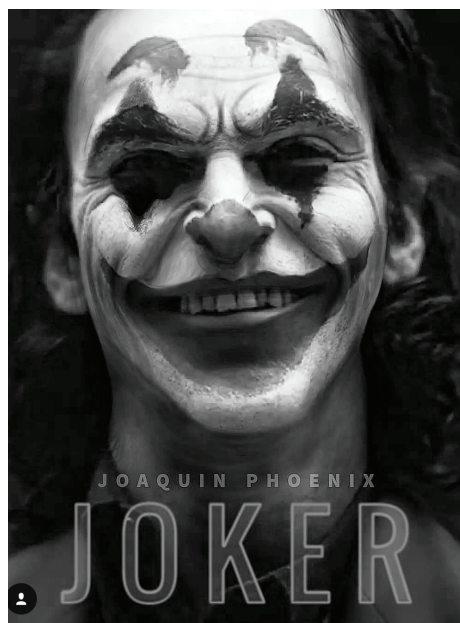
Nejnovější filmový příspěvek k fikčnímu universu DC Comics vzbudil rozsáhlý divácký ohlas. Nejde zde, jak by se mohlo zdát, o zpětně domyšlený prequel k poslední sérii batmanovských filmů. Podle toho, jak málo odkazuje na příběh o Batmanovi, Joker vyznívá téměř jako fanfikce využívající jen torzo předpřipraveného fikčního světa. Předchozí filmové zmínky o původu Jokera jsou nekoherentní a nový film na ně nebere žádné ohledy. Tvoří vlastní paralelní příběh, který se snaží o společenskou kritiku spíše než o akční scény. Asi jsem jedním z těch, kteří na to skočili. Následují spoilery.

„Je důležité najít to, v čem jste opravdu dobří [...]“ (<https://sve-tuspesnych.cz/>)

Joker mne vyděsil. Ne proto, že by v něm bylo nějak výrazně mnoho násilných scén nebo děsivé záběry. Joker mne vyděsil tím, jak mě donutil s pocitem zadostiučinění přát zavražděným postavám smrt. Také obnažil můj vlastní pocit méněcennosti, když se s loserem-hrdinou alespoň chvílemi identifikuji. Kvituji zde i revoluční romantiku, když Jokera první vražda, která je vlastně docela nevinná, rozpoutá třídní konflikt. Businessman Thomas Wayne, který se k vraždám úspěšných úředníků vyjadřuje, v rozhovoru prohlásí: „Ti z nás, kdo dokázali něco udělat se svými životy, uvidí ty, kteří ne, už navždy jenom jako klauny.“ To připomíná současné všudypřítomné mantry o „makání“ a odpovědnosti, které tento film staví do nelichotivých kulís. Joker-Arthur se začne po tomto arogantním výroku samozvaného strážce pořádku smát, než ho autoritativní matka utne. Arthur Fleck však má oprávněný

důvod se smát. Co se asi dá dělat se životem, když se vás okolí bojí a štítí kvůli něčemu, co nemáte vůbec pod kontrolou? V tomto momentu však se svým životem už něco dělá.

Arthura vidíme od začátku filmu několikrát namáhavě stoupat po šedivém schodišti normality, aby pak strávil večer s matkou a snažil se mít



svůj deprimující život dál pod kontrolou. Když tato struna praskne, Joker tančí ze schodů s grácií. Konečně jej vidíme v situacích, které jsou mu komfortní. Začíná ovládat svět kolem sebe a ten mu vychází naproti. Skrze násilí získává moc a není sám, kdo ho páchá z těchto pohnutek. Tento motiv připomíná terapeutické násilí při dekolonizaci subjektu popsané Frantzem Fanonem. Exkluze, kterou Arthur zažívá, se podobá koloniální situaci: samota, podmanění, disciplinace. Sám také říká: „Dodnes jsem nevěděl, jestli vůbec existuju. Teď vím, že ano.“ Pokud je to stále málo polopatické, ke konci filmu ho slyšíme explicitně obviňovat společnost, že jej vyloučila.

Film sklouzává k tendenci příliš vysvětlovat to, co už nám je jasné. Například v Arthurově rozhovoru s Murrayem působí snaha vinit společnost nedůvěryhodně, protože i ona je drcena přízračnou krizí, o níž se nic konkrétnějšího nedozvídáme. Ve filmu vidíme přísně osamělé jednotlivce. Působí zde jen neosobní zástupci společnosti: děti kopající do Arthura, škrtý, které zapříčiní konec jeho terapie, všudypřítomné odpadky. Naopak násilí, jímž se Arthur emancipuje, má konkrétní terč v původních archetypech autorit: matka a otec. Při snaze kontaktovat svého domnělého otce Arthur zjistí, že zřejmě nezná ani svou biologickou matku. To však neovlivní Arthurovo nutkání osvobodit se od ní. Místo s otcem, kterého nezná, si Joker vyřeší zbývající problémy s otcem, jehož si vysnil při sledování televize.

