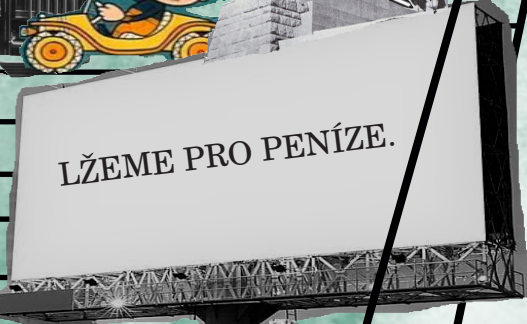




Č. 22/2021 OKČ



ČESKÝM
VÁLČNÝM LETCŮM
R A F
939 - 1945

PROSTOR

OBSAH: PROSTOR

- 3 JAK NÁS PRODUKTIVITA ZABÍJÍ TEREZA KOUKLÍKOVÁ
 9 ČEMU SE VĚNUJÍ (SOUČASNÉ) POLSKÉ BÁSNÍŘKY? MARIE KLIKOVÁ
 13 KRYCÍ JMÉNO: ŠILENEC MARTIN KLEGÁN
 16 VETŘELECKÁ RETROSPEKTIVA SIMONA VANIČKOVÁ
 21 BARTLEBY, THE PESSIMIST EVELÍNA KOLÁŘOVÁ
 26 UHNI, TEĎ JSEM NA ŘADĚ JÁ! LENKA ŽOUŽELKOVÁ

TÉMA

- 6 MODERNÍ ŘEŠENÍ PROSTORU: FUNKCIONALISMUS V DÍLE LE CORBUSIERA A KARLA TEIGEHO ANDREA VANDERKOVÁ
 10 FLUIDNÍ POVAHA KULTURNÍHO PROSTORU TOMÁŠ SOUČEK
 8 STŘEDOVĚKÝ GESAMTKUNSTWERK – PROSTOR GOTICKÉ KATEDRÁLY LUCIE METLIČKOVÁ
 18 JE ŠPATNÉ BÝT NĚKDE UPROSTŘED? JAN VESELÝ
 20 NÁMĚSTÍ JAKO VEŘEJNÝ PROSTOR JAN VITOŇ
 23 MÝTUS MIMO PROSTOR I ČAS TOMÁŠ SOUČEK
 28 SOCIÁLNÍ SÍŤE A JEJICH PROSTOR VACLAV BRIXÍ

RECENZE

- 25 BOŽENA MARTIN KLEGÁN
 29 BRIDGERTON SIMONA VANIČKOVÁ

MINIRECENZE

- 12 DÁMSKÝ GAMBIT
 12 BILLY NOMATES – NO
 15 THE MANDALORIAN
 32 SLEAFORD MODS – SPARE RIBS
 32 SHAME – DRUNK TANK PINK

EDITORIAL

A je tu opět nové číslo M.O.S.T.u!

Vzniklo v době distanční výuky a globální pandemie. Proto se nám zdá záhodno, s dovolením laskavého čtenáře, poplácat se navzájem na zádech a poblahopřát si k pěknému výkonu.

Naše poděkování patří všem, kteří se na tvorbě tohoto čísla jakkoli podíleli a dovedli ho ke zdárnému konci.

Zároveň doufáme, že se naše práce a její tištěný plod setkají s vřelým přijetím a že snad i pro některé z vás představuje klidný ostrůvek v moři světového dění.

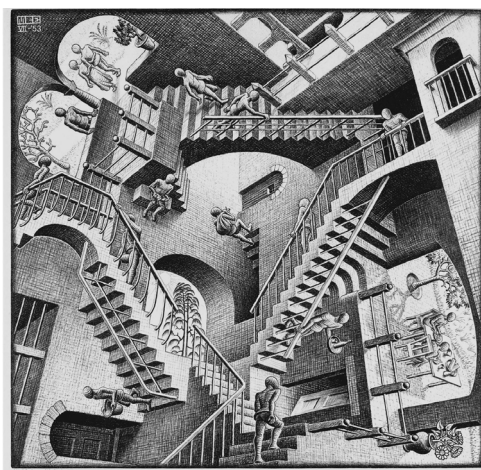
Dovolíme si ještě připomenout naši přetrvávající výzvu: přijímáme zajímavé odborné články z jakéhokoli oboru a rovněž vlastní literární i uměleckou tvorbu na jakékoli téma.

Za redakci

Evelína Kolářová a Tomáš Souček

šéfredaktoři

TÉMA



Uchopení okolního světa a následná orientace v něm je stěžejním bodem při utváření života každého z nás. Snad by se dalo i říci, že vztah, který zaujímáme k prostoru jenž nás obklopuje, se do jisté míry zrcadlí v našem vztahu k druhým i nám samotným. Není proto žádného divu kolik sil mnohých badatelů, dobrodruhů a myslitelů bylo napříč věky vynaloženo na prozkoumání, objevování, zakreslování, mapování a přetváření okolního prostoru. Zygmunt Bauman trefně poukazuje na fakt, že téměř veškeré utopické představy o dokonalých společnostech začínají u naprostého podmanění okolního prostoru. Společenský řád je podmíněn řádem prostorovým – jak již ostatně poukázal i Lévi-Strauss při své strukturální analýze rozmístění budov u archaických kultur. Je tedy více než zřejmé, že studium prostoru je další z mnoha cest, jež nás mohou dovést k hlubšímu pochopení struktury našeho společenského systému i nás samotných.

Tomáš Souček

JAK NÁS PRODUKTIVITA ZABÍJÍ

TEREZA KOUKLÍKOVÁ

V angličtině se tomu někdy říká „productivity guilt“. Volně přeloženo – jedná se o pocit viny či výčitek kvůli tomu, že si nepřipadáme dostatečně produktivní, že neděláme dost – a to nejen v práci, ale i v ostatních oblastech života. „Produktivita“ se pro nás stala dalším, uměle vytvořeným měřítkem, podle něhož posuzujeme vlastní hodnotu. Stejně jako u porovnávání, které se zaměřuje na vzhled a majetek (viz častokrát probírané téma instagramové hyperreality), nás tohle měřítko, pokud si nedáme pozor, může vychýlit na dráhu zoufalství. Dělá to mnohem „sofistikovanějším“, ale ve výsledku neméně nebezpečným způsobem.

