

ČEŠSKÉ

Č. 21/2020 OKČ

MODRÁ VODA NA ZÁCHODĚ ŽIVÝ OBRAZ DEMOKRACIE MÓDA V DOBĚ (POST)MODERNÍ
FREAK SHOW SMÍŠENÉ POCITY ZE SMÍŠENÝCH BOJOVÝCH UMĚNÍ WHAT DID JACK DO?
MEZI REALISMEM A ABSTRAKČÍ ON THE CONTROVERSY IN ROZEMA'S MANSFIELD PARK
KARNEVAL A KARIKATURA HYPERREALITA V NAŠICH MÉDIÍCH POMERANČE BEZ JADER
THE PURSUIT OF LOVE IN WILDE'S THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST ZAKLÍNAČ

OBSAH: TĚLESNOST

3 ČLOVĚK A PŘÍRODA: MODRÁ VODA NA ZÁCHODĚ **BARBORA MACKOVÁ**

TÉMA

4 SMÍŠENÉ POCITY ZE SMÍŠENÝCH BOJOVÝCH UMĚNÍ **MARTIN KLECÁN**

6 KARNEVAL A KARIKATURA **ADAM TOMÁŠ**

8 FREAK SHOW: DĚJINY DĚSU **TOMÁŠ SOUČEK**

11 ŽIVÝ OBRAZ DEMOKRACIE **ADAM TOMÁŠ**

14 MÓDA V DOBĚ (POST)MODERNÍ **GABRIELA BOROVKOVÁ**

16 HYPERREALITA V NAŠICH MÉDIÍCH **LENKA OPATRNÁ**

18 THE PURSUIT OF LOVE IN WILDE'S THE IMPORTANCE
OF BEING EARNEST **EVELÍNA KOLÁŘOVÁ**

20 VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE - MEZI REALISMEM A ABSTRAKČÍ **ANDREA VANDERKOVÁ**

26 ZTĚLESNĚNÍ KULTURY V POSTAVĚ IVANA ILJIČE **TOMÁŠ SOUČEK A KOL.**

28 POMERANČE BEZ JADER **ONDŘEJ MÁLEK**

31 ON THE CONTROVERSY IN ROZEMA'S MANSFIELD PARK **MARIE KLIKOVÁ**

RECENZE

23 ZAKLÍNAČ **ADAM TOMÁŠ**

25 WHAT DID JACK DO? **TOMÁŠ SOUČEK**

MINIRECENZE

5 ORWILLE PECK

13 JE DOMA MÁMA

17 NUSLE SOUND SYSTEM

22 MAJÁK

24 THY CATAFALQUE

DEVĚTSIL 1920-1931

OZZY OSBOURNE - ORDINARY MAN

EDITORIAL

S koncem semestru je tu i nové číslo M.O.S.T.u. Jak jste si možná všimli, vychází tentokrát o trochu dříve. Proč taková změna v takto nestálé době? Budeme se totiž do budoucna snažit o vydávání dvou čísel za semestr. Tentokrát ovšem vydání prvního čísla v polovině semestru bohužel pozastavil nouzový stav a zavření škol. Stále se však držíme změny obsahu a zařazujeme odbornější texty. Svě místo si u nás najdou i recenze a vlastní tvorba v rubrice Ars Poetica. Téma je opět více méně aktuální a opět vykrystalizovalo v průběhu naší redakční činnosti, jako vždy. Doufáme, že si u nás na své přijde každý.

S tím souvisí i naše výzva:

Obracíme se na studentstvo všech fakult a všeho druhu – M.O.S.T. není určen exklusivně pro filozofickou fakultu. Od agronomů po zoology, pokud se chcete podělit o odborný text na zajímavé téma z jakéhokoli vědního oboru, můžete se s námi spojit.

Za redakci

Evelína Kolářová a Tomáš Souček

TÉMA



Uvědomění si vlastní tělesnosti je základním předpokladem k prvotnímu uchopení a následnému porozumění okolnímu světu. Stanovisko, které nabýváme vůči vlastní tělesnosti je v přímém vztahu k tomu, jakou perspektivou nahlížíme na svět okolo nás. Nemůže proto překvapit, kolik úsilí vynaložili mnozí myslitelé napříč historií k jejímu ukotvení. Pojímání lidské tělesnosti podléhalo napříč věky značné represi v podobě náboženských a lékařských traktátů, etických příruček i vládních nařízení, proměňovalo se skrze změny společenského diskurzu i v důsledku módních vln, bylo předmětem politických ideologií, stejně jako nástrojem subversivních tendencí směřujících proti nim. Tento krátký výčet snad dostatečně ilustruje, jak velký význam má tělesnost jakožto téma, neboť nám poskytuje nebyvalou sondu jak do běžných mentalit, tak i do systémových struktur naší společnosti.

Tomáš Souček

ČLOVĚK A PŘÍRODA: MODRÁ VODA NA ZÁCHODĚ

BARBORA MACKOVÁ

Přírodní pižmové látky jsou odedávna používány ve voňavkářství pro zvýšení atraktivity. Mohly to být buď produkty pachových žláz kabara pižmového nebo jiných zvířat. V podstatě šlo o využití smyslové komunikace ostatních druhů savců. Stejně tak původní mydlářství využívalo pro výrobu živočišný a rostlinný materiál, jehož úkolem však bylo kromě odstranění skvrn i zvýšení hygieny a prevence nemocí.

Dříve bylo pižmo vyvažováno zlatem a výroba mýdla byla pracná. S rozvíjející se technologií výroby z oblasti personal care produktů přicházejí stále nové receptury a molekuly. Došlo k rychlému rozvoji syntetické výroby látek s podobnými tíženými účinky. Tyto látky vznikají rychlejším tempem, než jakým se provádí jejich toxikologický výzkum.

Dostupnost a výdrž za nízkou cenu v lákavém obalu. Důvod, proč jsou tyto sloučeniny dnes rozšířeny, jak při výrobě parfémů, tak běžných kosmetických výrobků, mýdel, pracích prášků, aviváží, čisticích prostředků a řady dalších přípravků denní potřeby. Dostatečné dodržování zásad hygieny je nezbytné, ale nadměrná spotřeba čisticidel ovlivňuje přirozený vývoj imunity a je jedním z důvodů vzniku alergií. Navíc může pod tlakem na dodržování všeobecné sterility rychleji vznikat rezistence některých patogenů. Podobné procesy pozorujeme v nemocnicích a u výpustí odpadních vod z továren na desinkfeční prostředky a antibiotika. Mikroorganismům, které jsou

naopak prospěšné, nedáváme místo v domácím prostředí ani v přírodě.

Nové metody sledování kvality životního prostředí odhalují, že mnohé látky se v okolí vyskytují nejenom ve své původní podobě, ale míchají se i v různorodé koktejly. Mají velmi nízkou biodegradabilitu (v přírodě nejsou rozkládány a jejich koncentrace narůstá), jsou silně lipofilní (vážou se v tukových tkáních) a jejich vliv na organismy v malých dlouhotrvajících koncentracích je velmi málo prozkoumaný. To už bohužel tak lákavé vlastnosti nejsou. Byly nalezeny v povrchových vodách, půdách, v tělech organismů, v neposlední řadě také v lidských tkáních a mateřském mléce. Jedinec je s nimi od začátku vývoje v kontaktu. U některých látek už byl potvrzen vliv na vývoj a fungování organismu. Poznatky o účinku na lidské zdraví jsou však přirovnávány k pohledu na špičku ledovce.

Přirozeně jsme schopni poznat, čemu se vyhnout. Takové věci často nepříjemně zapáchají, protože jsou mnohdy dokonce jedovaté pro náš organismus. Naše buňky přijmou pachovou zprávu na principu zámku a klíče, náš mozek signál vyhodnotí a vydá signál. Pro savce hrají pachy vedle důležitou roli při komunikaci mezi jedinci. Na úrovni podvědomí jsme schopni najít si partnera s genetickou informací, která ladí s tou naší (jde zejména o Rh faktor), což do jisté míry zajišťuje rození lidí s dobrou imunitou. Jsme schopni vyhodnotit citové rozpoložení našich blízkých a další a další super-schopnosti. V současné době je okolí vyplněné nezná-

mými substancemi. Nekontrolovaný molekulový roj ovlivňuje fungování signálních drah a šum v komunikaci, vůně tak přestaly být nosičem sdělení.

Žijeme a bydlíme na úkor čisticích prostředků, všechny ty plastové láhve zabírají zbytečně mnoho místa. S trochou nadsázky pořád platí, že co je mokré, to je čisté. Odstranění špíny funguje s použitím chemiko-fyzikálních sil. Voda je polární i nepolární rozpouštědlo. 80 % nečistot se odstraní mechanicky a na zbytek se dá použít malé množství čisticího prostředku. V drogerii je nepřehledné množství výrobků určených na čištění, které ale nakonec fungují všechny stejně a k jejichž koupi nás tlačí jen dobře mířená reklama. Většinu domácí drogerie lze nahradit pěti obyčejnými substancemi: octem, prací a jedlou sodou, jádřovým mýdlem a kyselinou citrónovou. Je důležité si uvědomit, kolik výrobků osobní péče odchází s odpadní vodou do řek. Finančně dostupné technologie na plošné odbourání či odfiltrování na čistírně zatím nemáme. Při nízkých průtocích teče v řekách vlastně jen odpadní voda, dochází ke stavům zvýšené koncentrace s pozorovatelnými účinky na vodních organismech. V jiných částech světa, kde se mimochodem vyrábí velké množství těchto výrobků, čistírny vod často ani nemají.

Každá kapka se počítá. Je čas se rozloučit s modrou vodou na záchodě.

Přírodě neporučíme, bakterií se nezbavíme a vůně je relativní.

literatura

STRUNECKÁ, A., PATOČKA, J. *Doba jedová*, Praha: Triton, 2011

EBELE, A.J et al. *Pharmaceuticals and personal care products (PPCPs) in the freshwater aquatic environment*, Emerging Contaminants, vol. 3(1), 2017, s. 1-16

WYATT, T. *Pheromones and Animal Behavior: Chemical signals and signatures*, 2, University of Oxford, 2014.

SMÍŠENÉ POCITY ZE SMÍŠENÝCH BOJOVÝCH UMĚNÍ

MARTIN KLECÁN

Doba, kdy téměř každý youtuber a rapper někoho vyzýval k boji v kleci, už (snad) minula. Ač to pro některé bylo poprvé a naposled, co o tomto sportu slyšeli, MMA s odezněním tohoto trendu o diváky nepřišlo, spíše naopak.

Už od začátku 20. století se objevovaly pestré pokusy o kombinaci bojových umění, organizovaly se nejruznější zápasy s pravidly i bez pravidel. Jedni hledali nejlepší způsob sebeobrany, jiným šlo hlavně o podívanou. V 80. letech nakonec vznikla první liga – Tough Guy Contest (později přejmenovaná na Battle of the Superfighters). V roce 1993 pak byl založen UFC (Ultimate Fighting Championship) a v médiích se poprvé objevila zkratka MMA – mixed martial arts (smíšená bojová umění). Popularita MMA od té doby stoupá a nezdá se, že by se schylovalo k nějakým propadům. Co způsobuje takový divácký ohlas?

Jeden z důvodů obliby MMA a bojových sportů obecně je celkem nabíledni. Už v Římě se gladiátorské hry staly snadným způsobem, jak zmírnit frustraci a nespokojenost plebejců, která pramenila z jejich bídných poměrů a nemožnosti s nimi něco dělat. (Fromm, 1997, s. 138) Toto „upuštění páry“ je aktuální i dnes, má to ale háček. Víme, že nadšenými diváky gladiátorských představení byli i lidé z řad patricijů a mezi fanoušky MMA bychom našli zase mnoho celebrit, takže třídní příslušnost nepředstavuje určující faktor. Frustrace samozřejmě nemusí vyvěrat jen z majetkových poměrů, takže udělat z ní jedinou příčinu zájmu by znamenalo celý materiál silně zjednodušit.

Erich Fromm rozlišuje dva druhy podnětů. Při prostém podnětu jedná mozek a nervový systém za

člověka, není vyvíjena větší než minimální aktivita, člověk se aktivně nevztahuje. A pokud se takový podnět opakuje, mozek jej začne ignorovat jakožto nedůležitý. Aby si mozek opakovaného prostého podnětu všimnat nepřestal, musí se podnět zesilovat nebo měnit.

Na druhé straně aktivizující podnět člověka nutí se nějak k němu vztáhnout a stimuluje jej k aktivitě. Fromm používá příklad zajímavé básně, kterou můžeme číst pořád dokola, aniž by pro nás svou krásu ztrácela a nudila nás.

A právě s nudou oba podněty souvisí. Pokud člověk dokáže adekvátně reagovat na aktivizující podněty, nuda se ho prakticky netýká, vystačí si takřikajíc sám se sebou. Další druh lidí se v důsledku omezené schopnosti reakce na aktivizující podněty sice nudí, ale jsou natolik činorodí, že stále nacházejí a přijímají prosté podněty, a pocit nudy si tak vůbec nemají šanci uvědomit. Třetí kategorie pak nemá ani tyto prosté podněty a nudí se neustále. Háček je v tom, že lidský mozek potřebuje vzruchy a stimulaci ke správné funkci; pokud je vzruchů nedostatek (nebo jsou mozku odpírány), dochází k nežádoucím jevům.

Násilí pak pro nudícího se člověka představuje rychlý a snadný způsob, jak dosáhnout silného stimulu – proto je také zpravodajství o nehodách a katastrofách tak dlouhodobě vděčné. (Fromm, 1997, s. 247) Sledování boje v přímém přenosu nebo rovnou naživo v publiku pak funguje na stejném principu. Vlastně by se dalo říci, že představuje stimul silnější, protože zpravodajství musí dodržovat určité dekorum a jeho porušení se trestá. Pokud dojde k úniku násilných záběrů (třeba jako při střelbě v ostravské nemocnici), panu-

je většinou společenská shoda (o jejíž upřímnosti by se dalo pochybovat), že takové chování je zkrátka hyenismus. Bojové sporty se v tomto ohledu těší mnohem méně komplikovanému statutu. Pokud někdo MMA napadne jako hloupý a násilný sport, obrana se dá vést daleko snáz, než jak by tomu bylo v případě obrany člověka, který vynese krvavé záběry ze střelby, což je dáno i tím, že bojové sporty nejsou náhodným výbuchem násilí, ale striktně kontrolovanou záležitostí a neplyne z nich bezprostřední ohrožení.

Ač násilí představuje obsáhlou stránku věci, nacházíme i další, které lákají publikum. Politická korektnost se stala jedním z nejskloňovanějších témat dneška. Jedni obhajují její nutnost, druzí do ní kopou a obviňují ji téměř ze všeho. MMA se stává prostorem, kde něco takového jde do značné míry stranou. V ringu není třeba řešit gender, v ringu je vše jasné – muž je mužem bez zábran a společenských norem. Krize maskulinity se tu stává jen jakousi prapodivnou teorií, kterou nikdo nemůže brát vážně. Vzápětí se ale nabízí štouravá otázka, zda právě obliba podobných sportů krizi spíš nepotvrzuje.

Soustavné používání označení „gladiátoři“ a časté zdůrazňování návaznosti MMA na řecký pankration pak nejenom poukazuje na evidentní podobnost zápasů, ale také evokuje ducha starověku, kdy ještě nikdo o genderu ani jiných tématech moderní doby neměl ani ponětí a kdy se existence vešla do přehledných škatulek, o nichž se nikdo nehádal; s tím se obecně pojí romantizace historie jako navždy ztracené nevinnosti v té či oné oblasti lidského fungování.

Kromě toho se v MMA spojuje hned několik společenských fetišů. Zápasníci si přísně hlídají váhu, aby

se vešli do své kategorie, a udržují se ve špičkové formě. Zdraví se pak neprojevuje jen správným fungováním a estetičností těla. Toto zdravé tělo se zároveň stává prostředkem dosažení vítězství, slávy a obecně úspěchu. To se v zásadě dá říct o všech sportech, ale zápas má výhodu, že je všestrannější, nevzbuzuje dojem jedné specifické a v běžném životě ne moc užitečné dovednosti (jako třeba skok do výšky nebo do dálky).

Zápas jako takový oproti některým sportům také těží ze své přehlednosti – bojuje se jeden na jednoho, takže divák snadno obsáhne veškeré dění. I nezasvěcený si dokáže většinu pravidel odvodit – zhruba stejná váha a žádné „zákeřnosti“ typu kousání nebo úderů do rozkroku. Pochopení je třeba oproti fotbalu či hokeji mnohem intuitivnější (zakázané uvolnění či neregulérní vyhazování se tak snadno odhadnout nedá) a vlast-

ně i oproti klasickému boxu. V podstatě jde o to, co by si člověk představil pod slovy „férový souboj“ – a právě takto se MMA samo sebe snaží propagovat.

Fakt, že MMA funguje jako klasický sport s pravidly a soutěžemi, poněkud omezuje onu divadelnost, kterou si může dovolit wrestling, kde je většinou výsledek předem domluven, a efektivita tak může ustoupit efektivitě. Nicméně i pořadatelé MMA turnajů si uvědomují, že vystavení zajímavého narativu kolem zápasníků prodá víc vstupenek. Každý zápas proto provázejí tiskové konference, kde se kromě předání informací odehrává i wrestlingem inspirovaný trash talk – soupeři se vzájemně uráží, vytváří se dojem, že nejde jen o sportovní utkání, ale o spor na daleko hlubší úrovni. Slovní přestřelky pak zatahují do hry diváky v publiku přímo na místě i u televize bez rozdílu, a

zvětšují tak pocit aktivní participace – narušuje se hranice mezi divákem a „účinkujícím“. (Fiske, 2017, s. 168)

Co už si MMA od wrestlingu půjčit nechce, je grotesknost, kterou zdůrazňuje Barthes. (Barthes, 2004, s. 13-23) Zábavnost nesmí tuto hranici překročit, protože tím by utrpěla pečlivě budovaná aura opravdovosti. Právě opravdovost odlišuje MMA i jiné sporty od velké části jiné zábavy. A stejně jako by existencí scénáře utrpěla reality show (která svoji zvláštnost staví na tomtéž), zápas by upadnutím do grotesky a divadelnosti zpochybnil svou věrohodnost.

Ač se lidé snaží ze společnosti násilí vymýt, stále existují – a s velkou pravděpodobností existovat budou – oblasti, kde je násilí nejen přípustné, ale svým způsobem i žádoucí – ať už jako kontrolovatelný ventil nebo jako prostá zábava.

literatura

FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997

FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004

VIDEOKLIP

ORWILLE PECK - QUEEN OF THE RODEO

ADAM TOMÁŠ



Queen of the Rodeo

Orwille Peck

Sub Pop, UMG

2020

Přestože od debutového alba *Pony* kanadského umělce Orwille Pecka uplynul už rok, je myslím na místě ho opět připomenout díky čerstvému videoklipu k písni *Queen of the Rodeo*. Myslí to vážně, nechceme se smát, zároveň ale občas cuknou koutky zadostiučiněním. Osamělý kovboj proti předsudkům nebojuje v pohodlí amerického severovýchodu, ale s určitou dávkou drsnosti ukazuje státům, že na štíru se svobodou projevu vlastní identity nejsou jen překorektnělé prestižní univerzity, ale zejména tolik mytizovaný americký venkov. Vždyť zkuste sousedovi na rodeu říct, že jste gay. Ve většině případů by na přátelskou dopitnou v místním baru asi nedošlo.

A takhle je to se vším, chtělo by se povzdechnout. Náš kovboj tak představuje nezvyklý obraz USA překódováním jejich signifikantních znaků do queer jazyka, přičemž se zároveň relativně striktně drží country kánonu. V novém klipu tak zvláštním způsobem glorifikuje rodeo a všechen nevкус okolo něj, aby rámoval svým pohledem ad absurdum dovedenou kýčovitou stylizací cowgirls, které se zde mění v queer vypadající plus-size „modelky“. Mezi nimi se pak proplétají sami jezdcí, kteří bílému heterosexuálnímu Muži sebrali nejen kostým. Závěrečné věnování „*For all the LGBTQ+ and two-spirit community members working and performing in rodeos, ranches and roadhouses across North America.*“ už skoro ani nebylo potřeba. I když country, koňáci, flitry a botox nejsou vaše šálky kávy, tohle je poměrně osvěžující angažovaná tvorba.

KARNEVAL A KARIKATURA

STRUČNÁ HISTORIE OBRAZU GROTESKNÍHO TĚLA

ADAM TOMÁŠ

Přestože karikatura, jakožto záměrně zkreslený obraz skutečnosti, obvykle právě lidského těla, plně vstupuje do obecné vizuality mnohem později, lze sledovat některé překvapivé paralely a vztahy se středověkou kulturou. Konkrétně s fenoménem tělesnosti a groteskosti, který popisuje Michail Bachtin jako lidovou kulturu smíchu, jejímž nejzřetelnějším projevem je karneval. (Bachtin, 1975)

Sledujeme-li fantaskní scénérie Hieronyma Bosche, Da Vinciho ošklivce nebo přímo karnevalový revival na obrazech obou Brueghelů, nelze si nevšimnout, že středověké a raně novověké zobrazení ošklivosti jde ruku v ruce s jakousi zvláštní groteskostí, pitoreskostí a především tělesností. Problém, který středověké umění musí vyřešit, je, jak zachytit něco ošklivého, aby zároveň samotný obraz byl hodnocený jako „kvalitní“, což minimálně do konce 19. století znamená krásný. Středověk se s tímto dilematem vypořádává poměrně elegantně zcela v duchu upřednostnění krásy duše nad krásou těla, ale také jejich jednoty, jak můžeme vidět na vyobrazeních nejrůznějších nepřátel křesťanského universa. Například obraz ďábla tak může být krásný zejména v případě, že věrně zachycuje jeho zkaženost, což se s fyziognomií krásou nemusí překrývat, spíše naopak. (Eco, 2015, s. 133) Tento nárok na obraz, který má pravdivě odrážet duševní kvality zobrazované bytosti, se táhne celými dějinami a nelze si nevšimnout, že ve valné většině pozorujeme přímou úměrnost mezi charakterností a krásou, jako je tomu v případě antického *kalokagathia* nebo jeho středověké obdoby *integritas*, a naopak i mezi nemorál-

ností a ošklivostí. Za velmi křiklavý příklad nám mohou posloužit středověké a renesanční ztvárnění souboje krásného archanděla Michaela s ošklivým ďáblem. Na nich, ale analogicky také třeba na vyobrazení sv. Jiřího s drakem, nenajdeme nic, co by připomínalo temnou neurčitost jejich moderních pokračovatelů – Lovecraftova Cthulhu nebo jakousi zvrácenou vznešenost Tolkienova Saurona. Středověcí Ďáblové a démoni jsou oškliví a, přiznejme si, často legrační. Tato zvláštní syntéza děsu a grotesky je například jedním z povedených prvků filmové adaptace Ecova *Jména růže*.