Oproti batmanovským sériím je zde Joker reprezentantem skupiny lidí, kteří se bouří proti Waynovi, proti policii i proti jakýmkoliv autoritám. Joker si to nevyvolí sám, je vzbouřenci rozpoznán a přijat jako symbol. Podobně jako Charlie Chaplin v Moderní době (jak film návodně ukazuje), je Arthur Fleck povětšinou smýkán náhodou. Z velké části je tou náhodnou okolností Jokerův maniakální neovladatelný smích, který jej přivede až do pozice vůdce vzpoury lůzy. Tento obraz revoluce – plenění, zapálená auta a totální bezpráví – je jiným koncem než Chaplin kráčející do vycházejícího slunce. Joker je totiž jiný klaun než tulák Charlie, i když si úsměv na tvář vtlačují stejným gestem.

SV. AMBICE: FILM JOBS V KONTEXTU POZITIVNÍ MOTIVACE

JAKUB KAHOUN

Po smrti Steva Jobse v roce 2011 nastalo překotné vydávání biografí v nejrůznějších formátech. To samozřejmě neznamená, že jsou čistě glorifikační. Je tu však jedna otázka, kterou nereflektují ani ty nejkontroverznější z nich: proč by nás měl život Steva Jobse vůbec zajímat?

A nejde jen o biografie a jiná Jobsova zobrazení, je zde také nepřehledné množství odkazů v různých pseudonaučných člancích typu: „*Chcete být úspěšnější? Oblékejte se jednoduše.*“, „*Bohatství i bez diplomu, ale poctivou prací. Příběhy slavných, kteří nedostudovali.*“ nebo: „*Uvažujte jako Steve Jobs: Co byste dělali, kdyby vám zbýval poslední den života?*“. Proč zrovna Steve Jobs? Zajímají nás už podnikatelé stejně, nebo dokonce více než rockové a filmové hvězdy? Podobné téma ve světě filmu pozorujeme například v Letci – snímku o americkém podnikateli z první poloviny 20. století Howardu Hughesovi. Jeden důležitý motiv se u obou opakuje: nejsou to oni, kdo je schopen zkonstruovat a vytvořit výrobek – zadávají úkoly svým placeným inženýrům. Můžeme je tedy oba považovat za vizionáře. Je tu ale několik podstatných rozdílů: zatímco Hughesův příběh obsahuje mnoho romantických a dobrodružných prvků, které mají potenciál na plátně vyniknout, Jobsův příběh nikoliv. Jobs také, na rozdíl od filmového Hughese, mnohem více dbá na prodejnost svého produktu. Letecké rekordy možná posunují technologii, ale jsou nanejvýše přípravnou fází k nějakému produktu. Hughes je nezřízená a bohémská hollywoodská celebrita, Jobs působí upjatě a asketicky. Závěrečným rozdílem je, že Jobsův příběh končí podnikatelským úspěchem, zatímco Hughesův nikoliv. Těžko bychom označili život Howarda Hughese za následovatelství, téměř nikdo však nemá problém takto označit život Steva Jobse. Připomíná to ná-

vodné spisy o životech křesťanských svatých. Jak je nám předkládán tento archetyp nového kapitalismu?

Film *jObs* (2013) nám hned v prvních sekundách ukazuje to, co tvůrci považují za šťastný konec příběhu. Steve Jobs ve svém ikonickém roláku a džínách představuje první iPod. Tato pompézní scéna, připomínající záběry z kontrolního střediska NASA po nečekaném přežití posádky vesmírné lodi, mše pod oltářem s nakousnutým jablkem, vyzařuje linku smyslu do trhaného poskakování filmu. Stříh. Vidíme mladistvého Steva Jobse s image Che Guevary, který chodí bos, praktikuje volnou lásku, rozšiřuje svoje vědomí pomocí LSD a zajímá se o východní filosofie. Vše potřebné o Jobsově hippie mládí se dozvíme ve dvou scénách a asi osmi minutách. K čemu slouží toto zběsilé informování diváka? Jobs je polidštěn faktem, že byl někdy také mladý a dělal věci, které lidé jeho věku na přelomu 60. a 70. let dělali. Dále se nám tvůrci snaží nabídnout možnost, že se přes plynutí času v něčem nezměnil. I na dalších místech se totiž ve filmu obecně zouvá, nejí maso apod.