Hned na začátek shrňme jedno klišé – doba klade stále větší nároky. Těmto větším nárokům se přirozeně snažíme přizpůsobit. Jenomže mnohdy na ně zareagujeme i tím, že aby toho nebylo málo, ještě si ty nároky zvýšíme. Pro jistotu. Joni Edelman ve svém článku píše, že naše společnost je „posedlá produktivitou“ (2018). Cení si víc lidí, kteří neustále něco dělají (a téměř se moří ve vlastním potu), než těch, kteří znají své hranice a vědí, kdy si říct dost. Je to zvláštní paradox. Na internetu najdeme velké množství článků a studií, které řeší, jak se má zaměstnavatel na pracovišti chovat k zaměstnancům s psychickými problémy, nejčastěji depresí. Je v nich také zmíněno, že právě deprese produktivitu snižují. Úvaha takových studií však nikdy nevede opačným směrem – že daný člověk trpí depresemi právě pro vysoké nároky zaměstnavatele, pro přepracování... anebo pro to, že si jeho mysl postupně vytváří díky oslavované produktivitě ničivý vzorec. Ve chvílích, kdy na něčem nepracuje, se totiž cítí jako slaboch. Neustálé puzení, že musíme něco dělat, plánovat si úkoly a plnit je, se ukrádá i do mezilidských vztahů, koníčků a celkového životního stylu.

Problém produktivity

Samotný pojem produktivity původně vychází z ekonomie, kde obecně znamená „vztah mezi vstu-

pem a výstupy“ (Nordhaus a Samuelson, 1998, s. 755), tedy mezi náklady vloženými na produkci výsledků a těmito výsledky, resp. produkty. Postupně si jej jako termín osvojily další obory, např. biologie, sociologie či psychologie, a nakonec se dostal mimo odbornou sféru, do běžného slovníku. V našem způsobu uvažování vnímáme produktivitu spíše již jako souhrn výsledků z ní plynoucích. Jinak řečeno, co všechno jsme zvládli udělat během určitého časového období. Pojem také vytvořil nerozlučnou dvojici s dalším oblíbeným a velmi módním slovem – prokrastinací. To slouží k posvěcení našeho vysvětlení, proč že nejsme dostatečně produktivní.



Tento základní kámen pro práci, potažmo studium, může ztěžknout a převážit se do jiných částí našeho žití a bytí (především myšlení), odkud je těžké jej odvalit. Produktivita mlčky požírá požitky z věcí, které jsme dřív měli rádi, protože je redukuje na pouhou položku v „to-do“ listu. Odškrtněš-li – dobře pro tebe, pokračuj dál v nikdy nekončícím seznamu, necháš-li kolonku prázdnou, potom jsi odsouzen k zániku a doživotnímu nicnedělání. Použitá nadsázka zhořkne v okamžiku, kdy si uvědomíme, že se vědomě i

nevědomě za to nicnedělání trestáme právě oním pocitem viny, tzv. „productivity guilt.“

Produktivita a sociální status

Podle článku Bellezzy a Keinan s odkazem na studii Kolumbijské univerzity si skrze produktivitu vytváříme „sociální status“ – jinými slovy, čím produktivnější jsem a prezentuji tuto produktivitu ostatním, tím důležitější mám postavení a ukazuji do jisté míry i vlastní nepostradatelnost (2019). Zatímco dříve platilo, že lenošení bylo výsadou bohatých (Bellezza a Keinan, 2019), dnes je to naopak. Volný čas je jen další komoditou, s níž musíme nakládat s rozmyslem – a nejlépe jej strávit, jak jinak, produktivně. Opravdové lenošení nemá už v našem životě místo. Bellezza a Keinan navíc trefně poznamenávají, že činnosti jako meditace, sportování či prostý spánek, při nichž bychom si měli odpočinout, často vidíme pouze jako cestu, jak opět zvýšit náš výkon (2019).

„Udělalí jsme z produktivity fetiš,“ shrnuje situaci blogger Elad Nehorai (2013). Společnost, především ta americká, ale i evropská, se nezastavuje jen u zbožného uctívání této nové kvality lidství, ale staví na ní celé odvětví byznysu. Nehorai i jiní si všímají, že jsme přehlcní nejrůznějšími aplikacemi, knihami nebo dokonce vzdělávacími kurzy a portály, které pomáhají vybičovat úroveň produktivity na maximum a naopak vymýtí prokrastinaci. A toto odvětví zase rozšiřuje skulinu právě pro „povinné“ odpočívání. Jógové víkendy, wellness centra, nástroje k meditaci. V současné době, která je navzdory klimatické krizi nastavená směrem k produktivitě a (nad)produkcí, má člověk tendenci si hýčkat fakt, že vlastně „nemá čas“. A tím si opět stvrzuje onen sociální status vůči svému okolí. To je dnes, také díky sociálním sítím a možnosti být „propojen“ se světem kdykoli a kdekoli, svědkem jeho zaneprázdněnosti a života naplněného, když už ne prací, zajímavými koníčky, cestováním či inspirativními setkáními.