Karikatura se mj. rodí také na základech kreseb z období reformace a protireformace, kdy se obě strany na grafických listech obviňovaly ze spolčování s ďáblem. Ďábel či Satan pak zůstal tématem až do dvacátého století jako personifikace nepřítel, který je lstivý, zákeřný – a především – tělesně ošklivý. (Eco, 2007, s. 190) Tato groteskní zobrazení zla jsou však častěji doménou smyšlených tvorů než jako součást propracované fyziognomie lidských postav, jak můžeme ve vydatné míře vidět v dílech zmíněných mistrů Hieronyma Bosche, Leonarda Da Vinciho, Brueghelů nebo Quentina Metsyse, jež jsou moderní karikatuře bližší.

Teoreticky se spojením některých duševních či charakterových vad a fyziognomie zabývá už dílo Giambattisty Della Porta *O lidské fyziognomii* (1610). (Eco, 2007) Pozitivistickým pokusem o exaktní zavedení spojitosti některých tělesných rysů a sklonů ke zločinnosti do kriminalistiky zase neblaze proslul na konci devatenáctého století Cesare Lombroso se svým dílem *Zločinec z pohledu antropologie, práva a psychiatrie* (1876). Tím se však dostáváme k novověkému paradigmatu, které bláznovství vyloučilo

za hranice racionálního žitého světa a postavilo mu světy umělé, tedy ústavy. Toto vyloučení šílenství, kterým se podrobně zabýval Michel Foucault, (Foucault, 2005) však má kořeny hluboko v novověku a jistě souvisí i s ústupem středověké groteskosti a hlavně, předpostního období karnevalu, které se zásadně vymykalo středověkým standardům.

V karnevalu totiž nachází velmi silné uplatnění zmíněná Bachtinova kultura smíchu, ale i posedlost groteskním tělem. Bachtin zdůrazňuje, že tato kultura je kulturou mimocírkevní, ve středověkém kontextu se tedy jedná o jakýsi paralelní svět vedle toho církevního, ovládaného božím řádem a jemu podřízenými autoritami. Během středověkého karnevalu se však tento řád obrací naruby, poddaní vládnou, lidé nosí na svých hřbetech zvířata, chodí pozadu, muži se stávají ženami a naopak. (Schnelle, 1999, s. 23) Ústup karnevalu v novověku tak možná souvisí se zpochybněním tohoto středověkého božského řádu, jemuž byl karneval alternativou. Humanismu, empirismu a racionalismu se však paralelní svět staví o poznání obtížněji, protože novověké paradigma je v tomto ohledu totalitní a „šílenství“, které po celý středověk fungovalo jako neoddiskutovatelná součást reality, zavřelo za zdi bláznů.

Ke grotesknímu tělu se však vrací karikatura 19. a 20. století, aby jej využila mocensky. Příležitost k tomu má, protože karikovaný nemá možnost se bránit. Adolf Hoffmeister dokonce mluví o lidstvu, které právě karikatura rozdělila na dvě skupiny: karikaturisty a karikované. Kultuře smíchu a tělesnosti se nevyhýbá ani ideologie. Sám Bachtin v citovaném díle interpretuje karneval a smíchovou kulturu obecně na základě její

lidovosti, tedy kolektivnosti. V jeho případě je jistě na vině politický kontext, nicméně toto rámování karnevalu nachází ohlas i v teoretické reflexi karikatury v meziválečném období. Například Zdeněk Kratochvíl, (Kratochvíl, 1933, s. 106) byl jeho text je značně reduktivní, adoruje v prvorepublikových *Volných směrech* právě karikaturu jako emancipační prostředek z podobných východisek, z jakých popisuje Bachtin karneval. V Kratochvílově textu je tak Pablo Picasso aristokratem a individualistou, zatímco bytostný karikaturista Thomas Theodor Heine je proletářem a kolektivistou. Přes zjevné ideologické motivace je toto pojetí smíchu a humoru v něčem jistě logické. Je zjevné, že humor, který není sdílený, je obtížně představitelný, pokud vůbec. Každopádně je pak zřetelný kontrast mezi humoristickou tvorbou a vysokým uměním, které naopak na individuálním vnímání obvykle stojí i padá.

Mezi karnevalem a karikaturou lze pak najít ještě jednu paralelu, která se takto může jevit pouze zdánlivá či náhodná, její podrobná argumentace však přesahuje rámec tohoto textu. Karneval se totiž ve středověku i raném novověku z oslavy „*všeobecnosti, svobody, rovnosti a hojnosti*“ (Bachtin, 1975, s. 11) a života pojatého jako hra zvrhává ve hru na úkor života a projevy neomezeného násilí a teroru. (Schnelle, 1999, s. 25) Velmi volně tento vektor od smíchu a veselí k násilí můžeme přenést právě na meziválečnou karikaturu, od které např.

Adolf Hoffmeister už ve třicátých letech požaduje stále více účinnosti na úkor veselosti. Jindřich Štyrský doslova píše, že revoluční karikatura „*ničí, bičuje a nenávidí*“ a pro Karla Teigeho je zas „*ocelovou zbraní třídního boje*“.

Moderní karikatura dvacátého století vychází ze všech těchto zmíněných tradic, zároveň si plně uvědomuje, že spojení imaginativní grotesknosti, přehnané expresivity a korespondence těla a ducha je pro člověka velice snadno uchopitelná a komunikační kanál mezi obrazem a recipientem se stává snáze průchozím. Scott McCloud na konto karikatury píše: „*Karikatura u objektů z hmotného světa snižuje význam vnějškového*

vzhledu, a naopak posiluje myšlenku nebo formu. Tím se dostává do světa pojmů.“ (McCloud, 2008, s. 41) Výhodou pojmů oproti obrazu je pak jejich snazší uchopitelnost a jednoznačnost, čímž se stává nejen integrální součástí popkultury, ale také propagandy. Propagátoři tendenční kresby, tedy karikatury, která se má odlišovat od běžné humoristické kresby, jako třeba Karel Teige, pak její vznik datují – ne náhodou – do devatenáctého století. Tedy do století třídního útlaku, ale také pokroku a „*prvního vystoupení proletariátu.*“ (Chrobák - Winter, 2006, s. 43) Jak zde však bylo načrtnuto, základy pro její vznik byly postaveny mnohem dříve.



literatura

BACHTIN, Michail Michailovič, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon, 1975

ECO, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2015

ECO, Umberto, *Dějiny ošklivosti*, Praha: Argo, 2007

FOUCAULT, Michel, *Dějiny šílenství*, Praha: NLN, 1994

SCHNELLE, Barbora, Konec karnevalu? Některé aspekty diaspory karnevalismu v novověku. In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity II*, Brno: Masarykova univerzita, 1999

KRATOCHVÍL, Zdeněk, Th. Th. Heine a P. Picasso, *Volné směry XXX*, 1933, č. 1, s. 105-109

MCCLOUD, Scott, *Jak rozumět komiksu*, Praha: BB/art, 2008

CHROBÁK, Ondřej – WINTER, Tomáš (ed.), *V okovech smíchu: Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha: Gallery, 2006

FREAK SHOW: DĚJINY DĚSU

TOMÁŠ SOUČEK

Strach, všem dobře známá emoce, která vzniká jako reakce na hrozící nebezpečí. Zrychlený dech, nekontrolovatelné napínání svalů, bušení srdce, zvýšený krevní tlak – to vše jsou neurovegetativní symptomy, které strach doprovázejí. Přiznejte sami, nic příjemného. A přesto nás strach něčím láká, přesto je něčím, co člověk dobrovolně vyhledává.

Zdá se to až neuvěřitelné, strach, emoce, která se vytváří již v útlém věku a slouží jako základní obrana před nebezpečím, je člověkem dobrovolně překonávána jen proto, aby byla pocítěna ještě výrazněji. Je hnána na hranu své snesitelnosti.

Této obliby strachu využívá zejména hororový žánr, který jako první dokázal to, co žádný jiný – být produkován a prodáván ve velkém. Můžeme se nechápavě ptát, proč zrovna horor, jsou bezpochyby lepší, pro čtenáře snesitelnější nebo alespoň příjemnější žánry. Nicméně, odpověď je vcelku jednoduchá – nejsilnější zbraň je pro horor jeho autenticita, jeho reálnost. Onou reálností zde pochopitelně nemáme na mysli monstra a příšery, které v hororových příbězích velice často vystupují, ona reálnost totiž nespočívá v příběhu, který vám je předkládán, ale ve vašich emocích. Čtete-li romantický příběh, jen sotva pocítujeme pravou lásku, kterou prožívají hlavní hrdinové, je-li představitel našeho románu rozrušený, opět to nemá nic společného s tím, co zrovna pocítujeme my. Oproti tomu strach nám nabízí zcela nový zážitek. Děsivá atmosféra nás pohlcuje a naše pocity jako kdyby byly totožné s pocity vyděšených aktérů příběhu. Zrychlený dech, chvění, bušení srdce, zvýšený krevní tlak – to vše jsou pocity, které v nás hororový žánr vyvolává. To ale není všechno, hororovému žánru se podařilo ještě něco, co žádný žánr předním nedokázal, stal se transcendentním. Temná ulička, blížící se

kroky, otevřené okno v osamoceném domě, neznámé zvuky ozývající se z podkroví – to vše jsou časté motivy hororového žánru, které přes svou zjevně klišovitou podstatu přesahují prostor knih a stávají se všudypřítomným spouštěčem strachu. Právě skrze strach horor opouští své přenosové médium a žije dál nezávisle na našich touhách nebo potřebách. Hororový žánr má vždy o dimenzi navíc.

Historie hororového žánru sahá až k samým základům civilizace, kde prvky tohoto hrůzného vyprávění najdeme ve folklóru, svatých textech a baladách. „*Hrůzostrašný příběh je stejně starý jako lidské myšlení a řeč (...)*“ (Lovecraft, 1998, s. 175) Nicméně, hororový žánr jako takový, se začal formovat až mnohem později, za jeho předchůdce a nejbližšího příbuzného můžeme považovat gotický román. Gotický román se objevuje na konci 18. století a je třeba říct, že hororový potenciál ještě zdaleka nevyužívá v plném rozsahu. Název gotický román je odvozen od děje, který je situován do středověku, typické jsou pro něj opuštěné hrady, tajemné hlasy, tajné chodby a místnosti, přízraky nebo zlověstné kláštery. Mezi největší představitele gotického románu patří například: Horace Walpole (*Otrantský zámek*, 1764), Ann Radcliff (*Záhady Udolfa*, 1794) nebo Matthew Gregory Lewis (*Mnich*, 1794), s tím, že každý zastupuje jiný typ tohoto žánru. První typ je založen na stupňování nadpřirozených prvků (*Mnich*, 1794), a druhý pak na reálném vysvětlení toho, čím čtenáře původně postrašil (*Záhady Udolfa*, 1794). Právě toto umístění v čase minulém a v prostoru netypickém brání gotickému románu využít hororový potenciál naplno. Emoce, které vzbuzuje, jsou skutečné a jistě přetrvávají i po zavření knihy, ale ještě nemají zcela transcendentní podstatu. K zásadní změně dochází až v devatenáctém století a tato změna není podmíněna ničím jiným než první průmyslovou revolucí.

Století páry, tak bývá devatenácté století nazýváno, kvůli průmyslovému využití parního stroje a s ním spjatou průmyslovou revolucí. Slovo průmyslová je však v tomto případě poněkud zavádějící (slovo revoluce je jistě stejně tak zavádějící jako průmyslová, ale to nyní není předmětem našeho zájmu), neboť parní stroj přinesl opravdu hodně změn, ale srovnatelně s tím, jak se jeho užití projevilo v průmyslu, se jeho příchod projevilo i v rovině sociální – v každodenním životě. Díky průmyslovému využití parního stroje se snížila potřeba lidské práce, což mělo za důsledek zkrácení pracovní doby, a tím pádem i prodloužení doby na soukromé záležitosti. Další změnou byla zvýšená produkce zboží, a tím pádem i větší výdělek pro firmy – tedy následné zvýšení příjmu pro zaměstnance. Ze střední třídy se tedy stává skupina lidí, kteří mají zcela nově volný čas a dokonce mají i peníze, které do něho můžou investovat. Jediný problém zůstává v tom, že není téměř nic, do čeho by lidé investovat mohli. Této poptávce je velice rychle vyhověno mnoha způsoby, o nichž se zde nebudeme rozepisovat. Jediný pro nás podstatný způsob trávení volného času je literatura, která v tomto století také prošla nemalým vývojem.

První podstatnou změnou pro literaturu je vynález tiskářské rotačky, která udělala tečku za ručním a zdoluhavým tisknutím a umožnila nakladatelům tisknout knihy, časopisy a noviny rychleji a v mnohem větších nákladech. Dále je to vznik knihoven, které nejenom že čtenářům zprostředkovávají knihy, ale zároveň podmiňují formu, kterou budou knihy vydávány. Je přirozené, že permanentka na jednu knihu bude levnější než permanentka na knih pět, stejně tak přirozené je, že knihovna bude preferovat prodej dražších permanentek na knih pět než levnějších na knihu jednu. Tak tedy, z čistě marketingově opodstatněných důvodů, aby

lidé museli za knihy utrácet více peněz, přešlo se od vydávání celých knih k sešitovému, po částech členěnému vydávání – k seriálové podobě románu. Díky tomuto fenoménu můžeme toto období chápat jako dobu, kdy se rodí pokleslá podoba literatury. Literatura už se nesnaží o svěbytné, uzavřené, originální dílo vysoké kultury s filosofickým podtextem, literatura se stává živým a proměnným organismem, který komunikuje se svým čtenářem a na základě jeho reakcí tvoří své pokračování, které je šité jemu na míru. Literatura opouští kánony vysokých škol a stává se pouhou volnočasovou zábavou, která se snaží nenáročným způsobem pobavit a zaujmout.

Právě ono „zaujmout“ je pro hororový žánr nejdůležitější. A on si s tím poradil dokonale. Jak již bylo řečeno, strachu začal využívat už gotický román, ale jeho potenciál nedokázal využít naplno, přes transcendentní povahu strachu byl gotický román stále čtenáři poněkud odcizen. Hororové příběhy 19. století tuto bariéru bourají a jsou se svým čtenářem bezprostředně spjaty. Zásadní změnu představuje to, že horor devatenáctého století již není, tak jako gotický román, ztracen v minulosti a vsazen na děsuplná místa, která však jsou pro čtenáře zcela abstraktními. Horor devatenáctého století je zcela konkrétní, čímž si získává přidanou hodnotu autenticity a jeho povaha nabývá zcela transcendentního rozměru. Přenesení příběhu ze středověkých pustin do městského prostředí současnosti vytváří přímý vztah mezi fikcí a realitou. Postupem času vytrácí se nadpřirozené síly a monstra (přesto, že jejich zastoupení je stále velké, největší oblibě se těší například upíři, např. Paul Féval (*Upírka*, 1865), (*Město upírů*, 1974) a na jejich místo jsou dosazeny zrůdy reálné: sériový vrah z příběhu *The Mysteries of London* (*Penny Dreadful*, 1844) nebo ďábelský holič z Fleet Street Sweeney Todd, který se poprvé objeví v příběhu *The String of Pearls* (*Penny Dreadful*, 1846). Právě tímto krokem je hororový potenciál využit naplno, reálnost a autenticita nemůžou být větší, strach

je znásoben možností, že to co se stalo ve fiktivním příběhu, může se stát kdykoliv i vám (Jack the Ripper).

Přenesení příběhu do současného prostředí nebyla jediná zbraň, kterou horor disponoval, dokázal i v celku rychle reagovat na aktuální společenská témata a zájmy veřejnosti, dobrým příkladem nám může být věda. Devatenácté století bylo století významného technického pokroku a zájem o vědu byl téměř plošným, celospolečenským fenoménem. První a nejspíše jednu z nejvýznamnějších odpovědí na tento zájem vyslala do světa Mary Shelley ve svém díle *Frankenstein neboli moderní Prométheus* (1818), která není pouhou odpovědí, ale zároveň jakýmsi filosofickým pojednáním o údělu stvořitele a varováním před tím, kam až nás toto nadšení pro vědu může zavést. Dalším a zároveň posledním koho si zde uvedeme jako příklad využití společensky aktuálního tématu, jako zaručené cesty úspěchu (čímž nechceme v žádném případě shazovat význam onoho díla) je Robert Louis Stevenson a jeho kniha *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda* (1887).

Devatenácté století se vyznačovalo ještě jednou, dosti významnou změnou ve společnosti. Tou změnou byl zásadní posun ve vnímání reality. Svět člověka před průmyslovou revolucí byl svět velice malý a veškerá jeho zkušenost byla zkušeností žitou, toto se ale v devatenáctém století prudce mění. Svět se zvětšuje, vědecké objevy, lodě, vlaky a s nimi spojené rozšiřování známého světa. Toto všechno na běžného člověka dopadá skrze zprostředkované zprávy v novinách, jeho svět se mění ze dne na den, ale on toho není účasten. Člověk, jehož vědomosti o světě byly malé, ale jeho zkušenost s nimi vždy žitá, se najednou ocitá ve víru nových informací, které jsou mu pouze zprostředkovány a působí do značné míry abstraktně, neboť nemá jedinou možnost, jak by je mohl „zažít“. Právě proto u lidí 19. století vzniká zcela pochopitelná touha po žité zkušenosti, touha po tom, zažít si něco na vlastní kůži.

Možností takovéto žité zkušenosti bylo hned několik, jednou z nich byla

například musea, která lidem do jisté míry tuto žitou zkušenost poskytovala tím, že shromažďovala celý známý svět na jednom místě a jejíž výstava je pro devatenácté století dosti příznačná. Nicméně, našly se i možnosti, které nadále, stejně jako horor, využívaly lidské touhy po zděšení. Kultivovanější podobou tohoto druhu zábavy byly domy voskových figurín, které vedle běžných voskových figurín, které replikovaly známé osobnosti, nabízele i expozice s poněkud morbidnějším charakterem. Jako příklad si zde můžeme uvést jeden z nejnámějších domů voskových figurín, a to Muzeum voskových figurín Madame Tussaud, jehož zakladatelka Marie Grosholtzová po svém odchodu z Francie založila jeho stálou expozici v Baker Street roku 1835. Jednou z největších atrakcí tohoto domu byla takzvaná síň hrůzy (Chamber of Horrors), kde byly vedle obětí Francouzské revoluce vystavovány také nově zhotovené nápodoby známých vrahů a jejich zločinů.

Dalším, již méně humánním způsobem vyhledávání zděšení jako volnočasové aktivity, je i dnes populární fenomén Freak show, který byl naposledy oživen v roce 2014 v hororovém seriálu *American Horror Story*. Tyto výstavy a předvádění lidských „zrůd“ nejsou záležitostí pouze devatenáctého století, jejich historie sahá mnohem hlouběji do minulosti a první zmínky můžeme nalézt již v 16. století v době vlády Alžběty I., kdy se již „fyzické deformity a abnormality nepovažovaly za špatnou předzvěst nebo důkazy posednutí zlým duchem, který se nacházel v dané osobě“. (Grande, 2010) Mezi první konkrétně zaznamenané „zrůdy“ patří například netypicky srostlá siamská dvojčata Lazarus Colloredo a jeho bratr Joannes Baptist, žijící kolem roku 1630.

Přesto, že mezi 17.–19. stoletím nalezneme hned několik záznamů o veřejném vystavování lidí s určitou abnormalitou, do středu zájmu se tento fenomén dostává až v 19. století, když se „Freak show dostaly do podvědomí širší divácké veřejnosti, ochotné platit za příležitost vidět lidi, kteří jsou z lékařského hlediska zvláštní / odlišní.“ (Grande, 2010)

V tomto století, jak kdyby se se „zrůdami“ roztrhl pytel, pro příklad můžeme uvést Sarah Baatman, ženu s abnormálně velkým pozadím, vystupující v letech 1810–1815, siamská dvojčata Chanh a Eng Bunker, která vystupovala od roku 1829 až do roku 1870, kdy jedno z dvojčat utrpělo mrtvici, Maximo a Barlota, trpící mikrocefalií a vystupující v letech 1849–1867 jako „Poslední ze starých Aztéků“. Fyzické deformace ale nebyly jediným prezentovaným materiálem těchto show, svůj prostor dostali i lidé, kteří trpěli poruchou psychikou. Hiram a Barney Davis, trpící mentálním postižením, byli prezentováni jako „Divocí muži z Bornea“.