Jobs ve filmu zachovává nonkonformní vzhled. Většinou jej vidíme v džínách mezi lidmi v drahých oblecích. Film nám dokonce poskytne scénu přerodu, kdy se ze zarostlého Jobse stává na moment business Jobs v obleku. Netrvá to však dlouho a Steve už je zase neformální v běžeckých botách a s kšandami. Je tedy jiný než ti nudní pánové okolo? Jde mu o něco jiného než o peníze? Chce poskytnout nástroj pro mysl (PC) všem lidem? To není úplně sluchitelné s akumulací kapitálu, která jej bezpochyby zajímá také. Dokonce do té míry, že již ze začátku jejich spolupráce obere Wozniaka o velkou část jeho podílu na zisku za herní konzoli pro Atari. Jde tedy o tvoření nového, jak film hlásá na několika místech? Vyzývání kreativity však končí u těch výtvorů, které nejsou vhodné pro masový prodej. Jobs

se vysmívá Wozniakovi, když předpokládá konzumenta podobného jemu samému, tedy se znalostmi a schopnostmi modifikovat svůj počítač. Kreativita, stejně jako moc, je u Steva Jobse pouze pro několik vyvolených. U uživatele není žádoucí ani rozhodnutí o vzhledu hodin v jeho pracovní ploše. Krása musí být „ve správném kontextu“, potřeba tvořit je omezena jen na „něco užitečného“. Něco jako iPod je Jobsovi užitečné vyděláváním peněz. Film to ignoruje jako možnou motivaci jednání aktérů. Scénu s představením iPodu lze také interpretovat jako propojení hippie-Jobse, jenž chce mít „tisíc písní ve své kapse“, aby „se mohly dotýkat srdcí druhých“, s kapitalistou-Jobsem, oznamujícím, kolik tisíc iMaců letos Apple prodal. Prodej přístroje je zde zduchovněn a zromantizován. Není to již přístroj, co je prodáváno, ale idea jeho používání.

Hlavním dramatickým okamžikem příběhu je odchod Jobse z Applu a okolnosti, které tomu předcházely. Jinak film plyne bez jakýchkoliv větších konfliktů. Hrdina byl sražen k zemi, aby se vrátil moudřejší, lidštější a klidnější. Jen tak nakonec může vyhrát a dokázat všem, že měl pravdu. Mimo to ale dokazuje i svou vyvolenost. Pokud je schopný úspěch zopakovat, nemohl být přece ani první úspěch náhodný. Proražení Apple Inc. na trh je zobrazeno v mnohem kratší stopáži než všechny okolnosti konfliktu, odchodu a následný triumfální návrat. Není tu navíc vůbec vysvětleno, jak se Steve Jobs dostane zpět do Applu. Působí to tedy jako osud, nevyhnutelná přitažlivost a spravedlnost. Bohužel ale také nevíme, proč je najednou lidštější, proč uznal po letech svou dceru za svou (po letech bezdůvodného popírání otcovství) a proč najednou nosí rolák. Přeměna v naprosto kladného, ač trochu svéhlavého hrdinu, proběhne během zatmívačky. A to při sebevětší snaze nelze brát jako návod pro lepší životy nás všech.

Někdy se ke mně
věci sami obracejí
tak střízlivé a vzácné

znám jejich cenu
(protřelý pasák s dlouhým vodítkem)

V tom přijdou kšeftovat
mají velké řasy
obličej obrostlý mušlemi
a vždycky mě podělají

jejich sněhobílá srdce mě vyčerpávají
nacucaný jejich kalem
mými díky
jak mokrá blána
nahý
navíc
za tlustou vitrínou zemské kůry
se pořád někdo střídá
chtějí to vidět a natahují prsty

Kroutí se na židli
snaží se vyslovit prosbu
(moc by si přál nastřelit se
ve správném úhlu
ale ta snaha
je pro něj záhadná)

cizí a sladká guma
jazyka mu
zavalila ústa
takže mu přese rty bryndá
jen vymletá ozvěna

ona zatím pevně stlačenými víčky
tiskne
bdění ke zdi
nadýchané pytle podočnic
se plní černou zemí
a opouštějí atmosféru

společný smysl je občas
jen vláčný strach
bez místa

ubohostí druhého si klestí cestu
každý sám

Můj děd kladl do stodoly
past na vrabce
byl to veliký kvádr
slisovaných listů
opásaný proutím
co visel ve vzduchu

vlétali do něj
jako do lesa

zelen zbytnělá
do živých svalů
se začala zavíjet

křik a pohlčené zmítání
se spojilo v jediný
hladký tón

„neměj strach a poslouvej“
říkával děda
a vynášel mě na ramenou
do její blízkosti

Jinak kérka v pátek platí?

O. Málek



TIRÁŽ

Šéfredaktoři: Martin Klecán, Lenka Kratochvílová

Redakce: Veronika Dítková, Simona Ježková, Jakub Kahoun, Martin Klecán, Evelína Kolářová, Ondřej Málek, Dominik Melski, Lucie Metličková, Lenka Opatrná, Tomáš Souček, Libor Staněk, Adam Tomáš, Lenka Kratochvílová

Grafika: Veronika Dítková, Adam Tomáš

Korektury: Evelína Kolářová

Náklad: 200 ks

Vyšlo: prosinec 2019

Napište nám: casopis.ff.jcu@gmail.com, nebo na Facebook **MOST – Ministry of „Silly“ Talks** – každý je vítán!

Děkujeme všem, kteří se podíleli na vzniku tohoto časopisu!

Redakce se nemusí ztotožňovat s názorem autorů jednotlivých článků.