Produktivita a vina

Každý, kdo si pak dovolí být unavený z běžných aktivit, kdo nebuduje tělo každodenním cvičením a ducha čtením odborných knížek (jen se opovažte si pustit v televizi nějakou hloupou reality show!), kdo nemá rád cestování atd. atd. se nutně cítí stigmatizován. Někdy se proto nechá strhnout a snaží se svůj rozvrh naplnit něčím, co tzv. má smysl, nemrhat ani jedinou minutou. Den přestává být dnem. Stává se denním plánem. Psycholog Honzák popisuje, že tyto lidé „organizují svůj čas, mají velký diář, příruční malý diář, poznámkový lísteček, vše naplněné neodkladnými povinnostmi, které nemohou stihnout, protože je jich příliš mnoho a jsou příliš náročné.“ (2018, s. 48) Obě reakce, ať už pocit vyčlenění ze skupinky „produktivců“ a následná rezignace nebo zběsilé úkolování sebe sama, jsou dlouhodobě neudržitelné a nevladatelné – v obou směrech vedou k výčítkám a sebeobviňování. Nebýt produktivní je dnes ostuda. A tak je život postupně rozdělen jen na dvě období. Čas, kdy něco děláme, a čas, kdy neděláme nic smysluplného a cítíme se za to vinni.

Výčitky se mohou začít řetězit do úzkostí a verbálně se projevit ve stížnostech typu „nebyl(a) jsem dnes produktivní“ nebo „nic jsem zase neudělal(a)“, „chtěl(a) jsem toho stihnout víc“ a zacyklit se v začarovaném kruhu. V něm se chvíle volna mění v sebetřýznění, kdy neustále myslíme na to, že nic neděláme, ale že bychom přece jen měli. Nebo máme za to, že to, čemu se během odpočinku věnujeme, není dost zajímavé, nikam nás to po pomyslném žebříčku neposouvá. V krajních případech pak činnosti, které nijak nesouvisí s prací, označujeme jako své projekty nebo úkoly, abychom utěšili hlad po produktivitě. Schůzky s přáteli se mění v udržování sociálních kontaktů, partnerský vztah v nutnou životní součást, lidově řečeno „aby se neřeklo“. Koníčky se dělají kvůli seberozvoji, cesty do zahraničí proto, abychom nebyli pozadu. Přistupujeme k sobě jako ke stroji – mechanicky doplňujeme potřeby podle předpisu, vytváříme si výšečový graf činností, kde by všechno mělo být ideálně vybalancováno. Snažíme se vytlačit „produktivní vinu“ do pozadí, ta se ale vrací kdykoliv, kdy trochu povolíme.

Produktivita jako hodnotové měřítko

Psycholožka Nela G. Wurmová upozorňuje, že lidé vytváří falešné pojetí mezi produktivitou a vlastní hodnotou (2020). Už nejde jen o sociální status, ale o vnímání sebe sama v souvislosti s vykonanou prací. Pro jednotlivce je to lákavé. Odvede kus práce, zvýší si sebevědomí. Navíc tam, kde si nevystačí krásou či majetkem, to může kompenzovat produktivitou. Ta je přece, na rozdíl od vzhledu jako z časopisu nebo domu s pěti ložnicemi, dostupná pro všechny. A právě v její dostupnosti spočívá i její zrádnost. Zatímco milionářů je jen vybraná hrstka, konkurentů v produktivitě je mnohem více, stejně tak lidí, co se jí nechají zlákat. Keinan a Kivetz přímo uvádí, že v západní kultuře se častokrát na základě dosažených výsledků určují hranice, v nichž se definuje něčí identita. Produktivita zde slouží jako další, uměle vytvořené měřítko vlastní hodnoty, přepočítané na počty nejen úspěchů, ale i zážitků ve volném čase (2011).



Wurmová toto měřítko shrnuje jednoduchou rovnicí: „Mám hodnotu jen tehdy, když jsem užitečná. A když nejsem užitečná dost, hodnotu nemám.“ (2020) A doplníme-li užitečná slovem zaneprázdněná, dostáváme se ke komplexnějšímu pojetí, zahrnující všechny naše aktivity. Pokud neprobíhá denní plán podle představ, nazíráme na sebe s despektem, den hodnotíme jako nevydařený a uléhá-

me do postele mučení myšlenkami „kdybych nedělal(a) tohle, mohl(a) jsem stihnout tohle“. Naopak když dostatečně vyplníme graf a odškrtneme všechny kolonky, dostaví se na pomíjivou chvíli spokojenost, snad i sebeláska. Předtím než se zase ráno probudíme a kolotoč začíná nanovo. Snadno se navyká na to, že se musí člověk o něco zasloužit, udělat něco prospěšného, než půjde odpočívat (tzn. seberozvíjet se nebo se sebetřýznit vinou). Vlastně to zní logicky. Jak už praví známé přísloví, „bez práce nejsou koláče“. Stále častěji však nahrazujeme koláče další prací v honbě za tím, že až to všechno zvládneme, konečně budeme šťastní. Připomíná to chronicky známý motiv americké literatury. Jak ale podotýká Nehorai, během toho všeho jsme zapomněli na důvod, proč se tak ženeme.

Proč být produktivní

Podle Nehorai se produktivita někdy stane vlastní slepou uličkou. Najednou nikam nevede, vrací jednotlivce spíše na začátek. Už neobsahuje žádné proč a s tím i žádné proto. A co víc, mnoho lidí, jichž se tento problém týká, už neumí rozlišovat mezi věcmi, které nějaké proč ještě mají a které ho v rozjetém vlaku dávno ztratily. „[P]řevážnou většinu svého času řeší naléhavé a nedůležité věci. Jsou přitom přesvědčeni o jejich důležitosti (velmi často jsou důležité, ale pro jiné), a aby nezklamali, „musí“ se jim věnovat, „musí“ slibovat, a tak se dokola dostávají do časového tlaku.“ (Praško a Prašková, 2012, s. 211). Ve výsledku jsou tedy neustále zaměstnaní nejenom pro sebe, nýbrž i pro druhé. Nedokáží určit míru důležitosti věcí a často ji přebírají od jiných. Pod tlakem dochází k rozboření systému priorit. Nic najednou nemůže chvíli počkat, vše se musí zvládnout hned. Místo dlouhodobých cílů vidí jen krátkodobé a místo potěšení jen další úkol ze seznamu. A ještě si v tomhle stavu, jak podotýká Wurmová, tak trochu libují. Jestli už to pak člověk dělá pro obdiv, pochvalu či závist druhých nebo proto, aby sám se sebou byl chvíli spokojen, je nakonec jedno. Protože mnohdy je to za cenu ztráty radosti, prostého „jen tak být“, nikomu a ničemu se nezodpovídat. Při tom běhu z jednoho konce uličky do druhého se ani jednou nezeptá „proč?“. Hlavně nezastavovat, neboť pak zaútočí provinilost.