Je ale třeba zmínit fakt, že toto předvádění nebylo pouze záležitostí volnočasové zábavy pro prostý lid, ale bylo i velice vítaným postupem v oblasti vědy – konkrétně psychologie. Jean-Martin Charcot, psycholog, u kterého se učily osobnosti jako například Sigmund Freud, příznivce anatomicko-klinické metody, který zcela změnil tehdejší pohled na příčiny a léčbu hysterie, se svými třemi ukázkovými pacientkami Blanchet, Augustine a Genevieve objížděl přednáškové sály, kde zvědavému publiku, které zahrnovalo jak odbornou, tak i neodbornou veřejnost předváděl hysterogenní zóny svých pacientek a typické stavy jako hypnózu, katalepsii a letargii, které jsou pro hysterii příznačné.

Vrátíme-li se zpět k Freak show, nesmíme opomenout jeden velmi podstatný fakt. Přesto, že představení lidských abnormalit vznikla za účelem pouhého pobavení, byla stejně jako téměř vše zneužita k šíření politické ideologie. „Ve věku, kdy vědecké uvažování začalo zastíňovat tradiční náboženské hodnoty a léčivé pokroky, šířilo příběhy o zázračných a záchranných operacích, freak show představilo průměrnému laiku medicíny a vědy fascinující příběhy exotických

míst a tajuplných lidí objevených v koloniích.“ (Grande, 2010) Právě zde dochází k onomu problému – Freak show nepředváděly jen lidi s tělesnými a psychickými zvláštnostmi, nýbrž často prezentovaly obyvatele Orientu jako primitivní příšery žijící v koloniích. Tímto způsobem byla utužována autorita a nadřazenost bílého muže a západní kultury v podvědomí prostých lidí. Cizí svět jim byl tímto prezentován jako divoký, nevzdělaný, děsivý, nenormální a zajisté potřebný kolonizace a zkulturnování.



Vystavování zrůdiček naštěstí nemělo dlouhého trvání, již v roce 1861 se britský sociální historik a novinář Henry Mayhew ve své studii *London Labour and the London Poor* od tohoto způsobu zábavy silně distancoval a odmítal takové přehlídky jako cennou formu zábavy, napsal, že „místo toho, aby byl prostředkem pro ilustraci morálního poučení, stal se platformou pro výuku nejkrutějšího znechucení.“ (Mayhew, 1861) Přesto, že Mayhew svůj názor vyjádřil již v šedesátých letech devatenáctého století, trvalo ješ-

tě třicet let, než jeho názor začala sdílet i většinová společnost. Počátkem dvacátého století se výrazně zlepšila práva osob se zdravotním postižením, díky tomu se mohly vymanit z okovů vykořisťování ve formě zábavy. Dalším faktorem, který výrazně přispěl k úpadku popularity Freak show, byla možnost volného cestování. Železnice se stále rozrůstaly a společně s lodní dopravou nabídly lidem vcelku dostupnou možnost, jak svět prozkoumat na vlastní oči.

Toto je tedy stručný příběh Freak show od jeho začátku až k úplnému konci. Původním záměrem této práce bylo představit tento kulturní fenomén samostatně a přiblížit ho čtenáři, ale postupem času se ukázalo nemožné zaměřit se na výstavy zrůd jako na jednotlivost. K pochopení dané problematiky bylo potřeba jít mnohem dál, až k úplným počátkům hororového žánru, a poukázat na jeho specifickou povahu přesahující obvyklé meze literatury, která je s oním fenoménem úzce spjata. Stejně také bylo nutné zaměřit pozornost i na mnoho jiných společenských změn a fenoménů, protože žádný z nich nemohl v dané době existovat samostatně, každá jednotlivost podmiňuje druhou a celkově vytvářejí obraz devatenáctého století. Obraz, z kterého vyzraňuje obrovská fascinace novým, nepoznaným a obrovská touha po poznání a nové zkušenosti. Obraz, který je do jisté míry tvořen brakovou literaturou a pokleslou formou zábavy, ale je to právě pokleslá forma kultury, která o společnosti mnohdy vypovídá více než kultura vysoká.

literatura

LOVECRAFT, H. P.: *Bezejmenné město*. Praha: Aurora, 1998

GRANDE, Laura. *Strange and Bizarre: The History of Freak Shows* [online]. September 26, 2010

MAYHEW, Henry. *London Labour and the London Poor*. 1861

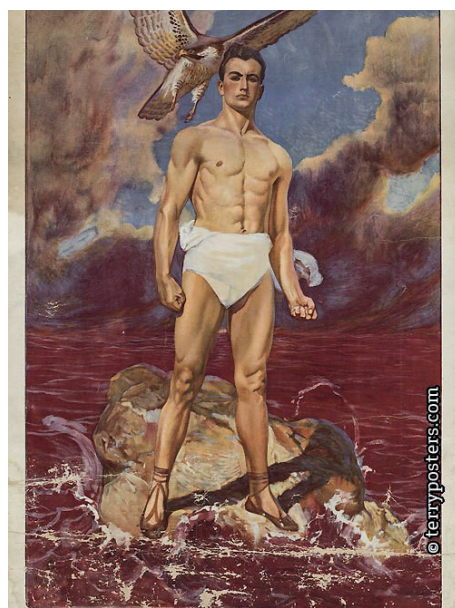
ŽIVÝ OBRAZ DEMOKRACIE

ADAM TOMÁŠ

Může se zdát, že právě sport je tou součástí lidské kultury, která se ideologii vzpírá nejdůkladněji. Proti tomuto lichému předpokladu se přirozeně nabízí pohled na spartakiády reálně socialistických režimů, ty byly dokonce tak průhledným propagandistickým počinem, že se s postupující normalizací začínají stále více orientovat na bezbrannější dětské publikum i účastníky. Bylo by však chybou zůstat jen u spartakiád, zvláště s vědomím naší československé historie organizovaného sportování.

S Velkou francouzskou revolucí přichází nejen slavné „dlouhé“ 19. století, ale i nové pojetí života, které Karl Mannheim nazývá ideologickým věkem. (Mannheim, 1991) Soustředíme se však na jeden velmi specifický fenomén francouzské revoluce, který bude mít své následovatele nejen v devatenáctém, ale především ve dvacátém století. Tímto aspektem buržoazní revoluce je tzv. slavnost Nejvyšší bytosti, tedy nová republikánská státní festivity, která má společně s novým revolučním kalendářem nahradit tradiční katolický řád spojený s monarchismem. Přestože tento pokus o důsledné vypořádání se s křesťanskou tradicí selže, koncept více či méně sekulárních, občanských – a především nacionalistických – manifestací se znovu v masivní míře uplatňuje ve dvacátém století. Slavnost Nejvyšší bytosti měla pochopitelně svůj specifický program vycházející ze snahy nahradit katolictví jako státní náboženství a díky své ostentativní orientaci na metafyzické problémy se od oslav ve 20. století v mnoha ohledech liší. Nelze však pominout, že tato slavnost stojí stejně jako celá revoluce na počátku moderních evropských států a ideologií a jejich veřejných projevů.

Je evidentní, že ryze politické státní festivity jsou často spojovány s jedinou stranou, a mají-li se stát oslavou národní, je potřeba jedné státostrany a tím pádem i loajalitu vyžadující totality. Vedle politických oslav totalitních režimů však máme ještě jiný druh národně-budovatelských slavností, které se nevyhýbají ani demokratickým státům, a to zejména těm, které svou legitimnost jakožto národního státu musely, nemajíce jasné historické opory, neustále stvrzovat, jako tomu bylo v Československu. Přesně tím byly nacionalismem prodchnuté sportovní spektakly, lhostejno, zda se jedná o propagačistické pojetí „nacistické olympiády“ v Berlíně roku 1936, československé všesokolské slety nebo pozdější spartakiády. Sokolské slety byly jednou z mála platforem budování národní identity, kde bylo možné integrovat všechny politické proudy a zároveň vyloučit nesourodé prvky státu, tedy zejména ty etnické (Němce) a stvrzovat zakladatelský mýtus o jednotném (a etnicky slovanském) československém národě.



KRAJSKÝ SLET SOKOLSKÝ V KLADNĚ,
26. VI. 3. 9. 10. VII. 1921.

Sokol se tak, podobně jako legionář, stává vlasteneckým a nacionalistickým konceptem, který nezbytně musí akceptovat každý od sociálního demokrata po fašistu. Ten, kdo jej neakceptuje je ze společnosti a hegemonní kultury vyčleněn jako narušitelský prvek. Stačí krátký výčet mocných prvorepublikových politiků jako Udržal, Beneš, Beran, Hodža, Kramář, Švehla a další, (Hejmová, 2015) kteří zároveň byli členy Sokola, a je zřejmé, že rozhodně nešlo o organizaci inklinující k nějaké straně (jako například sociálnědemokratické Dělnické tělovýchovné jednoty – DTJ), specifické konfesi (katolický Orel) nebo i obecněji politickému směru. Sokol byl především nacionalistickou organizací a nacionalismus je konstituován především rivalitou vůči německému prostředí, což obnášelo i určitý pragoцентрический masarykovský kvazimonarchismus, který mohl integrovat široké vrstvy etnických Čechů a v omezené míře i Slováků, Rusínů nebo sekulárních Židů. Za první republiky plnily všesokolské slety roli nejdůležitější sekulární festivity státu, patřily však mnohem více národu. (Hejmová, 2015) Byly i jistou sekulární obdobou zmíněné slavnosti Nejvyšší bytosti, kde náboženská debata byla sice přítomna, zejména díky tomu, že sokolské slavnosti byly často spojeny s Husovým výročím, (Hejmová, 2015) nicméně akcent národní jednoty zcela přehlušil tento český konfesiční problém. Ostatně podobně jako tisícileté svatováclavské výročí roku 1929, které si státní ideologie uzurpovala na úkor (katolické) církve. Máme-li tedy hledat historické paralely, bude lepší je skutečně hledat v době po roce 1948, a to nejen u spartakiád. Z hlediska státní propagandy se totiž sokolské slety stávají i jakousi zdánlivě odideologizovanou obdobou oslav 1. máje o dekády později. Sokol má navíc tu výhodu, že desetitisíce

„vlasteneckých těl“ se zároveň stávají velice funkčním médiem pro vizuální propagandu tohoto konceptu, jak bude vysvětleno dále.

Sokolské „tělo vlastence“ vzniká společně se Sokolem jako jeden z projevů nacionalistické reakce na založení Turnerů, tedy tělovýchovných spolků Němců a v této souvislosti vzniká i vlastenecký oděv (kroj) – navržený Josefem Mánesem – a další nezbytné insignie. Umělecká vizuální stránka Sokola je tak spojena zejména s „národní“ lidovou tradicí. Vzhledem k proměnlivosti folkloru v jednotlivých částech státu se však jedná buď o ne zcela autentickou syntézu, nebo o odkaz k nějaké konkrétní tradici. Zejména pak v době, kdy sílí hrozba rozpadu státu, jsou částečně uměle vytvářeny české civilní oděvy odkazující na tradiční slavnostní kroje jako protiváha německým tradičním oděvům, které sudetští Němci začali využívat jako provokaci. (Hubatová-Vacková, 2015) Je zcela logické, že úběžníkem typicky slovanského a českého vizuálního stylu se pak stává Mikoláš Aleš nebo Joža Uprka. Vedle motivů pocházejících z lidového folkloru je však Sokol stále organizací nejen nacionalistickou, ale i tělovýchovnou. Antická představa *kalokagathia*, tedy jednoty krásy těla a duše, přináší i helenizující vlivy, které si v ničem nezadají s pozdějším oficiálním nacistickým uměním Arno Breckera, a v meziválečném období také Muchovu secesi, která všechny tyto aspekty výhodně syntetizuje. Na plakátech, pohlednicích a dalších propagačních materiálech sokolských akcí tak můžeme vidět nezakryvané epigonství těchto vlivů.

Propagační materiály Sokola však byly opravdu především médiem důležitým spíše pro samotnou organizaci a vzhledem ke stavbě pompézního a nákladného stadionu na Strahově plnily též ekonomickou funkci. Státotvorné propagandistické sdělení pak díky masové návštěvnosti utvářela více slavnost samotná, ať už se jednalo o pražské všesokolské slety nebo o regionální akce, a zejména pak masové průvody v Praze i v regionech, které byly součástí všech sletů a vedle přehlídky cvičenců byly i přehlídkami folkloru a v případě Prahy i

branných sil. V období první republiky stihnou proběhnout čtyři celostátní slety československého sokolstva, a to ten sedmý roku 1920, osmý 1926, devátý roku 1932 a konečně desátý v roce 1938.

Slet v roce 1938 je přirozeně poznamenán ohrožením republiky a jako takový se sémiologicky nutně vymyká předchozím, nicméně odraz politické situace je citelný už u předcházejících sletů. Nedílnou součástí programu jsou historické a budovatelské výjevy ze slovanské historie. Je tedy příznačné, že první „svobodný“ slet roku 1920 byl zahájen představením „*Stavba sochy Slavie*“, tedy



alegorií vzniku republiky, v následujících letech pak sokolstvo představuje budovatelské „*Kde domov můj*“ (1926) a „*Tyršův sen*“ (1932) a v kritickém roce 1938 pak zcela poplatně době „*Budovat a bránit*“ spojené s přísahou mužů republiky. Situace před rokem 1938 je však ze sémiologického hlediska poněkud odlišná. Na jednu stranu je zde zjevná inspirace nacistickými festivity a stejný je i cíl, tedy artikulace obrazu jednotného národa, poslušnosti a disciplíny. Je však evidentní, že sokolský program, choreografie a scénografie slavnosti jsou vedle inspirace zároveň i reakcí na přísné německé přehlídky plně zbraní a uniforem. Organizátorům se zaprvé obstojně daří prosytit ten-

to živý obraz folklorní vizualitou, což nakonec vytváří obraz jednotného národa zřejmě přesvědčivěji než abstraktní představa árijství. Folklor a kultura je totiž jedním z podstatných elementů, které drží pohromadě chatrný konstrukt čechoslovakismu a slovanského státu, a jejich nesporná výhoda je i ta, že jsou (na rozdíl od čistoty rasy) zkrátka vidět. Zásadním státotvorným úkolem, který před organizátory stojí, je tedy v podstatě jen folklor přesvědčivě ukázat. Druhý narativ, který v ostenzi slovanského folkloru a kultury můžeme vysledovat, je obrozenecký mýtus o slovanské holubičí povaze, který vyniká (a patrně i vzniká) jen díky kontrastu s kulturním obrazem Němců. Mnohaskup mávajících okrojovaných selek a chasníků v průvodu, jenž byl nedílnou součástí sletů, tak svou jen zdánlivou a dobře promyšlenou neorganizovaností a spontánností funguje jako spolehlivě identifikovatelná antiteze jakési německé „prušáckosti“.

Důraz na lidovost je při propagandě zdánlivě jednotného státu zásadní. Venkovská lidová kultura je tím, co po odhalení rukopisů jako padělků již bez všech pochyb vyčleňuje střeoevropské slovanské národy z okolní germánské a uherské kultury a dodává zdání spřízněnosti. Na rozdíl od paradigmatu rodu nebo rasy je československá identita do velké míry utvářena mýtem tzv. „českého svérázu“, jehož nositelem je především selkový stav jakožto „jádro národa“. (Hubatová-Vacková, 2015)

Anna Hejmová ve zde často citovaném textu předkládá juxtapozici sletů a spartakiád. Ta spočívá v tom, že sokolská jednota národa vyrůstá z lidu jako společenství jednotlivců. To je jistě sdělení, které mělo navenek působit, ale toto programové oddělení demokratických a nedemokratických festivit nelze zcela nekriticky přijmout. V případě proklamované národní jednoty jde v důsledku stále o totéž. Reprezentace abstraktního kolektivu funguje na podobných principech, jen s jinými kulisami a není až tak podstatné, zda se jedná o komunistický, demokratický nebo etnický státo-národ. Lidovost a slovanský mýtus sokolských manifestací byl aspekt, který prorežimní Sokol chtěl

a potřeboval artikulovat, stejně jako Třetí říše artikulovala svůj militarismus a rasu a pozdější komunistický režim jednotu a beztrádnost. Zajímavé je si v tomto kontextu na dobových záběrech povšimnout určité dichotomie hlediště a jeviště. Zatímco v průvodech, ale též na tribunách jako by pokračovaly oslavy vzniku republiky s všudypřítomnými trikolorami, pivem a preclíky, na ploše strahovského stadionu probíhá přehlídka tuhé disciplinace i těch nejmenších občanů, kdy i cviky dorostu nápadně připomínají vojenské přísahy nebo koordinovaný let letadla.

Vedle lidovosti mají však i slety před rokem 1938 jistý militantní obsah. Zásadní roli totiž na sletech

v letech 1926 a 1932 hrají delegace států, které spolu s Československem tvoří tzv. Malou dohodu včetně její patronické velmoci – Francie. Jugoslávie má početné delegace na obou těchto sletech, roku 1926 dokonce vzbudí pozitivní ohlas v rámci programu vystoupení jejich vojáků a námořníků. Průvod k uctění památky Jana Husa na Staroměstském náměstí z balkonu radnice pak sleduje osobně rumunský princ Michael. (Vantuch, 1999) Vedle symbolické přítomnosti branné moci balkánských spojenců byla se slety v meziválečném období neodmyslitelně spjata i cvičení československé armády. Tato nacionalistická skrytě militantní gesta však Sokolu neukládá až první republika. Sokol se totiž milita-

rizuje už dávno před jejím vznikem, v podstatě záhy po vzniku vlastním, konkrétně roku 1866 po uzavření prusko-italské smlouvy a následné hrozbě války, kdy sám Tyrš formuluje vojenské poslání Sokola ve službě vlasti, tedy monarchie, ale i národa. (Hejmová, 2015, s. 175) Roku 1938 pak závěr prostného mužů artikuluje tento militantně obranný narativ Sokola zcela jasně. Text slibu od Františka Pecháčka tak zní: „*Stráž nás volá bratři, vztáhněme své paže, pevně obejměme krásnou svoji zem. Lásku k míru, klidu – v srdci svého lidu věčně zachováme sami: proti všem!*“ (Pecháček, 1937, s. 8)

literatura

MANNHEIM, Karl, *Ideologie a utopie*, Praha: Archa, 1991

HEJMOVÁ, Anna, Národní tělo – tělo národa. In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, s. 166-177

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění, In: Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, s. 184

PECHÁČEK, František, *Prísaha republiky, společná cvičení mužů z Československé obce sokolské*, Praha 1937

VANTUCH, Pavel, Sokolská kronika (4), Hledání ztraceného času, Česká televize, 1999

VIDEOKLIP

TOMÁŠ KLUS - JE DOMA MÁMA

TOMÁŠ SOUČEK



Je doma máma? (oficiální video)
Tomáš Klus
Supraphon
2020

Za svého druhu protipól k vydařeným společensky angažovaným počínům, jako je například videoklip *Queen of the Rodeo* recenzovaný Adamem Tomášem, můžeme považovat poslední videoklip Tomáše Kluse, vytvořený k písni *Je doma máma?*, který vnikl jako součást projektu *V síti B. Chalupové a V. Klusáka*. Videoklip bohužel není, díky své podbízivosti a prvoplánové vizualizaci, ničím jiným než dokladem toho, že špatné provedení může zničit celou myšlenku. Hudba v klipu je v celku nápaditá a zdařile evokuje představu virtuálního prostředí, textová složka využívá

promluvy, které je možno spatřit či slyšet v samotném filmu, čímž do skladby vnáší určitou autentičnost a naléhavost, přesto celý videoklip zcela ztroskotává na své vizuální složce. Tomáš Klus se ve videoklipu proměňuje v silně přemrštěnou karikaturu slizkého, proplešatělého úchyla, která je sice vizuálně zajímavá, ale zcela bourá anonymitu a „mnohotvárnost“, kterou se problematika sexuálních agresorů na internetu vyznačuje. Toto zničení myšlenky pak dovršuje groteskně obscenní taneček, který divákovu pozornost svádí již zcela jiným směrem. Kdyby byla podoba „úchyla“ ve videoklipu více abstraktnější nebo kdyby zůstal Tomáš Klus Tomášem Klusem, znepokojení z toho, že na druhé straně obrazovky může být kdokoliv – i zcela „normální“ člověk – by bylo zajisté větší.

MÓDA V DOBĚ (POST)MODERNÍ

GABRIELA BOROVKOVÁ

Estetická norma a její proměny ve slovesném či výtvarném umění byla předmětem bádání několika generací strukturalisticky orientovaných uměnovědců a historiků. Lze podobné zákonitosti pozorovat i v oblasti, již dnes vnímáme především jako součást spotřebního průmyslu – odívání?

Jan Mukařovský ve své studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* uznává, že nositeli estetické funkce se mohou stát i předměty mimoumělecké skutečnosti, pokud jim společenství uživatelů tuto funkci přisoudí, a dokonce zde i uvažuje o rozdílné míře estetické funkce oblečení v závislosti na pohlaví oděného, jeho zemi původu či příležitosti, ke které je oděv nošen. (Mukařovský, 2000, s. 84-86) Pokud tedy můžeme oblékání přisoudit estetickou funkci, jsme také schopni vypořádat normu neboli „míru estetické libosti“ (Mukařovský, 2000, s. 100) a odhalit její dodržování či porušování v čase a prostoru. I za cenu nutného zjednodušení se pokusím nastínit vývoj „světové“, západní městské módy 20. století a poukázat na některé radikální proměny, jimiž za tak krátkou dobu prošel (nejen) dámský šatník.