Produktivita nás zabíjí?

Řeklo by se, že u psychické stránky věci problém „končí.“ Avšak není tomu tak. Allyson Schurtz, která se věnuje východní medicíně, poznamenává, že k ní přichází lidé, kteří trpí nejrůznějšími fyzickými problémy. Ty jsou z hlediska klasického lékařství bez zjevné příčiny či označeny jako chronické. Při poodhalení životního stylu příchozích ale Schurtz nejednou zjistila, že jsou zkrátka nastavení na produktivitu tak moc, že jakýkoliv podnět mozek vyhodnocuje jako permanentní stresovou zátěž (2019). A na tu pak reaguje i fyzické tělo. Provázená vinou z ne-produkce, tedy nemusí zabít „jenom“ naši radost a brát širší rámec nějakého smyslu našeho konání. A při tom všem to může začít docela nenápadně. Třeba tím, že

se milované knihy mění v položky čtenářské výzvy. Mechanické chroustání textu za textem, vyčerpání a nakonec odpor ke čtení jako takovému. Nepoznáváte se v tom?

Cílem tohoto článku není demonizovat produktivitu. Bez produktivity, ať už v jakémkoliv smyslu, by svět zůstal stát na místě. Ať už chceme nebo ne, kola by se takzvaně netočila, my bychom se neproměňovali, duševně nerostli. Někdo v produktivitě nachází smysl. Pracovat a být aktivní ho dělá šťastným – a co především – neaktivitu nezaměňuje za trápení. Cílem bylo spíše upozornit na vzrůstající trend, kdy se produktivita proměňuje v toxickou, a tak zpochybňuje existenci „volného“ času, vyvolává u nás pocity viny a obírá nás o psychické i fyzické síly. V takovém případě bychom měli zpozornět. A to dřív, než se náš život rozdělí jen v řádky nevyplněných kolonek.

Pozn. autorky: Článek byl napsán v březnu těsně před vypuknutím koronavirové krize. Jak moc je aktuální i v této době nebo jak se vnímání tohoto tématu proměnilo v souvislosti s nuceným zastavením většiny činností (v podobě, v jaké je známe), nechť laskavý čtenář posoudí sám.

literatura

BELLEZZA, Silvia a KEINAN, Anat. Use this simple psychological trick if productivity culture has made it impossible for you to relax. In: FastCompany.com [online]. 10. 7. 2019 [cit. 7. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.fastcompany.com/90413390/use-this-simple-psychological-trick-if-productivity-culture-has-made-it-impossible-for-you-to-relax>.

EDELMAN, Joni. We are a culture obsessed with productivity — and it's literally killing us. In: Ravishly.com [online]. 6. 8. 2018 [cit. 7. 3. 2020]. Dostupné z: <https://ravishly.com/culture-obsessed-with-productivity>

HONZÁK, Radkin. Jak žít a vyhnout se syndromu vyhoření. 3. vyd. V Praze: Vyšehrad, 2018.

KEINAN, Anat a KIVETZ, Ran. Productivity orientation and the consumption of collectable experiences. Journal of Consumer Research [online]. 2011, 37 (6) [cit. 7. 3. 2020]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/jcr/article/37/6/935/1868983>.

NEHORAI, Elad. Productivity is killing us. In: PopChassid.com [online]. 17. 12. 2013 [cit. 7. 3. 2020]. Dostupné z: <http://popchassid.com/productivity-killing-us/>.

NORDHAUS, William D. a SAMUELSON, Paul A. Economics. Boston, Mass: Irwin/McGraw-Hill, 1998.

PRAŠKO, Ján, VYSKOČILOVÁ Jana a PRAŠKOVÁ Jana. Úzkost a obavy: jak je překonat. 3. vyd. Praha: Portál, 2012, s. 2011. ISBN 978-80-7367-986-6.

SCHURTZ, Allyson. Why productivity is killing us all. In: Medium.com [online]. 3. 12. 2019 [cit. 7. 3. 2020]. Dostupné z: <https://medium.com/@allysonschurtz/why-productivity-is-killing-us-all-dfd9e1c38372>.

WURMOVÁ, Nela G. Produktivně do pasti. In: Psychologie.cz [online] [cit. 7. 3. 2020]. Dostupné z: <https://psychologie.cz/produktivne-do-pasti/um.com/@allysonschurtz/why-productivity-is-killing-us-all-dfd9e1c38372>.

MODERNÍ ŘEŠENÍ PROSTORU

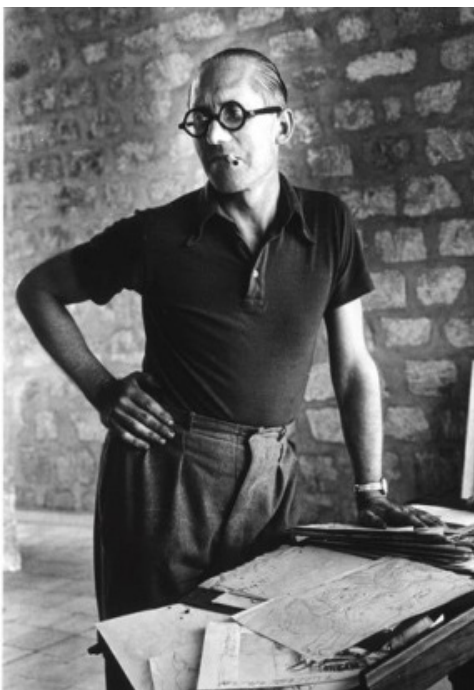
FUNKCIONALISMUS V DÍLE LE CORBUSIERA A KARLA TEIGEHO

ANDREA VANDERKOVÁ

Funkcionalismus spojujeme s moderním směrem architektury, který se vyvinul ve druhé čtvrtině 20. století v důsledku změn, které s sebou přinesla průmyslová revoluce. V oblasti architektury došlo k rozvoji nových stavebních materiálů a technik, které umožnily vytváření nových typů budov. S technickým pokrokem s sebou tato doba přinesla také měnící se kulturní a estetické ideály. Architekti se v tomto období rozcházejí s historizujícími slohy, které byly příznačné pro období 19. a počátku 20. století. Ideálem moderní doby a moderního člověka se teď stává také moderní architektura, experiment a vynález. Důraz, který tehdejší společnost kladla na účelnost všech odvětví lidské produkce se potom odrážel také v architektonické tvorbě. Snad nejlepším příkladem tohoto směřování je slavný výrok amerického architekta Luise Sullivana, že „forma sleduje funkci“, nebo Le Corbusierovo přesvědčení, že „dům je stroj k obývání“ (Le Corbusier, 2005, s.72.). Tvůrci, kteří se pozitivně stavěli k funkcionalismu v architektuře často zastávali názor, že správná architektura je automatický výsledek naplnění praktických potřeb. Názory na to, jak tyto potřeby co nejlépe uspokojit se však v podání různých osobností v mnohém lišily.

Stěžejní otázky mezinárodní architektonické diskuze dvacátých let se týkaly vztahů mezi krásou formy a funkcí produktu, vztahů mezi rolí inženýra a umělce, a také vztahů mezi uměleckou tvorbou a konstrukcí. Architekti se v období vědy a techniky museli rozhodnout, zda je architektura stále uměleckou disciplínou vyžadující estetické kvality, nebo zda je architektura v moderní době vědou, jejíž úlohou je co nejefektivnější plnění funkce. Výstižným

příkladem rozdílného řešení těchto otázek je debata mezi švýcarským průkopníkem moderní architektury Le Corbusierem a jedním z nejvýznamnějších teoretiků architektury českoslovenka dvacátých let, Karlem Teigem. V následující části textu se pokusím ve stručnosti nastínit hlavní názory, které ve svém textu Za novou architekturu představil Le Corbusier. Následně představím Teigův text Konstruktivismus a likvidace „Umění“ a jeho hlavní teze. Pokusím se přitom upozornit na společná východiska i spory obou zmíněných autorů při jejich uvažování nad cíli moderní architektury.



Le Corbusier - Za novou architekturu

Le Corbusier svou knihu začíná úvahou nad současnou situací architektury. Domnívá se přitom, že architektonická tvorba se utápí v mi-

nulosti, ačkoliv moderní doba si žádá inovace a experimenty. Le Corbusier věřil, že dekorace, které byly udávány historickými slohy, ruší člověka v kreativním uvažování. Dům je přitom podle jeho slov „stroj k obývání“ (Le Corbusier, 2005, s. 72), má sloužit k meditaci a odpočinku, který je nutný pro tvůrčí rozvoj pracujícího člověka. Snažil se tak upozornit architektky na to, že domy nemohou být stavěny „na lešení historických vzpomínek“ (Le Corbusier, 2005, s. 6). Vyzýval je naopak k tomu, aby své výtvořky oprostily od tradičních forem a zaměřily se na požadavky moderní doby, které spočívají v co nejefektivnějším plnění funkce. Podle Le Corbusiera se totiž s příchodem průmyslové doby zásadně mění sociální potřeby člověka i způsob smyslového prožívání jeho okolí. Právě z tohoto důvodu je v zásadě nemožné držet se historických dogmat, mají-li domy sloužit modernímu člověku s moderními potřebami.

Le Corbusier na druhou stranu věřil, že inženýři již započali vývoj nových technologií a jednoduchých efektivních konstrukcí, který měl inspirovat současnou architektonickou tvorbu: „Tu a tam se architektům ještě věří, tak jako se slepě věří všem lékařům... (avšak) jsou to dnes inženýři, kteří vědí, znají způsob, jak má co držet, jak se má vytápět, větrat, osvětlovat.“ (Le Corbusier, 2005, s. 7) Proces návrhu tak podle Corbusiera začíná anlyzou funkce budovy a výběrem nejlepších technických prostředků pro její realizaci. Estetický charakter budovy je pak automatickou součástí správného výběru těchto prostředků. V Le Corbusierově uvažování se tak krása formy a plnění funkce architektury nedělí na dvě samostatné složky tvorby, ale vzájemně se prostupující elementy, které tvoří funkční a estetickou jednotu. Le Corbusierovi tak

jde o opětovné sjednocení architektonické tvorby a inženýrství, které se v 19. století oddělilo. Podle jeho slov je totiž architektura „zdrojem emocí vně otázek konstrukce. Konstrukce je k tomu, aby věci držela pohromadě, architektura k tomu, aby uchvacovala.“ Aby tak mohla vzniknout dobrá architektura je zapotřebí jak správná konstrukce tak i tvůrčí činnost architekta.

Ačkoliv by se tak podle Le Corbusiera slavného výroku o domu jako stroji mohlo zdát, že si budovy nenárokují estetické a umělecké kvality, není tomu tak. Na rozdíl od historických slohů však Le Corbusier nespátřuje tyto kvality díla v dekorativních prvcích nebo v odkazech na historii, ale v čistých geometrických formách, ve vkusné hře ploch a objemů. Právě tyto elementy jsou totiž podle Le Corbusiera odrazem univerzálního řádu, věčných zákonů přírody, kerých je člověk součástí, a které tak nejlépe působí na jeho ducha. Le Corbusier věřil, že vyjádření univerzálního řádu – věčného ideálu krásy – dokáže v člověku nejlépe vyvolat kreativní proces, nezatížený pocity marnivosti a nostalgie. A jsou to podle něj právě inženýři, kteří sami intuitivně vytváří jasná a čistá umělecká díla, protože jednají podle zákonů přírody, nikoliv podle architektonických dogmat vyučovaných na akademiích.