Moderna a móda

Modernistické tendence, které na sklonku 19. století zasáhly všechny sféry lidského počínání od umění po vědu, stály na počátku módního průmyslu, jak ho známe dnes. I zde se projevilo volání po individualitě, potřeba tvůrčích osobností, které budou neustále přicházet s novými nápady a inspirovat druhé – a také technické možnosti, které toto poprvé umožnily.

Za prvního „moderního“ módního tvůrce bývá považován Francouz britského původu Charles Frederick Worth, který spolu s precizním řemeslným zpracováním svých šatů usiloval i o jejich estetickou dokonalost. V 70. letech zaujal svými výrazně barevnými modely s předimenzovanými

přírodními vzory, jež byly v kontrastu s matností doposud nošených večerních šatů. (Máchalová, 2003, s. 12) Okázalost, reprezentovaná krajkami, stuhami, úzkým pasem a vysoko vyčesanými účesy, se stala poznávacím znamením poslední dekády století páry a souvisela s popularitou secesního stylu, který můžeme pozorovat i ve výtvarném umění či architektuře. Když na přelomu milénia přisoudí rakouský architekt Otto Wagner krásu praktičnosti a jeho český kolega Adolf Loos nazve ornament zločinem, promění se i estetika dámské módy. Šaty dostávají jednodušší tvar, mizí přemrštěné ozdoby, barevné paletě vévodí béžová či okrová; spodničky, korzety a krajkové výšivky jsou však stále neodmyslitelnou součástí šatníku. Radikálnější zjednodušení přinese až móda let desátých, která spolu s kubismem hledá inspiraci v nejzákladnějších geometrických tvarech a uměleckých výtvořích primitivních národů. (Nieder-Heimann, 2016, s. 13) Ženy si oblíbily orientální turbany či sukně v japonském stylu. Novým šatům se přizpůsobil i účes: pracně upravované, mohutné účesy nahradily vlasy lépe kopírující tvar hlavy, oblíbený byl například antický střih. Desátá léta také vrátila na scénu pestré barvy – ne ovšem nadlouho. Nastupující éra filmových pláten přála spíše ostrému kontrastu světlé a tmavé, a to jak na oděvech, tak v líčení – které díky herečkám přestalo být rozlišovacím znakem lehkých dam a našlo si cestu k měšťankám. Další výrazné porušení normy představovalo posunutí pasu dámských šatů na úroveň boků, čímž nositelky dosáhly hranaté až chlapecké postavy, zkrácení sukně jen lehce pod kolena – a nejdůležitější ženy zkrátily i vlasy, čímž daly vzniknout později několikrát znovu oblíbenému účesu „mikádo“.

Oproti emancipujícím dvacátým létům přinesla následující dekáda návrat ženské elegance, zvýrazněný

pas, rukavičky a kožešiny, (The Ultimate Fashion History, 2015) krátké účesy vystřídaly bujné vlny. To platí pro oblast společenského oblečení a večerních šatů; třicátá léta však otevřela bránu do světa módy i dosud okrajovému typu oděvu: sportovnímu oblečení. Především mladé ženy tak bylo možné spatřit v širokých volných kalhotách a tričku s jednoduchými geometrickými vzory. (Máchalová, 2003, s. 60-63) Sportovní vzhled si v Evropě díky americké módě udržel popularitu i v letech čtyřicátých. Vlivem válečných událostí byla opuštěna extravagance třicátých let ve prospěch úspornosti – projevující se v kratší délce sukní, redukci „ozdob“ a využití např. bytových textilií pro šití oděvů (Máchalová, 2003, s. 76) – aby se v poválečné době opět, tentokrát naposledy, vrátila plně na scénu. Módní časopisy diktovaly elegantní šaty a kabáty doplněné kloboukem a rukavičkami, bez nichž by si žena ve společnosti ještě připadla nepatřičně. Ale již na konci desetiletí se pohled na módu začal radikálně měnit.

Móda a protimóda

Existuje jednotná estetická norma v oblékání platící pro všechny, nebo má každá skupina „nositelů“ svou vlastní? Prohlédneme-li si stránky módních časopisů první poloviny 20. století, najdeme modely cílící na zralé dámy, které si mohou dovolit módní normu sledovat a stát se těmi, kdo ji naplní, či poruší. Je pravda, že různé „rebelie“ proti hlavnímu proudu módy podnikaly už ve dvacátých letech tzv. flapperky (Nieder-Heimann, 2016, s. 115-116) a v letech čtyřicátých swingové černošské subkultury, (Máchalová, 2003, s. 165-167) ale teprve v 60. letech bylo v souvislosti s hnutím mladých těmito skupinám dovoleno módní normy také tvořit, což vedlo k pluralitě módních norem a jejich vzájemnému prolínání.

Ve vysoké módě se hojně uplatňovaly geometrizující linie šatů i účesů a

jednoduché barevné plochy, ale *haute couture* pomalu ztrácela své zásadní postavení ve světě módy. Větší pozornost budily šokující modely odhalující vše, co dříve muselo zůstat skryto – od plavek bez horního dílu po minisukně. Představu módy jako čehosi aristokraticky vznešeného bouraly nejen ojedinělé šaty ze spotřebních materiálů inspirované pop artem, ale i mnohem oblíbenější styl hippies plný přírodních materiálů, vzorů a zemitých barev, který si – byť zrozen v módním salonu – našel cestu do ulic. (Máchalová, 2003, s. 111)

„Protimóda“ let šedesátých přestala být o dekádu později protestem a sama se stala novou normou. (Nieder-Heimann, 2016, s. 417) Co bylo dříve považováno za kýč a nevkus, bylo nyní svěží a zábavné. Zatímco „šedesátky“ postupně stíraly módní normy centra a periferie, „sedmdesátky“ prováděly totéž s módou pohlaví a etnik. Ženy si oblíbily džíny a kalhotové kostýmy, muži – po vzoru rockových hvězd – dlouhé vlasy. Hybridní módu, která nezná rozdíl mezi pohlavími, podporoval svým účesem a výrazným líčením zpěvák David Bowie, ale také například návrhář Jean Paul Gaultier s mužskými modely v sukni a podkolenkách. Západní móda adoptovala znovu ve velké míře exotické prvky: oblíbený byl afro účes a později dredy, regály obchodů plnila mexická poncha, afghánské šaty či sukně s rozličnými folklorními motivy. Módní dění poprvé významně ovlivňovaly subkultury – hippies, rockeři, rastafariáni či skini. (Máchalová, 2003, s. 180-188)

Na tendence tohoto desetiletí navázala osmdesátá léta, především v genderové oblasti. Léta hojnosti dovolila ženám dávat na odiv komerční úspěch maskulinními saky s vycpanými rameny, návrháři androgynních kostýmů zpochybňovali, že oblékání je doména pouze žen. Již zmíněný Gaultier, jenž oblékal i zpěvačku

Madonnu, popularizoval „nevkusné“, erotizující unisex oblečení využívající prvky spodního prádla. Posedlost tehdejší doby velikostí a okázalostí se zrcadlila jednak v přemrštěně velkých, nadýchaných rukávech a rozevlátých, naondulovaných účesech, jednak v posedlosti módními značkami: vědět o sobě dali Armani a Versace, či ve sportovní módě Nike a Adidas. (Nieder-Heimann, 2016, s. 500) Opozici proti konzumní nabubřelosti chtěla vytvořit punková subkultura. Punkeři provokovali módní anarchií – kombinovali prvky všech možných stylů od rockerských bund po indiánské účesy – a to vše podporovali výrazným make-upem a vulgárními nápisy na oblečení.

Retro a vintage

Skutečně postmoderní tendence v oblékání můžeme pozorovat teprve od devadesátých let. Již počátkem let sedmdesátých, kdy byl pomalu opouštěn jednotný módní diktát, se nechávali módní tvůrci inspirovat minulostí: k oživení stylu dvacátých a třicátých let přispěla filmová adaptace *Velkého Gatsbyho* nebo modely návrhářky Sonii Rykiel, které kombinovaly dobovou úpletovou módu s tvary klobouků, kožešin a šatů již minulé epochy. Filmové hity *Pomáda* a *Horečka sobotní noci* zase povzbudily zájem o kulturu padesátých let. (Máchalová, 2003, s.119) „Devadesátky“ přišly s novými syntetickými materiály, nerozeznatelnými od pravých, ale tvarově pouze variovala styly předcházejících dekád, podobně jako to stále činí současná móda. Začalo se mluvit o fenoménech *retro a vintage*. Zatímco jako „retro“ se označují spíše módní výstřelky či zajímavosti minulosti – a může to být kdykoli v minulosti, přičemž prvky jednotlivých epoch se mohou volně kombinovat – vintage prvky v oblékání se nedají tak snadno periodizovat, protože zkrátka působí

klasicky, „nadčasově“ a „věčně“; nebývají spojeny s konkrétní dekádou či návrhářem. (Albrechtsen, 2015, s. 7) Z každé módy pochopitelně přežívá a recykluje se to, co je pro dnešní dobu praktické a nositelné.

Mezi nejoblíbenější módní „šuplíky“ pro dnešní nositelky retro stylu patří 60. a 70. léta, odkud ženy přebírají především dlouhé sukně, kalhotové kostýmy, šaty v řeckém stylu či halenky s potiskem. (Albrechtsen, 2015, s. 112-120) Šedesátá léta se neustále vracejí i v podobě jednolitých geometrických šatů, díky své jednoduchosti uplatnitelné pro různé příležitosti, podobně jako více dívčí společenské šaty z let padesátých, zdůrazňující siluetu přesýpacích hodin a potištené nejrůznějšími vzory. Z pozdější disco éry se znovu objevují např. legíny, extravagantní pásy či asymetrická trička s geometrickým, často trojúhelníkovým vzorem. (Albrechtsen, 2015, s. 138)

Módní prvky zpopularizované ještě „v černobílé epoše“ se recyklují déle, a proto působí téměř nadčasově: řadíme je tedy spíše do kategorie vintage než retro. Sem můžeme zařadit například „malé černé“ šaty, které představila Coco Chanel roku 1926 a které se nosily v různých obměnách a délkových variantách prakticky po celé 20. i v 21. století. (Albrechtsen, 2015, s. 392) Skromné, přesto lichotivé šaty čtyřicátých let s elegantním horním dílem a polodlouhou sukni se v živější a odvážnější podobě „vynořily“ v osmdesátých letech a jako společenský oděv fungují dodnes. (Albrechtsen, 2015, s. 136) Nablýskaný styl let třicátých zase s radostí přebírají hollywoodské herečky, které tak odkazují k období, kdy do módy poprvé výrazně zasáhl film.

Můžeme dát tedy směle zapravdu návrháři Yvesu Saint Laurentovi, když tvrdí: „*Móda se mění, styl je věčný.*“

literatura

ALBRECHTSEN, Nicky. *Móda 20. století: nadčasové retro pro váš šatník*, Praha: Knížní klub, 2015

MÁCHALOVÁ, Jana. *Móda 20. století*. Praha: Nakladatelství LN, 2003

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2000,

NIEDER, Alison a Jim HEIMANN. *20th Century Fashion*. Köln: TASCHEN, 2016

THE ULTIMATE FASHION HISTORY: The 1930s. In: Youtube [online]. 25.11.2015 [cit. 2020-02-28]

HYPERREALITA V NAŠICH MÉDIÍCH

LENKA OPATRŇÁ

Hyperrealita je pojem, který využívá sémiotika a postmoderní filozofie, a je významnou součástí teorie Jeana Baudrillarda. Hyperrealitou se pojmenovává stav, kdy je nemožné rozlišit simulaci reality od reality skutečné. Fiktivní prvky reality jsou natolik skutečné a pravděpodobné, že je nelze rozlišit od těch opravdových, hranice fikce a reality se tak stírá.

Pro svou nesnadnou odlišitelnost od reality je simulace a posléze i hyperrealita často využívána v politice. Politik například může vytvořit simulovaný problém, který následně „vyřeší“. Stává se tak v očích voličů silným a způsobitelným vůdcem lidu. Lidé začnou věřit, že on je ten pravý, kdo dokáže skutečně vyřešit zásadní problémy státu (hospodářství, životní úroveň lidí, bezpečnost atd.), a proto mu dají svůj hlas. Proto se vždy před volbami začnou objevovat slova jako krize nebo problém. Tato předvolební krize je ale pouze simulací, a je tedy vytvořená uměle.

A právě v naší neschopnosti hyperrealitu rozpoznat tkví její největší moc a zároveň potenciál pro využití. Tím, že nerozpoznáme, že se jedná jen o uměle vytvořený jev, jednáme, jako by šlo o realitu. Naše kroky jsou opravdové, a tím přidáváme hyperrealitě na skutečnosti a pravdivosti. Právě tímto se stává skutečnou například ekonomická krize. Řekněme, že nějaký politik vysloví, že stát se nachází na pokraji či již přímo je v krizi a toto prohlášení způsobí, že se firmy a celý hospodářský aparát se začnou s touto „krizí“ vypořádávat. Udělají takové kroky, které by podstoupili při opravdové krizi, a tím do určité míry krize opravdu nastává. „Baudrillard je přesvědčen, že svět, ve kterém žijeme a který považujeme za původní a reál-

ný, byl nahrazen pouhou kopií tohoto světa, tedy že žijeme v pouhé simulaci, kterou ovšem nemůžeme prohlédnout. Říká, že i každodenní skutečnost je hyperrealitou, takže realita se stala estetickou halucinací, ve které žijeme.“ (Michálek, 2015) Baudrillard tak v podstatě naznačuje, že celý náš svět je jednou velkou lží a my jsme jen otroci falešné skutečnosti.



Již jsem zde jmenovala simulování ekonomické krize jako prostředek pro vytvoření voličského prostředí, i další příklad hyperreality proto bude zvolen z politického prostředí. Podívejme se na volební plakát hnutí ANO z podzimu 2017. Na levé straně vidíme Andreje Babiše, lídra hnutí ANO, na pravé straně je pak Radka Maxová. V prostoru mezi těmito dvěma politiky je slogan „Nenecháme se zastavit. Změnu dotáhneme.“ Vše je pak ještě doplněno slovy „Tým Babiš & Maxová“, nechybí ani logo hnutí. Andrej Babiš i Radka Maxová mají pohled, který známe ze socialistických plakátů: „Hledím do budoucnosti, a ta je lepší než dnešek.“ Andrej Babiš tento

pohled doplňuje o lehký úsměv, jako by ona „budoucnost“ byla již skoro tady, a on si tak už dovolí trochu se radovat. Oba dva mají bílou košili, tedy symbol čistoty a pravdy. Slogan nám zase ukazuje, že někdo nehraje tak hezkou a poctivou hru jako oni, někdo jim hází klacky pod nohy a snaží se zabránit změně k lepšímu. Jejich odhodlání tyto překážky překonat je pak zdůrazněno změnou barvy textu u věty „Změnu dotáhneme.“ Plakát nám vlastně Andreje Babiše a Radku Maxovou ukazuje ve světle hrdinů, bojovníků za lepší život pro občany. Hnutí ANO si tedy vytvořilo svoji vlastní hyperrealitu, ve které jsou oni hrdiny. K vytvoření této celistvé hyperreality (i mimo tento plakát) přispívá i heslo celého hnutí: „Ano, bude líp.“ Heslo vlastně říká, že se teď nemáme dobře, že pravděpodobně trpíme a někdo nám z této situace musí pomoci. A těmi, kdo nás „zachrání“, mají být právě oni (hnutí ANO).

To, jak je vytvořen tento plakát a celkově tato kampaň, není žádná výjimka, ba naopak. Takto funguje jakákoliv politická kampaň: uměle vytvoří skutečnost, ve které daná politická strana či hnutí vypadá jako nejlepší možnost volby. A na stejném principu funguje i jakákoliv jiná reklamní kampaň. Podívejme se například na reklamu na Fernet Stock. Zde je vybudovaná taková realita, ve které muž není pravým mužem, dokud nepije Fernet. Pokud si muž neužívá hořkou chuť tohoto nápoje, není pořádným „chlapem“, po kterém ženy touží. I zde je hyperrealita vytvářena po delší dobu, než jen v této jediné konkrétní reklamě. Z předchozích kampaní na Fernet Stock je nám velmi dobře znám slogan „Nevyměk-nem.“ Již zde je důraz na ono „chlapáctví“ a mužnost spojené s hořkostí

nápoje. Podobná slova jako v kampani na Fernet Stock jsou využita i v reklamě na pivo Radegast. Tam zazní slova „Život je hořký. Bohudík.“ ve chvíli, kdy muž pozvedá půllitr a chystá se loknout hořkého zlatého moku. Autoři těchto reklamních kampaní pracují i se stereotypem toho, že muži mají nápoje rádi hořké, kdežto ženy naopak sladké. Logicky je tedy muž, který nemá rád hořký nápoj, vlastně zženštilý a nezaslouží si být nazýván „chlap“. To vše jsou konotace, které v nás probouzí tato uměle vytvořená realita, která je ale již vnímána jako realita opravdová.

Hyperrealita je především problémem současnosti, a to z důvodu rozvoje médií. Média jsou stěžejním prvkem ve vytváření a v neposlední

řadě také šíření hyperreality. Nejde zde jen o reklamu a kampaně, už samotný základ televizního či rádiového vysílání je hyperrealistický. Například seriály typu *Ordinace v růžové zahradě* či *Ulice* jsou hyperrealitou úplně prorostlé. Seriály mapují každodenní život postav a servírují nám tak jejich životní trampoty. Při zběžném pohledu je vše v pořádku, ale pokud se v nich začneme „štourat“ brzy zjistíme, že jejich životy nejsou a nemůžou být skutečné. Jako příklad za všechny nám zde poslouží osoba doktora Čestmíra Mázla, který během patnácti let (doba vysílání *Ordinace v růžové zahradě*) přijde o tři manželky. Konkrétně je tedy trojnásobným vdovcem. Reálné? Možná. Pravděpodobné? Rozhodně ne. A právě kvůli

takovým to věcem se seriál odlišuje od naší skutečnosti a stává se hyperrealitou.

Tento druh hyperreality je pro nás nejvíce nebezpečný. Zdá se být prostým zrcadlem našeho světa, ale není tomu tak. Člověk pak snadno získá dojem, že jeho život není dostatečně zajímavý a má pocit, že jiní žijí lépe a mají zajímavější, dynamičtější život. Tyto zkreslené představy o životě následně vedou k tomu, že se lidé snaží žít tak, jak vidí na obrazovkách nebo čtou v knize, a necítí naplněnost ze svého vlastního obyčejného/reálného života. Nezbyvá mi tedy již nic jiného než dodat, že Baudrillardova skepse je zde patrně na místě.

MICHÁLEK, J. (2015): Hyperrealita. MEDKULT [online]. [cit. 2018-07-19]. Dostupné z: <http://medkult.upmedia.cz/Keywords/hyperrealita/>

EP

NUSLE SOUND SYSTEM - ČAU LIDI, NUSLE CALLING

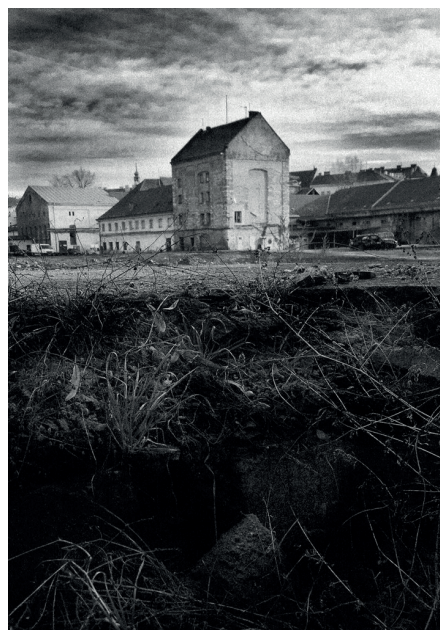
JAKUB KAHOUN

Nusle Sound System

Čau lidi, Nusle calling

Nusle madafakin Sound System

Únor 2020



Před pár dní vyšly čtyři nové písničky od kapely s názvem, kterej klame. Nejde totiž o lokálně patriotický freetekno, ale levičáckej punk. Jinak to říct nejde, protože říkat tomu noise rock, emíčko nebo „rokenrol smrti“ nevystihne zvukový ani významový plochy tohohle uskupení. Emíčko takhle prostě neznívá, i když nějaký to fňukáníčko tady přítomný je. Tříštění skla tu slyšíš, ale na „noise rock“ jsou ty vokály moc urvaný, rytmy moc rovný a texty moc angažovaný. Rokenrol smrti, jak si to kluci sami natagovali na bandcampu, mi prostě zní blbě. K tomuhle mixu se přidávají i další vlivy – rapový slejvání angličtiny a češtiny, trapový oscilování na hraně pitomosti a rýmování ve stylu dětských říkanek: „myslíš, že bych se měl miň vymrdaně, kdybych nemusel platit daně?“ Poetika textů kmitá z doslovnosti (maskulinita) do mnohoznačnejch manter (nazi). Někdy to tam zapadne tak, že to nezavání ani jedním a usazuje tě to na zadek (šaty!). Čitelněj nadhled, kterej není u kapel s emo vlivama obvyklej, ti pak pomůže zkousnout i ty části, co by tě jinak sraly. Všechny tyhle věci jsou přítomný už na

předchozím albu (*Welcome To The Dopíci*, 2019). Co teda přichází s tímhle novým? Je to hlavně razantně jiněj zvuk celý nahrávky. Místo tonutí v moři středů je slyšet čistší podoba kapely, čitelná basa a utopenější vokály. Za mě to není úplně plus, protože právě zvuk předchází desky mě donutil poslouchat ji furt dokola, přečíst si texty a psát tuhle recenzi. I přes tohle malý zklamání je *Čau lidi, Nusle Calling* dobrá nahrávka. Některý riffy by klidně mohly bejt i na *London Calling*, i když na kytáře je rozhodně víc delaye a místy i jiný modulační efekty. Rokenrolový bicí s řevem drží pořád stejnej tlak jako na předchozí desce. Texty jsou povětšinou obsáhlejší než posledně a objevujou se v nich nový témata. „Maskulinita“ sice může působit trochu jako vykřádačka „Samaritans“ od Idles, ale zase to není téma, o kterým by někdo v Česku psal texty. Úzkost z klimatický krize a kolapsu ekosystémů se tady objevuje ve společnosti abstraktního strachu z budoucnosti a našťvaného nihilismu. Vokály sedí k týhle náladě a v určitých momentech jejich přestřelenej patos působí jako sebeironizující prvek. A proto to mám rád.