Le Corbusier popisuje ideální architektonickou tvorbu jako proces, ve kterém architektova duše hledá pravdy univerzálního řádu. Ty jsou následně vloženy do jeho díla. Architekt by tak měl prostřednictvím svého výtvarného vkusu vytvářet kompozice, které tento řád vyjadřují, a které tak působí na naše smysly a vyvolávají v nás emoce. Podle Le Corbusierových slov totiž „Architektonická emoce přichází, když dílo ve vás souzní s ladičkou univerza, jehož zákony sdílíme, uznáváme a obdivujeme.“ (*Le Corbusier, 2005, s. 9*) Správně provedená architektura je tedy ztělesněním tvůrčího citu pro univerzální řád, a jako taková s sebou kromě užitečnosti konstrukce automaticky přináší také emoce, krásu a vznešenost uměleckého díla. Je však důležité upozornit na to, že konstruk-

ci a architekturu podle Le Corbusiera nelze spojovat. Konstrukce přináší co nejdokonalejší zpracování technických požadavků stavby. Architektura je však věcí výtvarnosti. Je výsledkem estetického citění tvůrce, uměleckým dílem, které vyjadřuje emoce. Ideální architekt tak podle Le Corbusiera „užitkové požadavky spoutal s ohledem na výtvarný cíl, za kterým šel – komponoval.“ (*Le Corbusier, 2005, s. 177*) Ideálním městem je pak průmyslové město, ve kterém panuje řád spojující utilitární funkci s estetickou.

Řád je přitom v Le Corbusierově slovníku důležitým pojmem. Prostřednictvím jasného formulování prvků a utvářením souladných vztahů totiž můžeme pociťovat přirozenost – umělecký projev má být tak čistý, aby vytvářel moment shody člověka se zákony vesmíru. K tomuto ideálu se podle Le Corbusiera přibližovala nejlépe tvorba v období antiky. Tak například Michellangellovu architekturu inspirovanou antickými ideály Le Corbusier popisuje jako „gigantickou geometrii souladných vztahů... okna a niky přejímají znova tentýž rytmus.“ (*Le Corbusier, 2005, s. 138*) Jako jeden z nejhorších příkladů architektury pak naopak uvádí Ludvíkovo sídlo ve Versailles, jehož plán má z ptačí perspektivy připomínat mapu hvězdného nebe. Taková práce je však marnivostí, protože nerespektuje lidské měřítko. Člověk přece nevnímá svět jako pták. Ludvík tak podle Le Corbusiera nerespektoval pravdy univerzálního řádu a oklamal sám sebe. Architektura je totiž sice způsobem, jímž člověk přetváří svět. Takto však můžeme činit pouze podle svého měřítka, podle zákonů přírody, kterým se podrobujeme a se kterými musíme být v harmonii.

Karel Teige – Konstruktivismus a likvidace „Umění“

Karel Teige rovněž začíná svůj text rozhořčením nad současným stavem architektury. Ta se podle něj stále odvolává na historické formy, ačkoliv v moderní společnosti vládne duch vynálezů a pokroků. Podle Le Corbusiera i podle Teiga se architekti

„topí“ ve formálních vzorech minulosti, které však nemohou sloužit v pracovitě a ekonomické době průmyslových vynálezů. Cílem obou autorů je tak podnícení stavební produkce, která není zatížena historismy, ale naopak co nejefektivněji reaguje na problematiku současné situace. Pokud s sebou totiž průmyslová doba přináší nové sociální a kulturní požadavky, společnost na ně musí reagovat novým způsobem – a to včetně oblasti architektury. V názorech na to, jak by tento nový způsob architektonické práce měl vypadat, se přitom Le Corbusier s Teigem v mnohém shodují, ale i rozcházejí.

Stejně jako Le Corbusier se také Teige rozchází s akademismem a se všemi dosavadními oblastmi umění, pro které byla stěžejní líbivá forma, nikoliv praktická funkce. Teige útočí na tradiční hierarchii architektury, podle které jsou uctívány vznešené paláce gigantických rozměrů, zatímco inženýrské a průmyslové projekty nepředstavují téměř žádné architektonické hodnoty. Teige naopak hlásá popření veškerého formalismu funkcionalismem. Tuto situaci, a s ní celou kulturní epochu, pak nazývá konstruktivismem. Ten si přitom nenárokují vytváření nových uměleckých standardů. V době konstruktivismu totiž o umění vůbec nejde. Důležité jsou naopak funkční konstrukce – parníky, továrny a stroje – a to právě proto, že s Uměním s velkým U nemají nic společného. Umění v pravém slova smyslu je podle Teiga jednoduše věcí umu, nikoliv věcí vznešenosti a estetických prožitků. Umění pro Teigeho znamená umné, efektivní a ekonomické zpracování funkčních vlastností díla. Název Teigova textu, Konstruktivismus a likvidace Umění (s velkým U), tak docela výstižně vyjadřuje jeho útok na estetické zaměření historických slohů.

Zjistili jsme tak, že Le Corbusier s Teigem pojí společná snaha o zrušení odkazů k formám minulosti a dogmat vyučovaných na akademiích. Oba si uvědomují příchod nové epochy a s ní i nových požadavků na produkci člověka. Společně také uznávají práci inženýrů, kteří vytvářejí funkční

průmyslové produkty, a odpovídají tak na potřeby moderního člověka. Zjišťujeme však také, že v otázce uměleckých a estetických kvalit díla se názory těchto osobností zásadně liší.

Zjistili jsme tak, že Le Corbusiera s Teigem pojí společná snaha o zrušení odkazů k formám minulosti a dogmat vyučovaných na akademiích. Oba si uvědomují příchod nové epochy a s ní i nových požadavků na produkci člověka. Společně také uznávají práci inženýrů, kteří vytvářejí funkční průmyslové produkty, a odpovídají tak na potřeby moderního člověka. Zjišťujeme však také, že v otázce uměleckých a estetických kvalit díla se názory těchto osobností zásadně liší.

Oba autoři přitom vycházejí z přesvědčení, že architektonická forma vychází ze skutečnosti, ze „surové reality“ světa a přírodních zákonů. Pro Le Corbusiera pak architektura plní funkci ztělesnění těchto univerzálních principů přírody. Právě ty tvůrce do svého díla vkládá prostřednictvím svého estetického citění. Dobrá architektura je podle Le Corbusiera produchovnělá, vznešená a vyvolává v diváku estetické emoce. Le Corbusier se tak staví pozitivně k tvůrčímu charakteru architektury a estetiku považuje za jednu ze základních lidských potřeb. Podle něj totiž nejlépe dosáhneme kreativního uvažování člověka tak, že ho obklopíme objekty, které v něm vyvolávají smysl pro krásu, meditaci a odpočinek.

Teige rovněž vychází z přesvědčení, že architektonická abstrakce je založena na předobrazu „surové reality“. Na rozdíl od Le Corbusiera se však nesnaží o hledání neměnné jednoty univerza prostřed-

nictvím estetického citění architekta. Teige naopak zastává názor, že nic v přírodě není neměnné. Život člověka i samotného vesmíru je podle Teiga tokem neustále se měnících událostí. Teige tak netouží po hledání věčných ideálů a tvorbě vznešené architektury. Požaduje naopak všednost a každodennost. Snaží se přesvědčit architektky, aby reagovali na praktické výzvy, které s sebou přináší každý nový den. Plány budov tak mají být čistým výsledkem ekonomického řešení požadavků přítomnosti. Na rozdíl od Le Corbusiera tak Teige odmítá názor, že je architektura tvůrčím procesem, ve kterém je zapotřebí estetického vkusu umělce. Architektura podle Teiga není výtvarným projevem, je čistou konstrukcí. Z tohoto důvodu se Teige dále domnívá, že moderní doba nepotřebuje architektky, umělce, uvažující v estetických rámcích. To, co potřebuje, jsou inženýři, vědci a jejich přesné výpočty odpovídající potřebám dnešního člověka a jeho společnosti. V rámci snahy o zvědečtění architektury tak Teige odmítal autorskou kompozici jako nežádoucí cestu k metafyzice a symboličnu. Těžko tak mohl přijmout Le Corbusierovu myšlenku vznešenosti architektury a víru ve věčný ideál krásy.

Teige však, stejně jako Le Corbusier, uznává, že smysl pro krásu je člověku přirozený. S touto problematikou se vyrovnává tak, že plní-li produkt svou funkci tím nejdokonalejším způsobem, musí být automaticky také nejkrásnější. Tuto myšlenku pak demonstruje na situaci, ve které máme dva stroje stejného účelu, avšak jeden je ošklivější než ten druhý. Podle Teiga ošklivější ze strojů neplní svůj praktický účel tak

dobře, jako stroj krásnější. Krása produktu tak spočívá v dokonalosti konstrukce, nikoliv v hledání neměnných estetických zákonů. Teige tvrdí, že krása mechanického výrobku má přesně odpovídat charakteru doby, „houževnaté, střízlivé, věčné a pracovitě.“ (Teige, 1925, s. 132)

Toto smýšlení však znamená záměnu architektury s konstrukcí, něco před čím Le Corbusier výslovně varoval. Teige však věřil, že jediné



architektura zaměřená jako věda, bez estetických a symbolických obsahů, může dostát požadavkům nové beztrždní společnosti. Le Corbusierovým záměrem je tak vypracovat novou estetiku, zatímco Teige nechce estetiku žádnou.

literatura

TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace „Umění“, Disk II, Praha 1925, s. 132.

Le Corbusier. Za novou architekturu, Praha 2005, s. 72.

The Editors of Encyclopaedia Britannica, Functionalism, britannica.com, <https://www.britannica.com/art/Functionalism-architecture>, vyhledáno 27. 6. 2020.

ČEMU SE VĚNUJÍ (SOUČASNÉ) POLSKÉ BÁSNÍŘKY?

MARIE KLIKOVÁ

*Ačkoliv je v polštině Polsko jako Republika Polska rodu ženského, právě ženské básnířky bývají u našich sousedů častokrát opomíjené. Polské literární soutěže tak vyhrávají většinou mužští autoři a do básnických almanachů se dostávají především také jen muži. To hned v úvodu antologie polských básnířek *Scattering the Dark: An Anthology of Polish Women Poets* (2015) připomíná její editorka Karen Kovacik.*

Antologie básní v překladu do angličtiny vznikla s za účelem připomenout to, že i tvorba žensbásnířek může být kvalitní, rozmanitá a zajímavá, což se výběrem a zahrnutím méně známých i těch celosvětově uznávaných jmen daří. Kovacik se mimo jiné zamýšlí i nad tím, že kdyby Wisława Szymborská (†2012) nevyhrála Nobelovu cenu za literaturu v roce 1996, pravděpodobně by zůstala jako spousta dalších polských autorek zapomenuta a opomenuta – možná i proto je dobré ukázat, že polské ženské básnířství

za tím mužským nezaostává. Obsáhnout tematicky všechny básně v této knize obsažené by vydalo na delší studii. Témata zařazených básní nám však může napovědět právě osm jednotlivých oddílů, do kterých jsou zařazena, pro příklad: *Lifting the Veils of History*; *In the Theater of Dreams*; *The Ironic Art of Poetry*; *The Domestic Arts*. Krátkými úvodními vstupy, které předchází ještě jednotlivě každému z oddílů, propojuje Kovacik lokální informace, básně i historický kontext.