THE PURSUIT OF LOVE IN WILDE'S THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST

EVELÍNA KOLÁŘOVÁ

Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest* has sparked many interests both amongst intellectuals and general readers owing to its extremely accurate and critical description of society for its witty demeanour exposes the amoral aspects of human behaviour with great precision. Love certainly plays an essential role in human life and consequently has to be dealt with in terms of the norms of society. Wilde's critical approach touches the issue of love as a part of human existence and provides a clear picture within this particular society. The pursuit of love in *The Importance of Being Earnest* is portrayed as something utterly abominable because of its contamination with the defects of human behaviour.

One of the defective character traits touched upon in this satire is superficiality. The society of this play pays attention to the surface as shown e.g. in Lady Bracknell's peculiar interview with Jack. She gives him questions concerning his social status, financial situation, and the status of his family. It is thought that when one is of a considerable wealth and has a prominent social status that they are worthy of becoming someone's husband or wife. No accent is placed on the inner qualities of character.

A quintessential example of surface-level perception of the world is the obsession with the name Ernest shown in the following utterance of Gwendolen: "... my idea has always been to love some one of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence. The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you" (Wilde 63). She expresses her predestination to love someone solely because of their name. This

phenomenon is however not exclusive to Gwendolen. In fact, Cecily's speech "... it had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was Ernest" (Wilde 105) shows quite the opposite. Both female protagonists venture as far as proclaiming that had their names been different, they would not have been able to love their partners, as shown e.g. in: "I might respect you, Ernest, I might admire your character, but I fear that I should not be able to give you my undivided attention" (Wilde 106).

A superficial society places accent on style and demeanour rather than on content. It is Gwendolen who says: "... In matters of grave importance, style, not sincerity is the vital thing ..." (Wilde 124) and it was her who believed Jack's answer when he was asked about his pretending to have a brother. Her belief was based on "... the stamp of truth upon it" (Wilde 125). Once again, one can find a parallel of this in Cecily's case. When she was confronted with Algernon's explanation, she said: "... His voice alone inspires one with absolute credulity" (Wilde 125). These instances show how the superficial character of their behaviour impacts the pursuit of love of the two pairs of partners.

What is also implied is that the characters seem to be endowed with the personality trait of egoism. This particular defect of their character reflects on their way of treating each other and even their partners. For instance, one can notice that Gwendolen craves attention. When she is with Cecily waiting for Jack to come to her, she clearly expresses her need for his attention: "They don't seem to notice us at all. Couldn't you cough?" (Wilde 123). As an attention-desiring person, she is also very fond of receiving compliments and

does not hesitate to ask for them, as shown in: "I am always smart! Aren't I, Mr Worthing?" (Wilde 58). She also seems to be self-assured and confident. When confronted with her partner who hurt her, she does not want to be the one who will start speaking, implying that she is to be fought for. However, the moment it becomes clear that this will not be the case with Jack, she starts the conversation herself because she cannot resist the urge to be desired and is not ready to accept or even comprehend rejection. This is shown in her utterance following her agreement with Cecily not to be the first ones to speak: "Mr Worthing, I have something very particular to ask you. Much depends on your reply" (Wilde 124).

Gwendolen, as a peculiar instance of egoism, thinks she is always right which she expresses in her two comments about her first impressions of people: "My first impressions of people are never wrong" (Wilde 109) and "My first impressions of people are invariably right" (Wilde 114). Provided that she was not honest with Cecily in the first instance of this proclamation, she would have the right to make this claim since she did not happen to come to like her later on as a result of their misunderstanding of one another.

Gwendolen is however not the only character possessing the trait of egoism. It was Cecily who proclaimed that she is "very fond of being looked at" (Wilde 109). Instances like these shed light on how egoism plays a role in the characters' pursuit of love.

The distorted conception of truth is another aspect playing a role in the shaping of the character's behaviour in their pursuit of love. As one is presented with the infamous concept of Bunburying, a clear picture of

the characters who participate in this phenomenon is being made. It is not a view on truth which would value honesty and truth over personal gain. Bunburying was invented for the sole purpose of fulfilling the needs of the individual. It is discovered in the play that not only Algernon who invented the concept but also Jack is an active participant in this deception. This is instrumental in shaping Jack and Algernon's pursuit of love. If deception is on daily basis for them, then it is not different in their love relationships. Both of them deceive their partners by making them believe they are of the name of Ernest. As it was already previously discussed, retaining this name is crucial for the retaining of the interests of their love partners. The pretence of both of the Bunburyists, as Algernon calls them, therefore leads them as far as arranging for their own christenings. The fact that deception creeps into their everyday life and relationships is also shown in this utterance of Jack expressing his view on how to treat women: "... the truth isn't quite the sort of thing one tells to a nice sweet refined girl" (Wilde 74). The same idea is expressed in this utterance: "... it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth ..." (Wilde 146). The fact that the discovery that he has been speaking the truth his whole life is a dreadful experience sheds light on the issue of deception, pretence, and on the distorted ideal of truth depicted in this picture of the pursuit of love. The distorted perception of truth has been through these examples examined to have an influence on the way the characters pursue their respective love relationships.

What is more, the characters also display an unhealthy obsession with their partners. This is true for

both the women and the men. Starting from Cecily who fell in love with Ernest and who proceeded to live in an illusion that she is exchanging letters with him and that they are engaged, and who then broke off the engagement because "it would hardly have been a really serious engagement if it hadn't been broken off at least once" (Wilde 105), one can notice that if she took the relationship seriously enough to create this illusion and to become an active participant in it – by writing not only the letters for Ernest but also the ones from him and even going as far as buying an engagement ring and a bangle supposedly from him – she must be obsessed with her love. She even kept record of her illusional relationship in her diary.



One can infer that Algernon is a male representant of this phenomenon and can then consider his obsession with Cecily. After falling in love with her, he expressed the desire to reform himself. He ventured as far as becoming reconciled with the idea of being christened. Jack and Algernon later argued who has the rightful claim to be christened as Ernest. As it was a serious disputation – even if it may seem absurd to the reader – one can infer that they both were obsessed with their partners and wanted to do everything in their power to ensure that they would be together. A parallel of this incident happens when Cecily and Gwendolen argue who has the rightful claim to marry Ernest. According to this evidence, unhealthy obsession with their partners shapes the way the characters progress on their way of pursuing love.

In conclusion, the pursuit of love portrayed in *The Importance of Being Earnest* displays defective aspects of human behaviour reflecting on the respective love relationships of the characters endowed with them. Such aspects include superficiality, egoism, distorted perception of truth, and the unhealthy obsessions of the characters with their respective partners. As discussed above, the pursuit of love is affected immensely by those defects in the characters' personalities. If someone happens to be superficial, they will impose this particular kind of behaviour onto their relationships. The same applies to the other defects of behaviour as well. Having been infested with those defective aspects of human behaviour, the pursuit of love is portrayed as something utterly abominable and is consequently proposing a critical portrayal of such human behaviour.

Works Cited

Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest*. New Mermaids, edited by Russell Jackson, A & C Black Publishers, 2004.

VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE - MEZI REALISMEM A ABSTRAKČÍ V DÍLE FRANTIŠKA KUPKY

ANDREA VANDERKOVÁ

„Aby učinil diváka účastným tohoto snu, výtvarný umělec vyjadřuje své myšlenky, dojmy, city a duševní stavy tím, že je přepisuje do děl malovaných nebo tesaných nekonečně rozmanitou kombinací bodů, čar, ploch, objemů, barev, světél a stínů. Poněvadž je tu patrná shoda s článkováním řeči, užijme výrazu „prostředek artikulační“. (Kupka, 1923, s. 9-10)

Podle Kupky se malíř i sochař vyznačují tím, že své myšlenky, dojmy a pocity sdělují vnějšímu světu ve formě svých obrazů. Umělecká tvorba tak podle něj začíná vizí, která je následně realizována na plátně a tím představena diváku. (Mládková - Sekera, 1996, s. 30-37) Kupkovi tak nešlo o imitaci vnějšího světa, ale o vizuální artikulaci jeho niterních vizí. Byl přesvědčen, že je schopen vidět realitu tak hluboce, jak to většina lidí nedokáže. Věřil, že má vlastnosti k poznávání „podstaty reality“. (Mládková - Sekera, 1996) Cílem Kupkovy tvorby tak bylo ukazovat divákovi své vize, ve kterých předkládá realitu novým způsobem.

Myšlenka toho, že úkolem uměleckého díla není co nejdokonalejší imitace okolního světa a že takový úkol ani není možné splnit, přichází společně s vědeckými a technickými pokroky během 19. století. Události jako vynález fotografie, objev rentgenového záření či uvedení Freudovy koncepce podvědomí, vedly umělce ke zkoumání doposud neznámého prostoru, který se skrývá za tím, jak jsme na realitu zvyklí nahlížet a jak jsme zvyklí ji zobrazovat. Nakonec i sám Kupka tvrdí, že „výsledky moderních věd mají zřejmě vliv na současné umělce“. (Kupka, 1923, s. 9)

To samozřejmě platí i pro dobový teoretický rámec. Obraz již není chápán jako „okno do reality“, ale jako mediátor představ mezi umělcem a divákem. Tato vizuální komunikace je přitom možná díky stejnému kulturnímu prostředí, ve kterém se pohybujeme a které, díky společensky naučeným znakům, můžeme sdílet. (Sturken - Cartwright, 2009, s. 22) Takovou myšlenku je pak snadné aplikovat na realistické obrazy, které fungují na principu jasného rozpoznání objektů. Jak však dochází k artikulaci významu v abstraktní malbě? Tvary, barvy a linie v tomto případě nevytváří znaky, které známe ze svého kulturního prostředí. Přesto však dokážeme významu v abstraktní malbě nějakým způsobem porozumět. Paradoxně pak právě tato neurčitá „sdělení“ dokáží divákovi zprostředkovat hlubší poznání než jasně čitelné „vizuální zprávy“.

Jak tato komunikace probíhá a jaký je její sociální dopad, je předmětem sémiotických a vizuálních studií. Zaměřit se na problematiku komunikace obrazu obecně je vzhledem k rozsahu tohoto textu nesplnitelný úkol. Zaměřím se tedy na artikulaci významu v abstraktní malbě a to konkrétně na příkladu díla *Katedrála* od Františka Kupky. Mým hlavním cílem bude zjistit, jaké myšlenky Kupka sděluje divákovi prostřednictvím svého obrazu a jakým způsobem tyto myšlenky komunikuje.

Analýza díla *Katedrála*

Katedrála je abstraktní malba vytvořená Františkem Kupkou mezi lety 1912–1913 a dnes ji můžeme najít ve stálé sbírce Jana a Medy Mládkových na pražské Kampě. Obraz patří do série abstraktních prací, které Kupka nazval Vertikální

a Diagonální plány. Vertikální linie, pokrývající celou plochu plátna, jsou na obraze postupovány diagonálami různých tvarů, velikostí a barev. Tato geometrická konstrukce je tvořena černou, bílou, modrou, červenou, fialovou, šedou a hnědou barvou.

Inspiraci k vytvoření této malby můžeme hledat v Kupkově zájmu o francouzské gotické stavby. (Sturken - Cartwright, 2009, s. 30-37) Jednak se zde učil dokonalosti matematicko-fyzikálních forem konstrukcí a jednak ho fascinovala mozaiková okna katedrál. Zkoumal na nich průnik světla barevným sklem a účinky tohoto jevu na lidskou psychiku. Kupka sám ve své knize *Tvoření* popisuje své pocity z oken v kostelech Notre-Dame a Saint-Germain-l'Auxerrois a jejich „závratnou hudebnost“ barev. (Kupka, 1923, s. 110)

Pojem hudebnost zde přitom Kupka nepoužívá náhodou. Váže se k jeho celoživotnímu zájmu o hudbu a její propojení s výtvarným uměním. Věřil, že stejně jako skladatel objevuje harmonické struktury prostřednictvím not, může i malíř objevovat harmonii světa prostřednictvím linií, tvarů a barev. Sám tvrdil, že „*nechce malovat hudbu, ale chce tvořit jako hudební skladatel.*“ (Kupka, 1923, s. 110) Tato úvaha plyne z Kupkova teosofického přesvědčení, že se příroda projevuje v harmonických vzorcích, které mohou být objeveny citlivým vnímáním umělce. (Mládková - Sekera, 1996, s. 30-37)

Hlavním cílem Kupkova díla je tak objevování skryté harmonie, krásy reálného světa, která je běžnému člověku skryta. Podle Kupky má totiž každý člověk přirozenou touhu po krásnu a po harmonii, kterou může uspokojit právě skrze díla umělců – ať už se jedná o hudbu,

malbu či architekturu. (Mládková - Sekera, 1996, s. 30-37) Cílem umění tak má být navození atmosféry, která přesahuje život běžného člověka a přibližuje se mystickému zážitku „božské harmonie“.

Jenomže k tomu, aby autor mohl divákovi předat něco, co on sám nezná, nemůže tento „dialog“ fungovat na základě známých znaků. Jak sám Kupka tvrdí, „*chce-li se držet vize, musí se zkreslit model*“. (Kupka, 1926) Kupkův obraz je tak skutečně sestaven z abstraktních forem, které nikdo z nás nikdy neviděl. Logicky tak následuje otázka, jak dokáže dialog mezi umělcem a divákem fungovat, pokud je založen na neznámých znacích.

Částečnou odpověď bychom mohli hledat v díle Kurta Koffky, zakladatele tvarové psychologie. Ten tvrdí, že hledání řádu v našem vizuálním poli se odehrává již na fyziognomické úrovni. (Koffka, 1962, s. 170-180) Podle tvarové psychologie by svět, tak jak ho vidíme očima, byl pouhým seskupením barevných ploch, chaosem jednotlivých částí, kdyby se člověk neřídil podle určité vizuální logiky. Aniž bychom si to tak uvědomovali, řadíme jednotlivé prvky ve vizuálním poli do skupin na základě určitých spojitostí. Tyto skupiny pak vnímáme jako celky. Vztahy, které ve vizuálním poli existují, tak podléhají daným zákonům, pro něž člověk dostává cit prostřednictvím zkušeností. (Koffka, 1962, s. 170-180) Díky tomuto zařazení je pak celý proces vnímání značně usnadněn. Ve vizuálním poli tak spojujeme prvky, které jsou si blízké, uzavřené nebo jsou si fyzicky podobné. (Kulka, 2008, s. 99-103)

Aplikujeme-li tuto teorii na Kupkovu *Katedrálu*, všimneme si, že většina z nás bude vnímat vertikály seřazené vedle sebe jako celek vyjadřující státnost a harmonii. Autor pak tento harmonický celek narušuje tím, že přidává diagonály, které navíc stoupají z různých stran. V obraze, a tedy i v našem vizuálním poli, je tak vytvořen prvek, který narušuje statický celek vertikál. Kupka tak záměrně vytváří zdánlivý pohyb v obraze, jakýsi „rytmický pohyb tvarů“.

O komunikaci prostřednictvím emocí pak píše americký sociolog James Averill. (Averill, 1974) Jeho teorie psychofyziologického symbolismu objasňuje způsoby, kterých umělec využívá ke komunikaci prostřednictvím abstraktních děl. Averill tvrdí, že „*v některých případech se psychologické procesy spojují s fyziologickými strukturami nikoli na základě empirického faktu, ale spíše na základě symbolických vztahů, které jsou z vědeckého hlediska vnější*.“ (Averill, 1974, překlad: Vanderková) Podle Averilla jsou tyto symbolické struktury kulturního, náboženského, estetického nebo jinak sociálního původu. (Averill, 1974) Naše emocionální reakce jsou tak podle tohoto autora hluboce zakořeněné v tradicích stanovených společností, ve které žijeme. Jevům, jako jsou například neverbální gesta, tak připisujeme vnější symboliku, abychom prostřednictvím emocí dokázali určit jejich význam.



Vnější symboliku pak můžeme aplikovat také na naše „chápání“ barev. Červená nám pravděpodobně bude signalizovat vášně a modrá naopak klid, mírnost, až melancholii. Averill tvrdí, že právě této symboliky, kterou nelze chápat logicky, ale smyslově, využívají umělci k tomu, aby vyjádřili své vnitřní vize. (Averill, 1974) Stejně tak na Kupkově obraze vidíme, že vertikály, které symbolizují řád, jsou

zobrazeny v modré barvě klidu. Pro diagonály vyjadřující rytmiku obrazu zvolil malíř barvu červenou.

Při pohledu na Kupkovu malbu tak může více lidí zažít stejné emoce. Jen stěží si však lze představit, že bychom našli více diváků se stejným názorem na to, co obraz představuje – pokud by neznali jeho název. Abstraktní díla totiž odporují systému sdíleného znakového systému, díky kterému běžně komunikujeme. Tím však nechci říci, jak již bylo zmíněno výše, že abstrakce odporuje komunikaci. Jde pouze o jinou formu obrazového sdělení. Tím, že abstrakce neumožňuje jasný a přímý dialog, otevírá nové možnosti pro více poetické čtení.

Podle německého literárního vědce Christopa Bodeho lze poezii interpretovat jako něco, co s námi komunikuje jazykem každodenního života, avšak tento jazyk používá v nevědní formě, tak aby vytvářel nové významy. (Bode, 1988) Poetická komunikace podle Bodeho vytváří situaci, ve které se označující osvobozuje od označovaného. (Bode, 1988) Právě v tomto okamžiku se pak utváří volná hra, ve které označující neumožňuje pouze jednu „správnou“ interpretaci, ale říká si o mnohoznačné dekódování.

Zde se dostáváme k roli diváka při procesu dekódování abstraktní malby. Faktem je, že interpretaci podléhá každý smyslový stimul, který se k nám z vnějšího světa dostává. (Kulka, 2008, s. 99-103) Je to lidská přirozenost, hledat ve světě řád a smysl. I abstraktní malba, i když si nikdy nemůžeme být zcela jisti správností jejího obsahu, tak podléhá významové interpretaci. Vzhledem k tomu, že pak tento stimul nemůžeme dekódovat na základě jasně stanovených sémiotických pravidel, musíme význam hledat sami v sobě. Z toho pak lze odvozovat velkou působivost abstraktních děl. Jsou nám logicky bližší právě proto, že v nich můžeme vidět kus sebe. Ačkoliv jsou tak naše emoce do určité míry generovány na základě společensky sdílených podnětů, naše subjektivní světy jsou jedinečné – stejně tak jako výsledná interpretace.

Při určování významu Kupkova obrazu tak důležitou roli hrají slova. Malba sama o sobě neobsahuje nic z nám známé reality. Formální stránka obrazu je zcela abstraktní. Přiřazení jednoznačného názvu je tak nezbytným vodítkem, pokud Kupka chce, aby divák viděl určitou část vnějšího světa. O důležitosti slov spojených s vizuální zprávou výstižně píše Roland Barthes: „...všechny obrazy mají mnoho významů; naznačují, prostřednictvím svých označujících, „plovoucí řetězec“ označovaných... Proto jsou v každé společnosti vyvinuty různé techniky určené k tomu, aby

upevnilo tento plovoucí řetězec signifikantů tak, aby se zabránilo hrůze nejistých znamení; jazyková zpráva je jednou z těchto technik.“ (Barthes - Heath, 1977, překlad: Vanderková) Slova, nebo jak by řekl Barthes „lingvistické zprávy“, tak v obraze odpovídají čtenáři na otázku „Co to je?“ Neslouží jako určení denotovaného významu, ale jako určení „správné“ interpretace. Kupkovu *Katedrálu* tak můžeme označit jako něco mezi realismem a abstrakcí právě proto, že svůj obraz pojmenovává a určuje tím, o jaký kus reality se jedná a kam přesně ho máme zařadit.

Díla tohoto malíře jsou tak dialogem, ve kterém je komunikován vnější svět. To se však děje na základě vnitřních pocitů a vizí. *Katedrála* neodhaluje architekturu gotických chrámů, tak jak bychom mohli čekat na základě našich zkušeností, spíše generuje nové pohledy na již známou věc. Je třeba si uvědomit, že takového efektu by Kupka nikdy nedosáhl, kdyby zvolil realisticky přesné řešení. Vnitřní pocity jsou totiž abstraktní. To, co je dokáže nejlépe vyjádřit, je právě abstrakce.

literatura

KUPKA, František, *Tvoření*, Praha 1923

MLÁDKOVÁ, Meda - Sekera, Jan, *František Kupka, ze sbírky Jana a Medy Mládkových*, Praha 1996

STURKEN, Marita - CARTWRIGHT, Lisa, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009

KUPKA, František, *Předmluva, Quatre Histoires de blanc et noir*, Paris, 1926

KOFFKA, Kurt, *Principles of Gestalt Psychology*, London 1962

KULKA, Jiří, *Psychologie umění*, Praha 2008

AVERILL, James, *An Analysis of Psychophysiological Symbolism and its Influence on Theories of Emotion*, 1974, In Parrot, G. Harre, R. (ed.), *The Emotions; Social, Cultural, and Biological Dimensions*, 2005, s. 204-225.

BODE, Christoph, *The Aesthetics of Ambiguity*, in: *ACTAS Del XII Congreso Nacional De La Asociacion Espanola De Estudios Anglo - Norte Americanos*, 1988, dostupné online

BARTHES, Roland - HEATH, Stephen, *Image, Music, Text*, New York 1977

FILM

MAJÁK

TOMÁŠ SOUČEK

Maják (The Lighthouse)

USA / Kanada, 2019, 110 min

Režie: Robert Eggers

Scénář: Robert Eggers, Max Eggers

Kamera: Jarin Blaschke



Druhý film Roberta Eggerse je bezpochyby silným narušením divácké konformity, ať už jde o čtvercový formát, v kterém je film nasnímán, zvukovou stopu, která napíná divákovy nervy k prasknutí, přemíru ryze symbolických a expresivních záběrů, či experimentální filmové postupy odkazující k nové vlně. Avšak nejsilnější stránkou filmu je jeho nepřístupnost nebo – chcete-li – nejednoznačnost, která diváka popostrkuje chvíli jedním, chvíli druhým směrem. Každá odpověď je střídána novou otázkou. Maják se odklání od současné doslovnosti mainstreamových filmů, čímž divákovi dává téměř neomezené pole při jeho interpretaci. Na tu nejzajímavější nás přivádí jedna konkrétní replika z filmu, která na-

značuje možnost, že svět filmu není světem skutečným, ale že se vše odehrává jen v hlavě člověka, který se propadá čím dál tím hlouběji do vlastního šílenství. Přijme-li tuto perspektivu, promění se nám světlo majáku v symbol zdravého rozumu, starý strážce majáku v jeho ochránce, tedy pudově řízeným ID, a mladý, na pokraji šílenství balancující pomocník v rozkládající se EGO, jež se zdravého rozumu snaží zmocnit. Nabízí se tedy srovnání s filmem Hnus (R. Polanski, 1965), který je stejně jako Maják brilantní studií lidského šílenství. Hnus nám však podává studii rozpadu lidského rozumu skrze projevy vnější, oproti tomu Maják skrze projevy vnitřní.

ZAKLÍNAČ

FANTASY SERIÁL V DOBĚ KULTURNÍ VÁLKY

ADAM TOMÁŠ

Zaklínač (The Witcher)

USA/Polsko, 2019

Tvůrce: Lauren Schmidt

Scénář: Lauren Schmidt

Předloha: Andrzej Sapkowski

Je-li dílo starší, než, řekněme, dvacet let, je už možné při pokusu o jeho novou adaptaci přemýšlet o určité aktualizaci, tedy vtisknutí některých současných aspektů do jeho světa a děje a pokusit se při tom předlohu zcela nez*****. Některá díla se aktualizaci přímo vzpírají, jiná si o ni říkají, pro další je naprosto bezpředmětná.

Právě tímto posledním typem literatury se při převedení do audiovizuálního díla stává legendární *Zaklínač* Andrzeje Sapkowského. Syrové fantasy však navzdory této bezpředmětnosti bylo aktualizováno současnou „kulturní válkou“ dlouho předtím, než ho Netflix oficiálně vypustil. Předmětem kritiky nejen internetových trollů se stala skutečnost, že některé postavy, jejichž obsazení Netflix zveřejňoval dávno před vypuštěním jakýchkoli vizuálních ukázek, nejsou bílé a celá polovina jsou ženy. Co na tom, že Sapkowského svět je téměř dokonalou antitezí tolkienovského sausage kánonu, a právě Sapkowski má lví podíl zásluhy na tom, že tato žánrová literatura začala hledat vlastní cesty. Nemá zde tedy jistě smysl počítat penisy a spekulovat, jestli jich náhodou není málo z důvodu „diktátu Hollywoodu“.

Nad tím by se čtenář ošlehaný diskusí na Redditu mohl jen pousmát, zaklepat si na čelo a čekat, až další frustrát vystřílí školu. Při čtení komentářů k barvě pleti některých herců, a zejména hereček, se však žaludek obracel jak šiška kebabu. V bitvě za krystalicky čisté slovanskou atmosféru *Zaklínačova* světa její zastánci zapomněli připomenout, že pro děj ústřední království jsou ze všech stran obklopena variacemi na

(pro střední Evropu) více či méně exotické kraje jako Skandinávie, Středomoří, ale i Afrika. Co je však absurdnější, nejvyhrocenější rasistické komentáře si vysloužily představitelky Yennefer a Fringilly Vigo, tedy postav čarodějek, tj. osobností, které ve světě *Zaklínače* procházejí fyzickou proměnou, kterou sami řídí, a mohou tak vypadat naprosto jakkoli.

Jakkoli jsou tyto argumenty internetových společenských vědců před vydáním nového seriálu nesmyslné a často rasistické a šovinistické, člověku, který nesnáší levicovou politiku skoro stejně jako pravicové názory, musela po vypuštění seriálu spadnout brada, protože valná část na vodě postavené kritiky násilného tlačení politických témat do kultury se najednou ukázala jako oprávněná. Zmíněnému člověku se tak místo titulků za každou epizodu vrací jen okřídlené „Komu tím prospějete?“

Ano, nadávat, že Afroameričané a Indové hrají hlavní postavy příběhu, tedy dvořany v kosmopolitních mocenských centrech, případně mágy a čarodějky (tedy postavy, které si o své vizuální podobě rozhodují sami), je pitomost. Ještě větší pitomost ale je, když Sapkowského oblíbená a často využívaná „postava“ tupého lynčujícího davu vyhání z města zaklínače (protože prošel na pohled neviditelnou mutací), nesnáší elfy (které odlišují v podstatě jen uši) a trpaslíky nebo pulčíky (výška), ale ráčí si nevšimnout, že je zároveň naprosto korektním mixem všech ras, věků, pohlaví a zřejmě i sociálního postavení. Stejně tak vypadá situace na druhé straně barikády u utlačovaných. Rozeznat, kdo je elf, je občas opravdu oříšek, protože od lidí je v tomto ohledu odlišují jen ony uši.

Takováto aktualizace není zbytečná a často nelogická či rušící, ale je navíc i naprosto stupidní a zároveň, co je nejpodstatnější,

je kontraproduktivní. Jak již bylo naznačeno, Sapkowského *Zaklínač* není *Pán prstenů*. Přestože některých jeho kvalit nedosahuje, přináší své vlastní: jednou z nich je právě silný emancipační potenciál, který se nevyhýbá i zcela současným problémům. Sapkowski tematizuje rasismus (ve vztahu lidí a tzv. „nelidí“), gender i sociální nerovnost a jen šílenec by mu mohl vytýkat „špatnou stranu“. Samotná hlavní postava sice při každé příležitosti deklaruje vlastní přísnou neutralitu, děj je však hnán především tím faktorem, že Geralt se při lámání chleba vždy zastane těch slabších, ať už nečlověka proti člověku, poddaného proti pánovi, kupce proti lapkovi nebo úplně naopak.

Podobně křečovité, jako se seriál snaží nebudovat spojitost mezi barvou pleti a identitou, charakterům postav a situacím nelogicky přizpůsobuje kulisy a kostýmy. Tam, kde byla brilantní herní série, která vytvořila poutavý mix oblečení, zbrojí a architektury od hlubokého středověku po devatenácté století, seriál naprosto selhává. Zbroje nejsou funkční, šaty nejsou krásné. Jen tupě odráží charakter svého nositele. To je škoda, protože většina herců dokáže například svou proradnost zahrát dostatečně dobře a nepotřebují k tomu temnotemný kostým stereotypního überzáporáka. Podobně boj se slizkou příšerou kikimorou se odehrává v hystericky temném a mrtvém lesním močále. Stejně, jako v předchozím případě, jde tento postup proti smyslu předlohy, kde zlo číhá všude, nelze ho poznat podle šatů a kde příšery nežijí na místech, kde bychom je na první pohled čekali.

Tyto aspekty předlohy jsou, v jinak nakonec relativně povedené seriálové adaptaci, naprosto znásilněny a vyprázdněny. Zbývá tak hromada jedovatých alt-right slin a jedno velké *Proč*.

THY CATAFALQUE - NAIV

ONDŘEJ MÁLEK

Naiv

Thy Catafalque

Season of Mist

Leden 2020



Rozprostření okvětních plátků v různých barvách. Některé jsou velmi nepřírodní a lesknou se na skleněném podloží. Po nějaké chvíli, obvykle přes noc, dojde k jejich splétání podle tajných spřízněností. Zlomyslné spiknutí v kombinaci druhů na pomezí magie a biochemie. Mezi styly, které se zdají být na sebe naprosto nepřevoditelné, se přechází s neskryvanou lehkostí. Místy jásavá a trochu groteskní rytmika provází vytržené folklorní krajiny, které pendlují v kosmických maringotkách. Zatímco starší desky byly ještě stále vedené snahou o sjednocení vlivů pod štítkem extrémního metalu, od předchozí desky *Geometria* si už přestáváme být jisti, neboť to, co původně tvořilo tvrdé jádro, se pozvolna uvolňuje a rozpouští se mezi ostatními články. Decentralizovaná a téměř astrální přitažlivost vás donutí neustále měnit polohy jako v polospánku. Sladká hypnóza ponořená v nepůvodním jedu. A roste to jak z vody. Black metal a ekofuturismus: nový Katafalk, ty pičo!

LP

OZZY OSBOURNE - ORDINARY MAN

MARTIN KLECÁN



Ordinary Man

Ozzy Osbourne

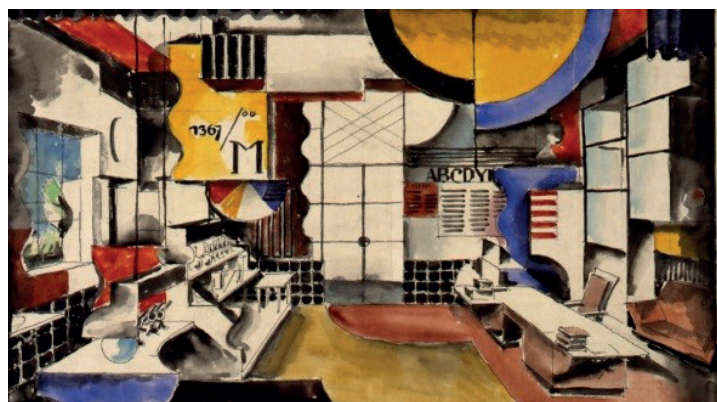
epic records

únor 2020

Většina reakcí na dvanáctou sólovou desku Ozzyho Osbourne se nese tak trochu v pohřebním duchu. Není se co divit. Nedávno se objevila zpráva, že legenda heavy metalu trpí Parkinsonovou nemocí; velkou část textů alba *Ordinary Man* navíc tvoří Ozzyho meditace nad smrtelností a trvalostí, a vše se tak tváří jako svého druhu rozloučení. V tom tkví síla, ale i problém – je to působivé už proto, že se těžko představuje svět bez tohoto šílence, jehož lze označit

DEVĚTSIL 1920-1931

ALEŠ ČERNÝ



Galerie hlavního města Prahy, 11. 12. 2019–29. 3. 2020
kurátorka: Alena Pomajzlová

Na přelomu loňského a letošního roku zpřístupnila Galerie hlavního města Prahy prezentaci jedné ze zásadních kapitol československého umění 20. století. Umělecký svaz Devětsil sdružoval v letech 1920–1931 část levicově smýšlejících avantgardních umělců, pro jejichž tvorbu bylo charakteristické spojení poezie a racionality ve vizualizaci moderního světa ve všech uměleckých oborech od malby po architekturu. Poslední obdobný počin proběhl v Československu v roce 1986, a tak měli návštěvníci po více než 30 letech možnost vidět pohromadě dílo Karla Teigehe, Josefa Šímy, Jindřicha Štyrského, Toyen, Adolfa Hoffmeistera, Jaroslava Seiferta a dalších. Výstava byla zasažena do působivých kulis světelné reklamy a dobových architektonických prvků, což ještě zvýraznilo její podmanivou atmosféru.

WHAT DID JACK DO?

TOMÁŠ SOUČEK

USA, 2017, 17 min

Režie: David Lynch

Scénář: David Lynch

Kamera: Scott Andrew Ressler

Troufnu si napsat, že zasahuje-li váš rozhled v oblasti filmu dále než za režisérské počiny Zdeňka Trošky nebo filmové adaptace knih Michala Viewegha, bude vám jméno Davida Lynche přinejmenším známé. Zasahuje-li ještě o kousek dále, bude vám nejspíš zřejmé, že od filmu, kterého se Lynch ujme, nemůžete čekat standardní podívanou. Lynch proslul jakožto jeden z největších filmových experimentátorů a jako takový nám toho předvedl již mnoho, většina jeho nejvýznamnějších děl jsou (velmi zjednodušeně řečeno) zběsilou jízdou a čirým surrealismem stírajícím hranice mezi realitou, snem a našimi představami, který je prodchnutý odkazy na freudovskou psychoanalýzu či východní náboženství po vzoru 60. let. A přesto, nový snímek se z Lynchovy tvorby natolik vymyká, že i jeho zarytý fanda bude v prvních minutách jen nevěřičně zírat.

David Lynch nás nechá do příběhu vstoupit v jeho poslední fázi, ocitáme se v jedné z místností nádražní hospody a vidíme detektiva (hraného samotným Lynchem) usedat ke stolu naproti opičákovi z říše živočichů, kmene strunatců, podkmeně obratlovců, třídy savců, řádu primátů, čeledi malpovitých a podčeledi malp, který je hlavním podezřelým z dříve spáchané vraždy domnělého milence jedné slepice z říše živočichů, kmene strunatců, třídy ptáků, podtřídy letců, řádu hrabavých, čeledi bažantovitých, rodu kurů, druhu kurů bankivských, plemene blíže nespecifikovaného, jménem Toototabon. Skrze výslechový dialog, který postupuje, stagnuje či se cyklí ve změti abstraktních frází ohledně koňů, krokodýlů, orangutanů, ptačích farem a komunistické strany a jenž je protnutý hláškami odkazujícími na noirové

detektivky 40. a 50. let, se dozvídáme pár nepatrných detailů o předchozích událostech, tak nepatrných, že z nich jen těžko můžeme složit celistvý příběh.



Tato slepá místa, společně s abstraktními aktéry příběhu a na první zdání zcela absurdním dialogem však nejsou samoučelná; jsou nástrojem, s jehož pomocí můžeme odhalit nosnou kostru, strukturu či formu (každému dle libosti), na jejímž základě je film vystaven. Prostřednictvím postupů, které film na první pohled činí zcela nepřístupným, svléká Lynch film do naha. Abstraktní postavy vystupující v Lynchových i opičákových promluvách, nejsou vázány na žádný konkrétní příběh, prostor ani čas, stávají se zástupcem všech postav, které byly nebo budou ve výsleších kdy zmíněny. Kontextem neukotvené historky pronášené pro pozdržení výsledku se stávají zástupcem veškerých příběhů, jež kdy byly nebo budou při výsledku proneseny. Abstrakce, jež je ve filmu využívána, dává divákovi možnost veškeré fráze ve filmu zaměnit s jinými. Z konkrétní promluvy činí promluvu zcela obecnou. Zaměnitelností frází činí film nezaměnitelným.

A asi by to nebyl Lynch, kdyby se nás na poslední chvíli sám nepokusil vytrhnout ze hry, které sám nastavil pravidla. Tímto vytržením je pasáž předcházející úplnému rozehřešení, jež je oproti zbytku filmu až přehnaně doslovná. Projevem této doslovnosti pak je, že ve chvíli, kdy se výslech opravdu pohne, se mění dialogická forma filmu ve formu muzikálovou. Podezřelý konečně začne zpívat.

V nedávné době jsem vedl monologický chvalozpěv na béčkové filmy, kterým jsem přisoudil jedinečný význam jakožto nástrojům k pochopení zaběhnutých filmových postupů, neboť jsou to právě brakové filmy, které skrze svůj podprůměrný scénář, špatně časovaný střih, nízkorozpočtové efekty a neohrabané zacházení s kamerou, včetně zcela nezkorigovaného zacházení s mizanscénou neúmyslně odkrývají základní struktury filmového díla. Právě skrze ně můžeme v ryzí formě spatřit základní postupy, kterými se ve filmech například navozuje či stupňuje napětí, redukuje počet postav, prezentují postavy kladné či záporné, nebo jakým způsobem jsou ve filmovém formátu ve zkratce znázorněné vzájemné vztahy jednotlivých postav.

What Did Jack Do? je přesným opakem béčkového filmu, ačkoliv s jeho postupy zcela záměrně pracuje. Jeho scénář, balancující na hraně nonsensu, prodchnutý mnoha hláškami odkazujícími na zaběhnuté kliše noirových detektivek, je přes svůj krátký rozsah a zdánlivou nesrozumitelnost výjimečným počinem, skrze který nenápadně prosvítá, či spíše vykryštalizuje ucelený obraz struktury, která je nosnou kostrou každého filmového výsledku. Lynchův film je v tomto smyslu jakousi pitvou daného filmového subžánru, pitvou, která nám filmový výslech rozkryje se všemi jeho možnostmi i hranicemi.

ZTĚLESNĚNÍ KULTURY V POSTAVĚ IVANA ILJIČE

TOMÁŠ SOUČEK A KOL.

Zdá se být až neuvěřitelné, jakou silou se při čtení Tolstého skromné povídky Smrt Ivana Iljiče (Tolstoj, 1959), prodírá na mysl její ztotožnění s Freudovým pojetím kultury (Freud, 1998), tedy s prací o téměř padesát let mladší. Můžeme se dnes jen dohadovat, zdali tato díla vznikla nezávisle na sobě a jejich podobnost je jen důsledkem náhodného souznění dvou myslitelů.

Tolstého úlohu v tomto řetězci můžeme sice bezpochyby označit za nadčasovou či vizionářskou, ale úloha Sigmunda Freuda se v důsledku této úvahy stává problematickou. Uvážíme-li Freudovu sečtělou, kterou dokládá na mnohých příkladech v nejednom svém spisu, je představa toho, že byl Tolstém „nepolíbený“ přinejmenším nepravděpodobná. Na druhou stranu se zdá stejně nepravděpodobné, že by mohl Freudův koncept kultury vzejít z roviny Tolstého díla na první pohled skryté, z roviny, kterou nám umožňuje právě onen koncept spatřit. A tak se v tuto chvíli musí člověk smířit s tím, že jako v případě mnohých velkých otázek historie, i zde bude pravda někde uprostřed.

Když mluvím o ztotožnění Ivana Iljiče s Freudovým konceptem kultury, mám na mysli konkrétně tuto pasáž: „(...) slovo kultura označuje celý souhrn výkonů a zařízení, jimiž se náš život vzdálil od života našich zvířecích předků a jenž slouží dvěma účelům: Ochráně člověka před přírodou a uspořádání vztahů lidí mezi sebou.“ (Freud, 1998, s. 336) Přijmeme-li tuto tezi, jeví se pak postava Ivana Iljiče jako člověk nanejvýš „kulturní“, lépe řečeno jeví se jako ztělesnění principů kultury.

Ve Freudově pojetí je kultura nástrojem, který vnáší do přirozené animality a rudimentálnosti světa řád, jistoty a pořádek. Kultura je nástrojem přetvářejícím Chaos v Kos-

mos. Tento vztah kultury a přírody je zjevný již v samém původu tohoto slova kultura, jehož etymologii můžeme vyjádřit takto: „Slovo „kultura“ je odvozeno od colere – pěstovat, obydlovat, starat se, hlídat, chránit – a souvisí primárně se stykem člověka s přírodou, souvisí s onou kultivací a péčí, která z přírody učiní místo vhodné k lidskému obývání.“ (Arendt, 1994, s. 136) A tak, stejně jako v kultuře, není v životě Ivana Iljiče místo pro nepořádek, nejistotu, či nevyzpytatelnost. Ivan Iljič se již od mládí vyznačuje ryze kulturními ctnostmi, je „schopný, veselý, dobrosrdečný a společenský, ale přísně dbalý svých povinností, totiž všeho, co považovali za povinnost vysoko postavení lidé.“ (Tolstoj, 2018, s. 57) Jeho touha po harmonii a pořádku je natolik rozsáhlá, že pod jejím tlakem popírá vlastní přirozenost a přizpůsobuje se společenskému podnebí tak, aby co nejlépe vyhověl nárokům a představám druhých. Vyjádřeno Freudovým slovníkem: Uspokojování libida v podobě individuálních potřeb, které jsou v rozporu s kulturním podnebí, vnáší do kultury nejistotu, zmatek a chaos, musí být tedy odstraněno (nebo sublímováno). A tak vystavuje Ivan Iljič svůj život na neotřesitelném základě společenských ctností, dobrého původu, popření sama sebe a svých neustále se prohlubujících vazbách s lidmi vysokého společenského postavení.

Dle Sigmunda Freuda je jedním z primárních účelů kultury ochrana člověka před utrpením, jež nám hrozí ze tří stran. Zaprvé z vnějšího světa, který proti nám může běsnit přemocnými, neúprosnými a ničivými silami. Zadruhé ze vztahu k jiným lidem. Zatřetí z vlastního těla, které je určeno k úpadku a rozpadu. (Freud, 1990)

Není těžké si povšimnout, že příčina první je v případě Ivana Iljiče téměř potlačena jeho společenským postavením. Pomineme-li možnost příchodu přírodních katastrof jako je

zemětřesení, hurikán či záplavy, je ze strany světa téměř nedotknutelný, neboť chudoba, sociální nespravedlnost či jiné překážky vycházející z povahy světa na něj nedosáhnou. A tak není žádným překvapením, že první střet kosmu s chaosem vnáší do Iljičova života žena, jeho manželka Praskovja Fjodorovna.

Život Ivana Iljiče je ztělesněným řádem, má svou práci, své přátele a své záliby, mezi tyto tři aspekty svého života dělí svůj čas, a rozruch, chaos a nepořádek, který do jeho harmonogramu vnáší přítomnost jeho manželky a později potomků, stává se pro něj nepřekonatelnou překážkou, jak nám může doložit takto krátká ukáзка:

„A tak se oženil.

Průběh svatby a počátky manželského života s manželskými neřiznostmi, novým nábytkem, nádobím a prádlem byly až do ženina těhotenství natolik šťastné, až si začal myslet, že sňatek nejen že nenaruší dosavadní lehký, příjemný, veselý a spořádaný život, který jeho společnost schvalovala a který on pokládal za nejlepší, a ještě ho prohloubí. Jenže od prvních měsíců ženina těhotenství se objevilo cosi nového, nečekaného, nepříjemného, těžkého a nevhodného, před čím se nedalo uniknout.“ (Tolstoj, 2018, s. 61)

Jediný způsob, kterým se Iljič dokáže tomuto chaosu bránit, je snaha o zesílení neotřesitelných základů svého uspořádaného života. V důsledku toho odvrhuje manželské povinnosti i prohlubování vztahu s rodinou a plně se soustředí na svou práci, a právě skrze svůj spořádaný přístup k ní nachází i řešení problémů osobních. Neboť s chaosem se nedá bojovat jinak než jeho začleněním do nově nastoleného řádu.

„Záhy, nejdéle rok poté, co se oženil, pochopil, že manželský život, který přináší jisté pohodlí, je v podstatě nesmírně složitá a obtížná věc, a

k tomu, aby plnil svoje povinnosti, totiž vedl odpovídající spořádaný život, schvalovaný společností, je zapotřebí vypracovat si k němu určitý vztah podobně jako k službě.“ (Tolstoj, 2018, s. 62)

Dalším důležitým mezníkem povídky je chvíle, kdy je Iljič nucen k přesídlení do nového bydliště, je shodou nepříznivých náhod vytržen ze svého přirozeného prostředí a vržen do neznáma (ani jeho společenské postavení ho neuchránilo před nevyzpytatelností světa). Iljičova zoufalá touha po obnovení ztraceného řádu je zde ztělesněna v zařizování nového bytu, který se stává Iljičovým mikrokosmem. Vše má své určené místo, nic v bytě není ponecháno náhodě a Iljič sám se ujme role bytového architekta a stává se domnělým pánem situace.

Slova domnělý zde užívám zcela záměrně, neboť je to právě ono symbolické tvoření mikrokosmu, které Iljiče stojí život. Právě v okamžiku vrcholení jeho práce, v okamžiku, kdy jeho mikrokosmos nabývá finální podoby, je Iljič vystaven síle chaosu, vrávorá na štaflích a naráží si bok o hranu vybavení jednoho z koutů svého nového bytu.

Zpočátku nenápadné pohmoždění se postupem času mění v neustupující a stále silící bolest, která svou intenzitou zcela přebírá kontrolu na Iljičovým životem. Toto

zcela zjevné selhání jeho těla spolu s neschopností lékařů přijít celé této záhadné chorobě na kloub, vystavuje Iljiče poslednímu ze tří zdrojů lidského utrpení. Iljič si ale ani v tuto chvíli neuvědomuje pošetilost své snahy vše podřídit řádu a všemožně se snaží svoje skomírající jistoty obnovit. Nejprve je hledá v důsledném lpění na svém denním harmonogramu a snaží se chovat jako před svým onemocněním, následně, když mu to již zdraví neumožňuje, nabývá jeho snaha o udržení řádu absurdní roviny. Zcela vyčerpán a na pokraji smrti ztotožňuje Iljič chaos svého života se špatným uspořádáním nábytku v bytě, neboť právě to bylo příčinou jeho utrpení.

„Pak ho napadlo přemístit celý ten kout s alby jinam, do koutu ke květinám. Zavolal sluhu, někdy mu přispěla na pomoc dcera či žena. Nesouhlasily s jeho nápadem, měly námitky, on se zase přel a rozčiloval, ale to všechno bylo dobré, protože na ni alespoň na chvíli zapomněl.“ (Tolstoj, 2018, s. 85)

Posledním aspektem Freudovy teorie kultury, který se znatelně projevuje v Tolstého povídce, je otázka náboženství. Pro Freuda je náboženství ve společnosti jakýmsi konejším faktorem, nástrojem, který člověku usnadňuje překonávat utrpení tím, že mu dává smysl, který v něm člověk jinak nedokáže spatřit. (Freud, 1990) Ivan Iljič ale

toto východisko odmítá; přesto, že mu poslední pomazání poskytne chvilkovou útěchu, odmítá se smířit s tím, že by nežil tak, jak měl, a nevidí svou spásu v příslibu věčného života své duše. A tak Ivan Iljič Golovin umírá 4. února roku 1884 ve zcela beznadějném a bezútěšném stavu, přesvědčen o vlastní „nepřesáhnutelnosti“ a bez sebemenšího náznaku pochopení toho, jakou přesilou nad námi příroda vládne skrze nevyzpytatelnost tohoto světa a křehkost našich těl a jak pošetilé je věřit v to, že jedinou podmínkou lidského štěstí je jeho moc na přírodou. (Freud, 1990)

Závěrem je ještě třeba poukázat na fakt, že účelem této interpretace nebylo celkové vysvětlení smyslu Tolstého povídky, ale pouhé osvětlení jedné z jeho vrstev, neboť tato povídka, stejně jako jiná literární díla, je souborem mnoha rozličných vrstev, vrstev, které není možné spatřit souběžně, neboť pouze postupné odkrývání jednotlivých částí struktury nám dovoluje objevit nové, do té doby skryté. Z tohoto hlediska se zdá být nejvhodnější přirovnat strukturu literárního díla k cibuli, neboť i ona je bezpochyby cibulí již na první pohled, stejně tak, jako je na první pohled román románem, ale pouze jeho postupný rozklad nám dovolí ho spatřit v celé jeho kráse. A možná i ta slza ukápně.

poznámky

¹ Myšleno jeho šíravou bolest

literatura

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Smrt Ivana Iljiče*. Praha: Československý spisovatel, 1959.

FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Praha: Alois Hynek, 1998.

ARENDR, Hannah. *Krise kultury: (čtyři cvičení v politickém myšlení)*. Praha: Mladá fronta, 1994

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Smrt Ivana Iljiče*. Garamond, 2018

FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. In: FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.

POMERANČE BEZ JADER

ONDŘEJ MÁLEK

Palestina má své malířky a malíře. Naprostá většina z nich je angažovaných v palestinské otázce. V palestinské otázce je ostatně angažovaná naprostá většina Palestinců a nemálo z nich proti vlastní vůli.

V Jeruzalémě se ubytovávám na bytě jedné palestinské skupinky. Je tam obšírná knihovna věnovaná arabské vizuální kultuře. Vlastník bytu je doktor a říká se mu prostě Doktor. Doktorovy fotografie prý obléhávají výstavy po celém světě. V zimě v Jeruzalémě pořád prší, takže většinu času ležím v knížkách. Sestavuji si z těch obrazů vnitřní koláž. Přehlížím datace. Vracím se k tomu, co jsem už viděl a mířím zase jinam. Myslím na pozdního Rolanda Barthese a jeho návštěvu v Japonsku. Toho Barthese, který už nepředpokládá nějakou panenskou čistotu předem existujících vztahů mezi označujícím a označovaným. Čistotu, která je dána tvořivou praxí, jež ustanovuje původní sepětí se světem.¹ Myslím na toho Barthese, který naopak zdůrazňuje tvořivý potenciál znakové struktury, která se rozvírá za hranici běžné komunikace. Struktury jako nahodilého textu, která má sílu skrze otevřený proces sebekonstituce vyjednat nebo vytěsnit svou referenci. „*Domluvit si schůzku (gesty, kresbami, vlastními jmény) zabere zřejmě hodinu, ale za tu hodinu kvůli sdělení, které by se okamžitě zničilo, kdyby bylo vyřčené (klíčové a bezvýznamné zároveň), poznáme, ochutnáme, přijmeme celé tělo toho druhého, které (aniž k tomu mělo skutečný důvod) rozestřelo svůj vlastní příběh, vlastní text.*“ (Barthes, 2012)

Přesně takto se ke mně obrací celé to obrazové tělo, které si v hlavě splétám, abych skrze něj porozuměl jistě historii, která je mi známá jen v několika málo obecných rysech. Ale vše, co je těm obrazům vnitřní se ke mně vztahuje pouze jako vyprázdněné. Trčí to a já prostě nerozumím.

Fantazírůju. Exemplifikuju neznámé veličiny, nebo prostě jen halucinuju smysl. Experimentovat ale nelze bez zájmu a vytrvalosti. A takováto etika jistě předchází porozumění (a možná schází tam, kde je porozumění příliš).

Vnímám zjevnou ideologičnost většiny obrazů. Alespoň to vidím jasně (a je pro mě těžké vidět mimo). Je to logické. Tam kde národ existuje pouze v představách, se představivost stává politickou. Nejspíš je to poněkud těžké břemeno, které musí umělec přenášet spolu se svou obrazotvornou činností. Přináší to s sebou dvojí zodpovědnost. První se týká nutnosti, třebaže negativní, výpovědi vzhledem ke své situaci. Tvořit znamená bez výjimky tvořit jakožto Palestinka, tzn. bojovat nebo kolaborovat.



Tím se vyznačují zejména díla Ismaila Shammouta. Většina z nich je pro diváka snadno srozumitelná. Jejich povaha je utopická. Většinou v sobě zahrnují důraz na komplexní vizi. Tato vize se roztírá po obraze ve vrstvách, které v sobě kloubí čas a prostor. Jsou to obrazy exodu. Palestinský exodus započal s koncem Války o nezávislost, která je arabské paměti známá jako *an-nakba* (katastrofa).

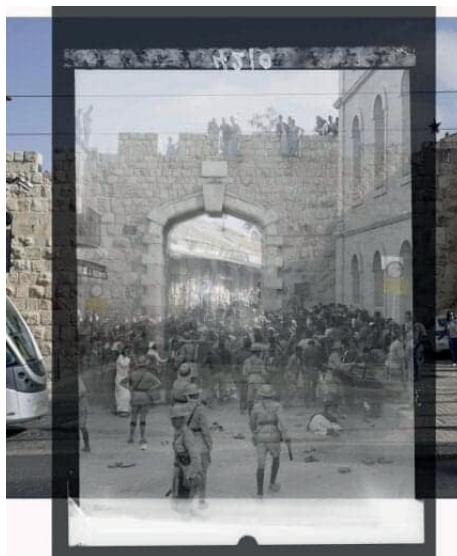
Velmi často jsou však tyto obrazy plné naděje. Hovoří nehybným jazykem, ve kterém se artikuluje ztráta a obroda, a palestinská idea nachází v současné malbě často plnost svého vyjádření právě skrze tuto ztrátu. Obroda je většinou symbolizována sepětím palestinského lidu, který tu zastupuje stále nepřítomnou budoucnost. Vše je však dáno naráz. Veškerá časovost je tu rozvíjena v občas komplikovaných narativích jenom proto, aby sama tyto narativy popřela. Paměť se tu libovolně transformuje v prostorová gesta. Pracuje se tu na zachování čehosi archaického a neměnného, co však nachází svůj skutečný význam jenom díky neodvratným dějinným okolnostem. A snad to není ani archaičnost, jenom jiný způsob přehýbání věčným a časným. Na obraze *Odyssey of a People* se příběh odehrává směrem zprava doleva, což odpovídá praxi četby arabských textů. Spolu s tím se i rozprostření významových prvků punktuje ve vlnkách, jako by obkreslovalo linie arabského písma. Na obraze se souběžně s tímto pohybem nachází několik návratů, které jdou proti času. Jako když okolo dominantní tváře arabského povstalece krouží děti, co ve směru zleva doprava spílají okupačním silám, a současně zdraví svou minulost, která k nim obrací zvědavé pohledy. A co je fascinující, na rozdíl od běžné praxe utopických projekcí, v nichž jsou distinkce lhostejné vzhledem k ideji, již mají zastupovat, zde naopak vystupují do popředí. Tváře jsou individuální. Lid není jenom nějaká masa, má osobnost. Ztráta i štěstí je tu navýsost konkrétní. O více jak půlstoletí dříve se snům o existenci vlastního národa oddával i izraelský malíř Yohanan Simon. Rok před vyhlášením nezávislosti maluje svůj *Shabbat on the Kibbutz*. V tom, co je zde zobrazeno se mnohé dá připodobnit Shammoutovým obrazům, zejména v přihlášení se k určitému utopickému paradig-

matu. V kontrastu k nim jsou zde však postavy bez tváří. Distinkce tu nejsou patrné ani v různorodé činnosti postav, ani v jejich gestech. V perspektivním pohybu zepředu dozadu tu existuje jisté odstupňování, v němž nejsou kontury nijak ostré. Jakoby si jednotlivé postavy svou činnost, držení těla i gesta pozvolna předávaly do ztracena. Práce je tu věčná, přestože je šábes. Absence ostrých kontrastů svazuje lid i tmavě mléčné nebe se zemí. Toto sepjetí je zde zdůrazněno o to usilovněji zejména proto, že jej historické okolnosti odsuzují k permanentní nejistotě. Palestina je v této době stále v područí poněkud neurotické britské správy, časté jsou konflikty mezi Haganou a nepravidelnými palestinskými oddíly etc. Oba autoři rozvíjejí svébytným způsobem pravidla charakteristická pro národní / sionistický realismus. Simon však na svých dalších obrazech, zejména díky dobové adekvaci, mnohem více zakouší mantinely tohoto žánru a rozvírá je zevnitř směrem k abstrakci. Tváře redukované na geometrické tvary tak sledují nejen ideologické, nýbrž i formální tendence.

Shammoutovy obrazy navíc vynikají výraznou, až blyštivou barevností a často jsou polofragmentovány do drobných, mozaikovitých polí. Tato formální stránka jakoby zdůrazňovala, nebo spíše zdvojovala jisté aspekty vrstvení zobrazeného. Obrazy jsou rozpadlé do strat, ale jejich hranice se vždy prolínají v nejasných konturách, či jednoduše pokračují spojitou barevnou plochou v jiné vrstvě. Tato mozaikovitost odráží arabskou lidovou obraznost. I důraz na ono semi-repetitivní vyprávění odráží orální charakter paměti národního vědomí. Respektive spolu s těmito klíčovými rysy je produkován i vnímatel, jímž má být palestinský feláh jako typický představitel národa. Jedná se o určitou univerzální konstrukci sebeprezentace, která je tu implikována.

V předmětné rovině se touto rekonceptualizací feláha zabývá ve svém díle i Sliman Mansour. V této partyzánské válce, kterou vede malíř navzdory okolnostem, a to ve prospěch světa, jenž neexistuje, neznamená proměna každodenní praxe v

účinnou významuplnou jednotku ani v nejmenším krádež, jak by mohlo být na tento postup nahlíženo optikou Barthesových *Mytologií*. (Barthes, 2018, s. 130-140) Pro národ, jehož existenci je upřena značná část jisté symbolické integrity, znamená toto vplétání odtržených znaků teprve jejich skutečné zavedení do komplexní symbolické evidence. Nikoliv krádež, nýbrž obohacení.



Takto je postupováno na těch obrazech, kde jsou unášeny a přepisovány celé krajiny s olivovníky a pomerančovými, a s nimi postavy zabředlé do zemědělské činnosti. Právě tam, kde je setrvalost těchto úkonů vystavená faktickému ohrožení v podobě vyhánění zemědělců ve prospěch zakládání izraelských osad, nabývá běžný koloběh osazování a sklizně úplně jiných rozměrů, a existují palčivé důvody k tomuto symbolickému rozšíření.² Napětí, i odlišný aspekt, který je tu svázán s rurální prací, je ilustrován například obrazem *Quiet Morning*. Postarší vesničanka tu snídá před olivovníkem obehnaným ostnatými dráty. Tomuto tématu se věnuje i Nabil Anani.

Avšak ani toto obohacení není bezrozporné. Existuje několik Mansourových maleb, na nichž různé postavy přenášejí někdy s lehkostí a hýčkově, jindy s utrpením, snový obraz Jeruzaléma. Z tohoto rozporu celkem zjevně vystupuje komplexní provázanost hrdé naděje s jistou niternou úzkostí, se kterou je, občas svévolně, častěji však v důsledku náhlých situač-

ních otřesů, téměř každý přinucen k tomu, aby ve svých běžných úkonech rozpoznával zárodek vzdoru. Nikdo z Palestinců si ostatně nevyžádal své narození do područí okupace.

A rozpory se objevují i tehdy, pokud se snažím nějakým způsobem uchopit díla, která svým formálním akcentem představují skutečnou palestinskou avantgardu. To, co zobrazují, je stejnou měrou palčivé a lokální jako dezintegrující v rozměru globálním. A to jak v geografickém, tak v ideovém smyslu. Takto uvažuje Stuart Hall o produkčním mechanismu kulturního průmyslu: ten se stal globálním nikoliv nějakou všepohlcující transformující silou, pro niž by bylo účelné vše, od věcí přes fantasmata až k lidem, podřítit homogenizujícímu nátlaku. Naopak. Globální expanze kulturního průmyslu pracuje s vykořisťováním lokálních symbolických zdrojů. Existuje zejména jejich prostřednictvím. (Appadurai - Havránek - Lánský, 2013, s. 45) Toto prostřednictví však není nikdy pouhým převodem. S tím se setkávám v rozličných dílech Lailly Shawy. Identita znaku se tu rozplývá. Nejde však pouze o to rozvrátit identitu mezi znakem a událostí, ale pozorovat vnitřní rozklad a rezonance uvnitř znaků samých, k nimž dochází díky jejich globální migraci. To je patrné na koláži s názvem *Fashionista Terorista*. Nebo na obrazech *Trapped I-III* či *Strangehold*, kde skrze zvrstvení mediálních rovin prosvítají expresivní tenze událostí, které se v komunikačním poli rozbíhají po vzájemně lhostejných a soběstačných drahách, a to souběžně s jejich zahlazením.

Zajímavým se jeví i průnik osobní politické situace s pohybem jejího překódování tak, jak to po podřízeném subjektu vyžaduje koloniální moc. Okupace je tak zachycena na mnohem intimnějším rozhraní. Skrze vytěsnění, deformované návraty, snové formace, obsesivní repetice, redukce a fixace. Celou touto paletou příznaků se vyznačují zejména současné malířky a malíři, sdružení pod značkou Zawyeh Gallery, která sídlí v Ramalláhu, což je významné centrum současného palestinského kulturního života.

Tímto se odhaluje i druhá zodpovědnost vyvěrající z původní dyády přítel / nepřítel. Tvořit znamená zpředmětnit tuto základní dvojici a znovu se na ní dotazovat. Tato druhá zodpovědnost v sobě vždy nese břemeno ještě o něco větší, protože tehdy, jakmile dekonstruuji tuto pečeť svazující přítele a nepřítele, nijak nevyklučuji možnost, že bude má činnost do tohoto původního vztahu zapletena a jeho optikou souzena jako jemu vlastní. Přesto se zdá, že riskování tohoto dvojího disidentství má jako jediné legitimní platnost, protože ve svém důsledku vyživuje ideu reformulace podmínek státu, která se dnes jeví jako jediná, i když zoufale klikatá cesta, reflektující vnitřní rozpornost jeho konstitučních politických pojmů (národa, lidu, občanství a dalších splácanin, na jejichž resuscitaci jsou dnes všude na světě vynakládány nemalé kulturní a válečné zdroje, a jejichž noční můrou je postava uprchlíka³). Trvat na této ideji lze však v tuto chvíli právě jen negativně. Je to příliš nejasné. Slovy Hala Fostera, „*avantgardní dílo (není) ve svých úvodních momentech nikdy historicky završené nebo významově plnohodnotné. Nemůže takovým být, protože je traumatické: je mezerou v symbolickém řádu své doby, která na něj není připravena, která jej nemůže přijmout, alespoň ne bezprostředně, nikoliv bez strukturální změny.*“ (Foster, 2010, s. 82) Na malbě Laily Shawy s názvem *The Impossible Dream* tak

nevidím, jak by mohl být tento obraz interpretován, arabské ženy, které si nemohou dopřát zmrzlinu kvůli svým burkám. To, o co v tomto obraze skutečně jde, se neodehrává na jeho povrchu. Vše, burky, barvy i zmrzlina, jsou jenom kulturní identity. Ženské, arabské, západní. Vše, co se na obraze nachází, jsou deskriptory poplatné usazeným kulturně diferencovaným



pohledům, které jsou neodlučitelné od ztuhlých politických statutů a mocenských konfigurací. *The Impossible Dream* se odehrává za zavřenými očima. V naprostém prázdnu toho, co ještě nenastalo, ale k čemu jedinému je třeba hledat stezky usouvztažení. Všem, co se tu dává „pouze“ k nahlížení, navzdory.

Je to ostatně zejména násilná deskriptivní separace do dvou konfliktních světů, co ideologie obou táborů udržuje v jakési horečnaté jednotě a co jim propůjčuje persvazivní schopnost vytvářet pochopitelnou a obyvatelnou realitu. I když za jakou cenu? Skutečná politická představitelství, která je schopna překročit limity ideologických konstrukcí tak může nacházet svou konkretizaci jedině skrze jejich tvůrčí rozklad. A to pouze ze vzájemné vůle obou stran. Jak na jednom místě říká Brechtův pan Keuner, „(...) mnoho lidí odrazujeme od našeho učení tím, že známe na vše odpověď. Nemohli bychom v zájmu propagandy sestavit listinu otázek, které se nám zdají ještě naprosto nevyřešené?“ (Brecht, 1967, s. 26) Naléhavou tak přestává být otázka, co je izraelský svět a co palestinský. Protože když zbavíme cibuli vrstev, zbude nám prázdný střed (nebo Jeruzalém bez ostnatých drátů). Naléhavější se zdá otázka, co činí jeden svět nepřevoditelný na druhý. Tu otázku bude těžké klást a bude ještě těžší ji přijímat. Přistoupit na tuto otázku totiž bude pro mnohé znamenat převrátit minulost a připustit hořkou skutečnost, že se bolest vysvlečená ze svých reprezentací stává nicotnou.

poznámky

¹ „Jsem-li drvoštěp a právě jsem pojmenoval strom, který porážím, potom tento strom vyslovuji, nemluví o něm, ať je forma věty jakákoli. To znamená, že moje řeč je aktivní, že je tranzitivně spjatá se svým předmětem: mezi stromem a mnou není nic jiného než moje práce, tj. určitý čin.“ (Barthes, 2018)

² Nelze si nepovšimnout, o jak závažnou problematiku se zde jedná. Když izraelský historik Avi Šlaim vypočítává následky druhé intifády, ihned za počtem obětí (3747 na palestinské a 973 na izraelské straně) následuje tento výčet: „Izraelci zničili 7440 palestinských domů, vyvrátili 1 116 913 stromů, zkonfiskovali 224 415 dunamů půdy a zničili dalších 72 951 dunamů.“ SHLAIM, Avi. *Izrael a Palestina: přehodnocení, revidování, vyvrácení*. Přeložila Daniela BARTÁKOVÁ. Praha: Academia, 2016. XXI. století. Str. 63

³ Rozvinutí této krize mapuje například Hanah Aerenndtová v druhé části *Původu totalitarismu*. Současněji také Giorgio Agamben ve třetí části *Homo sacer*.

literatura

BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2018.

APPADURAI, Arjun, HAVRÁNEK, Vít a Ondřej LÁNSKÝ, ed. *Postkoloniální myšlení IV*. Praha: Tranzit.cz, 2013.

FOSTER, Hal. „Co je nového na neoavantgardě?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 8

BRECHT, Bertolt. *Zloděj třešní: výbor z díla*. Praha: Mladá fronta, 1967.

THE ASPECTS OF SLAVERY AND THE CHARACTER OF FANNY PRICE IN PATRICIA ROZEMA'S FILM ADAPTATION OF JANE AUSTEN'S MANSFIELD PARK

MARIE KLIKOVÁ

It is Patricia Rozema's film adaptation of Jane Austen's *Mansfield Park* that has caused most controversy among the existing film adaptations of this novel.¹ This film encouraged discussions among Austen's critics and fans following the director's decision to change the plot. "Rozema's movie, more of an intervention than an adaptation, departs radically and frequently [and] for true believers, adaptations will not only disappoint but scandalize" (Johnson a).

The film is a revisionist adaptation of the novel and discusses new themes or themes that are hidden in the book, for example it points out slavery.

In the film version, Fanny is more of a strong feminine character based on the original heroine and connected to the character of Austen herself through the use of metafiction. "Rozema rewrote the character of Fanny to resemble Austen herself, emphasized the social critique of slavery that is found in the text, and heightened the sexuality between various characters" (Groenendyk).

The aim of this essay is to discuss two major changes in Rozema's film adaptation of *Mansfield Park* – the character of Fanny and the issue of slavery, to discuss how they differ from the book, and to point out their possible connection.

Fanny and Austen's "Run mad as often as you choose, but do not faint!"

Fanny in the book is without doubt different from the one in the film. In the book, the reader follows her story from her childhood until her desired marriage with Edmund and cannot decide whether to like her character or not.² Jane Austen portrayed Fanny as a weak, vulnerable woman almost without her own voice. In addition, Austen constantly reminds the reader that there are contradictions in Fanny's personality. When we encounter Fanny at the beginning of the novel, we know that "she was small of her age, with no glow of complexion, nor any other striking beauty; exceedingly timid and shy, and shrinking from notice; but her air, though awkward, was not vulgar, her voice was sweet, and when she spoke her countenance was pretty" (Austen 6). What Austen shows here is a description full of contradictions, and the reader knows how difficult is to decide what Fanny is really like - she is somehow in-between being perfect and being the most annoying character in the whole book.

It is typical of Austen's style to note the opposition or tension in the descriptions of characters and situations which can confuse the reader when it comes to the characterisation. The character of Fanny develops through the story; her appearance is going to improve, though she remains an obedient and kind young woman, who is prone to illness, and who is constantly reminded of her lower social status.

Rozema's Fanny strongly differs from the Fanny in the book. Claudia L. Johnson expresses the main difference: "Instead of the frail, self-denying, inhibited girl of the novel, Rozema's Fanny Price is sturdy, energetic, and self-possessed. In her abjection, Austen's heroine is fascinating" (Johnson a). The independence and the feminist approach of the Fanny portrayed by Rozema are in the film encouraged by her behaviour, strength and her use of irony. And what in the film seems as a minor change from the book means a huge change to the book's plot. In the film, Fanny is sent to Portsmouth as a punishment for rejecting Henry Crawford as her future husband. In the book, she accompanies her brother William (whose role is omitted in the movie) and is sent away to think it over. When Henry asks her to marry him again in Portsmouth, in the book, she declines his offer; in the film, she accepts but the next day she refuses. By changing the plot, the film can make the character of Fanny become a more real-like woman who cannot decide under the harsh circumstances but finally stands up for herself. Still, there is a certain feminist element in the book-Fanny – by refusing Henry's offer, she stood up for herself. Despite the book-Fanny being more passive, she also has certain feminist features. However, it is essential to point out that due to the use of contradictions and tension in their descriptions, characters in Austen's novels are more real-like.

What is more intriguing about Fanny's portrayal in the film is that

she is portrayed as a writer and the narrator of *Mansfield Park*. Her role in the film merges with Jane Austen herself. Jane Austen's texts and early journals – juvenilia – are added to the film script and implemented into the film from the very beginning. First, Fanny is telling her sister the story about Eliza's imprisonment, which is taken from Austen's *Henry and Eliza*. Later in the film, when Fanny is shown growing up, she is writing Austen's *History of England* and plays the role of an enthusiastic writer. It is not surprising then that the film does not end with the wedding but with Fanny's first successful publication of her book of stories under the title *Effusions of Fancy by a Very Young Girl in a Style Entirely New* – which was the title created by Austen's father for her early works. (Compare Johnson a.)

The role of Fanny as the narrator is supported in some scenes, where the actress Frances O'Connor playing Fanny turns straight to the camera eye and comments on the story herself. This allows the audience to hear not only the perspective of Fanny, but also more of Austen's ironic style, which is visible mainly in the scene when Fanny is describing the wedding of her cousin Maria. Rozema takes Austen's narrative lines from the book and makes them into Fanny's words: "It was a very proper wedding. The bride was elegantly dressed; the two bridesmaids were duly inferior; her father gave her away; her mother stood with salts in her hand, expecting to be agitated; her aunt tried to cry; and the service was impressively read by Dr Grant" (Austen 105). The words of Film-Fanny follow Austen's cynical opinion on marriage. In the book, it is Fanny, who is omitted in this scene, because Austen as narrator needs more space to evolve a different idea and the book-Fanny represents only the naive view of the relationship of Maria and Rushworth. However, in the film, Fanny presents the marriage even more ironically when she "addresses the camera and says slyly, 'Marriage is indeed a manoeuvring business'" (Groenendyk).

With the merging of Austen and

Fanny together, Rozema created a metafictional mix of the book and Austen as the author. In one interview, she sheds a light on this choice when she explains her method as "collage or prismatic-like approach" (Rozema). This approach is typical for postmodernist narrative. What Rozema created with it is the more sympathetic Austen-like character and thanks to her version of Fanny, one can enjoy more of Austen's style.

On the one hand, there is the film-Fanny's motto and advice: "Run mad as often as you choose, but do not faint", which is Jane Austen's motto – a proof of her strong abilities and irony that emerges in the character of film-Fanny. On the other hand, it is important to point out that Fanny in the book is a kind-hearted person who stands up for her opinions and duties, even though it is not so visible as in the film. This is proved in the plot many times – for example when she refuses to act in the play *Lovers Vows* or when she does not agree to marry Henry Crawford and is sent to Portsmouth to change her mind. It is the Fanny in the book that asks Sir Thomas Bertram about his "slavery business" and it is the issue of slavery that Rozema implemented into her film as well.

Slavery

Despite the slavery being mentioned in the book only once, it encouraged many discussions among literary critics.³ When Sir Thomas Bertram returned from Antigua, in the conversation between Mansfield residents, Fanny questions slavery and her relationship towards her uncle: "But I do talk to him more than I used. I am sure I do. Did not you hear me ask him about the slave-trade last night?" "I did—and was in hopes the question would be followed up by others. It would have pleased your uncle to be inquired of farther." "And I longed to do it—but there was such a dead silence!" (Austen 103). Sir Thomas Bertram and his business are based on the colony of Antigua, where he stays most of the time. It is unclear what his business really is as it is

not mentioned in the book. The only thing that is clear is that he must leave to settle his business. Fanny, despite the fact that she is silent and passive for the major amount of time, is the only one who asks him about his business and reveals its potential origin. However, there is no answer to her question.

To understand more about the possible reason of involving the slavery issue in the book, one needs to have more information about Jane Austen and slavery which comes not only from the historical context, but also from her own life: "Austen's own father was a trustee of an Antigua plantation, and such was the dependence of the English economy on the sugar grown in its West Indian plantations; most gentry families during the period had some connection with slave. Abolishing the slave trade was among the most momentous events of Austen's lifetime [...]" (Johnson b). As it is clear, Austen got along with her own experience and pointed out this problem in her books. This means that Rozema was aware of this fact and it is a possible reason for developing this theme in the film. Rozema reworked the issue of slavery. In one interview, she discussed the reasons why: "It's very different from the rest of her work in that it has darker currents running through with the slavery business and even the whole atmosphere of sexuality in *Mansfield Park*. [...] It's usually kind of a passing one little poor scene in her other novels and here she is thrown into the midst of abject poverty. I think Austen herself had a great fear of poverty" (Rozema). One can see that Rozema derives not only from Austen's but also from her own life and experience.

There are many scenes implemented in the film that discuss and foreshadow the slavery issue. Firstly, it is in the one of the very first scenes when young Fanny is transported to Bertram's estate and hears a woman singing in a boat on the sea. She asks about it and the answer of the coachman evidently refers to slaves and slave trade. Later, the reader comes across the conversation with Edmu-

nd when they are horse-riding: “It’s just his problems with the slaves on the plantation. The abolitionists are making inroads and . . .’ ‘And that’s a good thing, isn’t it,’ Fanny interjects. ‘Well,’ continues Edmund, ‘we all live off the profits, Fanny. Including you.’” (Groenendyk). This scene reminds Fanny of the harsh reality that even her profit in living with Bertrams is connected to slave trade. However, there is also a foreshadowing of who Sir Thomas Bertram truly is, because as Rozema reworked the character of Fanny, she did the same to the character of her uncle – Sir Thomas Bertram. In the scene where Fanny meets Sir Thomas Bertram immediately after his return from the plantation, he wants her to turn around because he wants to look at her body and posture – it reminds the reader of the tradition of showing off slaves and their health and appearance at the slave trade market. In this scene, Fanny is strongly annoyed and embarrassed and leaves in anger. (Compare Groenendyk; Johnson a.)

The climax of the slavery story is when Fanny discovers the book of

sketches which portray Sir Thomas Bertram as a rapist and a violent person. These sketches were made by Sir Thomas’ son. Fanny in this scene stays in shock and seems to lose her strength, but when it comes to the harsh reality, the scene signifies her innocence and vulnerability. This scene is also connected to a sex scene between Maria and Henry Crawford which Fanny discovers. Then the naturalistic reality of a disrupted society in Mansfield is intensified. However, all this slavery business has a happy ending in Mansfield, because as Fanny finally tells the reader as the narrator, Sir Thomas Bertram starts a new business in growing tobacco, which gives the whole issue a more cynical and ironic ending because everything could be changed, even the slavery, no matter that a tobacco business has a lot in common with slaves too. (Compare Groenendyk; Johnson a.)

Conclusion:

Despite the character of the main heroine Fanny being changed by Ro-

zema, one can say that in some ways she resembles her novel model when it comes to standing up for one’s own opinions and duties. Rozema made Fanny into a more likeable character which brings the heroine in the 21st century. What is more, “[her] film is faithful, for it gives us what many of us love about Austen in the first place, what other movies never deliver: Austen’s presence as a narrator” (Johnson a).

Due to the fact that Fanny plays the role of the narrator in the film, she also acts as the mediator of the slavery issue. In the book, it is Fanny who as the only one asks about slavery. In the film, it is Fanny whose narrative perspective we follow, it is her who comes across the foreshadowing of slavery from her childhood and it is grown up Fanny who in the final climax of the film shockingly discovers in the book of sketches that her uncle is a rapist and that he is violent towards slaves. Later on, Fanny is the one who summarises the happy ending. And it is Rozema who again actualises this issue and connects it to Austen herself.

Notes:

¹ There are three different versions of Mansfield Park: The 1983 Mansfield Park BBC TV series; the 1999 version directed by Patricia Rozema; the 2007 version directed by Iain B. MacDonald.

² Discussions about Fanny continue to this day – see for example the latest article concerning this issue: <https://www.the-tls.co.uk/articles/re-reading-mansfield-park-jane-austen-janet-todd/>.

³ For example: Edward W. Said; Claudia L. Johnson, etc.

Works cited and resources:

Austen, Jane. Mansfield Park. Project Gutenberg, 2008. PDF online. Stable URL: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/141>>

Groenendyk, Kathi. Modernizing Mansfield Park: Patricia Rozema’s Spin on Jane Austen. Jane Austen Society of North America. V. 25, NO. 1. Winter 2004. Web. 11 Jan 2020. <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol25no1/groenendyk.html>>

Johnson a, Claudia L. Run Mad, but Do Not Faint: The Authentic Audacity of Rozema’s Mansfield Park. Patricia Rozema. 1999. Web. 10 Jan 2020 <<https://web.archive.org/web/20110505191116/http://www.patriciarozema.com/articles/run.html>>

Johnson b, Claudia L. Introduction to the Screenplay for Mansfield Park. Patricia Rozema. 1998. Web. 10 Jan 2020 <<https://web.archive.org/web/20110926225844/http://www.patriciarozema.com/articles/introMP.html>>

Rozema, Patricia. A Conversation with Patricia Rozema. Nitrate Production. 11 Feb 2000. Web. 11 Jan 2020. <<https://nitrateonline.com/2000/fmansfield.html>>

Apophrades

Slzo na mapě těla
 Proč právě Tebe doprovází
 Mohutný ohon komety?
 Tisíce jiných se do Tebe vpily
 A nyní, po dlouhé pouti
 Pomalu ustává Tvůj pohyb
 Ale dřív, než se zhmotníš
 V mrtvý rubín krve
 Přispěchám k Tobě
 Strhnu Tvůj proud
 Pohltím Tě
 A společně doputujeme
 Až k dolnímu okraji okna
 Z vůle mračen jsme cestovali
 Oba právě tímto vlakem

Novohradská

Poslední potlesk pro miláčka davů
 Spi tak sladce, jak sladce jsi hrál
 Zítřka naposled se rozezní tvůj hlas
 Ozvěnou z hrdel malých papoušků
 Budou ti zpívat rekviem
 Odpusť, že se nepřidám
 Neboť nenacházím hlubokých slov a tónů
 Snad příliš dlouho jsem naslouchal
 Řinčení klíčů a skřípění bran
 Které ti nebylo dovoleno odemknout
 Zemřel jsi ve zlaté kleci
 Obklopen zámeckou komnatou
 Nikdo víc tě nespatrií
 Jen ve mně se budeš zrcadlit
 Neboť tvá oběť znamená
 Můj život

Báseň dětem

Jsi to ty, dívko zvěčněná
 Plavá a kučeravá?
 Martina, nebo Marcela?
 Byla jsi málem dospělá
 Když jsem ti s kytkou mával

A co ty, kluku vlasatý
 S očima barvy nebe?
 Nosil jsi černé kabáty
 Sbíral dŮtky a plakáty
 Jsi pořád stejný rebel?

Dnes jedna slečna řekla mi
 Že vy dva jste se vzali
 Přinesla album s fotkami
 „Ta je od táty, od mámy...“
 Inu – náš svět je malý.

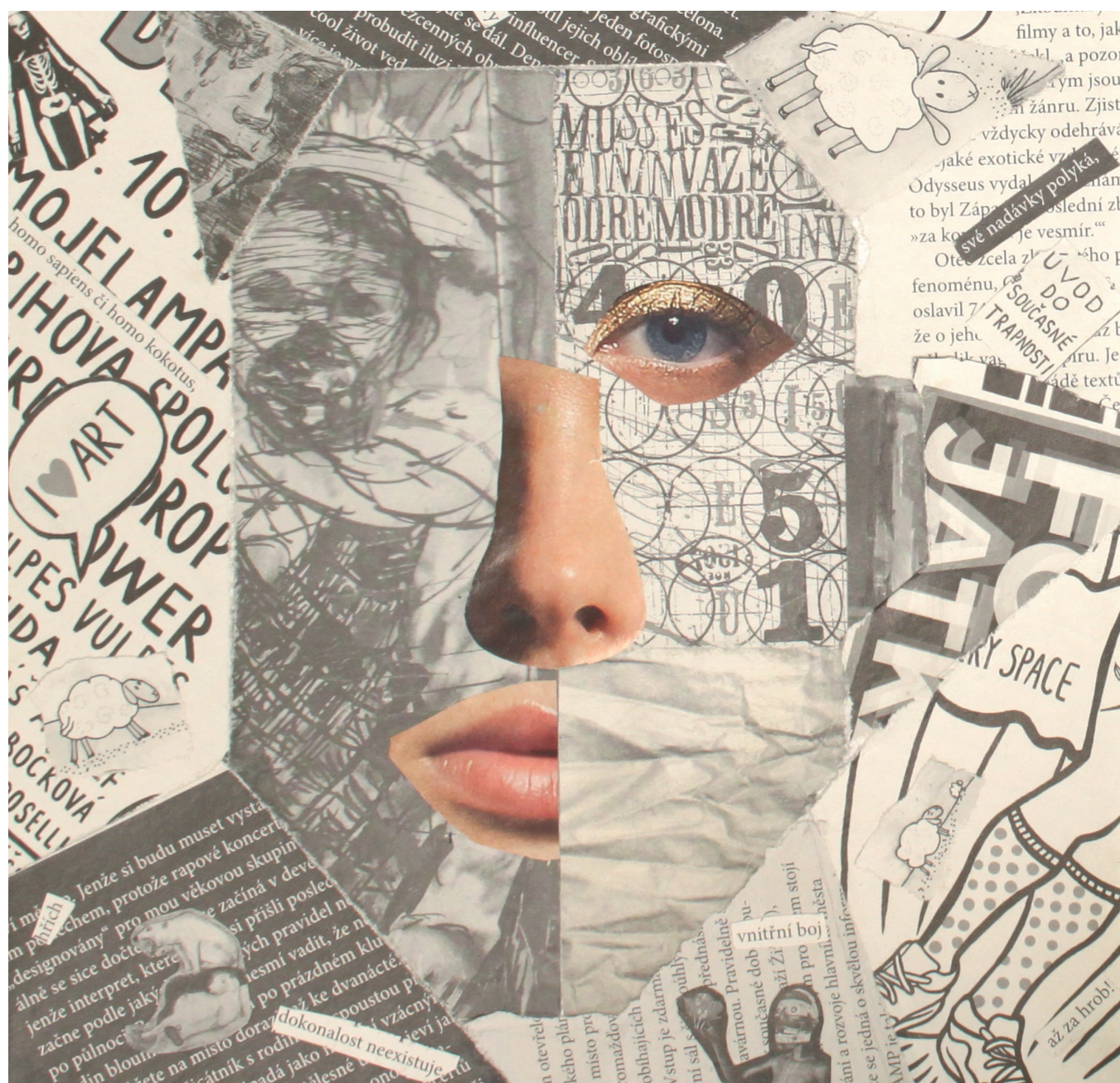
Summertime Blues

Days are so long
 In the summertime
 And heat feels like cold
 When you're away
 There's no way than here to stay
 Till September comes my way
 Cause days are so long
 When you're away

Summertime Blues
 Blue as the sky
 Wish I could choose
 To never lose you never
 Have to say goodbye

The heat feels like cold
 In the summertime
 And days are so long
 When you're away

Gabriela Borovková



T. S.

TIRÁŽ

MOST časopis studentů Filozofické fakulty JU

Šéfredaktoři: Evelína Kolářová, Tomáš Souček

Redakce: Barbora Macková, Martin Klecán, Adam Tomáš, Gabriela Borovková, Lenka Opatrná, Andrea Vanderková, Ondřej Málek, Jakub Kahoun, Marie Kliková, Aleš Černý

Grafika: Adam Tomáš

Korektury: Evelína Kolářová, Gabriela Borovková, Tereza Kouklíková

Náklad: 150 ks

Vyšlo: duben 2020



casopis.ff.jcu@gmail.com

PŘIPOMÍNKY, REAKCE I NESOUHLASY S NAŠIMI ČLÁNKY JSOU VÍTÁNY.
NAPIŠTE NÁM!



MOST – Ministry of „Silly“ Talks