Za autorky samotné pak promlouvají jejich básně. Mezi mnoha výbornými básněmi stojí za zmínku aspoň ty, které se věnují historii a jejímu pomyslnému ironickému šklebu – možná i proto, že jim samotným v úvodu k tomuto oddílu Kovacik dodává na důležitosti. A tak můžeme číst šokující až mrazivé verše slavné básně *Hitler's First Photograph* od Szymborské, ve které v každodenní situaci života zobrazuje nevinnost batolete – Hitlera na jeho první foto-

grafii. Báseň končí příznačně, protože ani učitel historie nepředvídá ten fakt, že se v příštích desetiletích bude dít něco děsivého, a tak se v každodenní rutině protahuje a zívá nad domácími úkoly, ale to batole na fotografii je přece tak roztomile nevinné.

V dalších verších básně *Some Women from Warsaw* od Julie Hartwig se obyčejné ženy z Varšavy po válce vyrovnávají s tím, co se jim dělo, když lakonicky jedna druhá sděluje, co se jí za války stalo, prožitá hrůza se tak spojuje s obyčejností života. Mluví v autorčině další básni Victoria pak osvětluje to, proč netancovala radostně jako na Champs-Élysées, když byla ve Varšavě osvobozena od nacistů ruskými vojáky, jak příznačné i pro českou historii. A Wioletta Grzegorzewska v básni *Spring*, 1986 sděluje, že první ženská menstruace může symbolicky přijít i v ten den, kdy vybuchnul Černobyl a ve vzduchu něco viselo.



FLUIDNÍ POVAHA KULTURNÍHO PROSTORU

TOMÁŠ SOUČEK

Domnívám se, že ona neutuchající touha vyjádřit nevyjádřitelné, ukotvit neukotvitelné, či popsat nepopsatelné je vepsána v samém základu lidské podstaty. Je to právě tato touha, která nás nutí využívat symboly, jež dokáží alespoň prostorově ustálit pojmy jako je nekonečno, láska, víra či pravda. V souvislosti s tímto se též domnívám, že veškeré lidské snažení tyto pojmy definovat, pochopit, či zkonkretizovat, stejně jako veškeré jiné bádání v oblastech vědy, není dáno samotnou touhou po věděni, jak by se mohlo na první pohled jevit, ale je pouhým důsledkem všudypřítomného strachu z limitů, z nichž se lidské uvažování nemůže vymanit a jimž zcela podléhá.

Jedním z těchto abstraktních pojmů, který tomuto prostorovému ukotvení podléhá více než jakýkoliv jiný, je kultura. Prostorové ukotvení kultury však není pouze symbolické; jako v případě lásky či nekonečna, stalo se dokonce základem toho, jak na kulturu z velké části pohlížíme. Kultura, systém již ze své podstaty fluidní a nestálý; systém, jenž vyrůstá sám ze sebe a pod vlastní tíhou se opět bortí, jen proto, aby jako fénix povstal z vlastních trosek; systém, který se pro svou dynamiku, heteronomii a schopnost absorbovat nezměrné množství nových podnětů, stal systémem podobným času, tedy systémem ve své pravé podstatě nezachytitelným a nezměřitelným – neboť v kultuře, stejně jako v čase, neexistuje žádné nyní a vše se pouze propadá do minulosti – byl v důsledku naší obavy z neznámého uzavřen do dvoudimenzionální a neměnné struktury. Kultura ale nemůže být chápána jako stav; chceme-li kulturu studovat v její pravé podobě, musím na ni vždy pohlížet jako na proces.

Právě ono pojetí kultury jakožto stavu dopomohlo k jejímu prostorovému ukotvení a omezení do dvoudimenzionální struktury, jež po ose „y“ dělíme na vysokou a nízkou, na ose „z“ pak na periferii a střed; každé

dílo je poté posuzováno podle polohy, kterou na těchto osách zaujímá. Tato představa kultury je ale možná pouze tehdy, když její strukturu považujeme za neměnnou, přijmeme-li premisu o fluidní povaze kultury, pochopíme, že mezi artefakty vysokého a nízkého, středového i periferního dochází k neustálé interakci a výměně, k jakési „kulturní migraci“ – vysoké v rámci kultury není vysokým navždy, postavení každé jednotlivosti v rámci kultury je neustále proměnné. Existuje-li v současné době zdání stálosti v kulturní struktuře, není to dáno přirozenou povahou kultury, ale důsledkem její kanonizace, čili procesu umělého a do kultury vnučeného. Ačkoliv se zde vůči dvoudimenzionálnímu dělení kultury vymezují – stejně jako vůči pojetí kultury jako něčeho ustáleného – musím přiznat, že mé úvahy o kultuře vycházejí z kultury mé doby, tedy kultury po procesu demokratizace, který její strukturu zcela pozměnil. Proto je nutné připomenout, že byla doba, v níž se naše kultura ustanovovala – vymezovala se vůči okolnímu světu. Kultura a příroda k sobě měly dříve mnohem blíže, vývoj kultury je tedy souběžný s procesem lidského odtržení a odklonu od přírody. O tomto procesu pojednává N. Elias ve svých knihách *O procesu civilizace I* (ELIAS, 2006) a *O procesu civilizace II* (ELIAS, 2007).

Kultura v pojetí Norberta Eliase podléhá základním fyzikálním pravidlům gravitace a kauzality: i on rozděluje kulturu na vysokou a nízkou s tím, že inovace se vždy rodí v oblasti kultury vysoké (šlechta) a až poté padá dolů, k vrstvám nižším, které ji buď svévolně přebírají, nebo jim je vnučena na základě síly. Eliasova studie se nezaměřuje na kulturní produkty jako takové, sleduje spíš odklon člověka od přírody skrze každodenní návyky a otázky etiky; přesto je jeho pojetí civilizačního procesu pro dvoudimenzionální pojetí kultury

zásadní, neboť vztah mezi vysokým a nízkým upevňuje dokladem jeho historické danosti a vkládá do něho hierarchii pána a otroka, což je koncept, který je příznačný (ačkoli v poněkud pozměněné podobě) pro celou první polovinu 20. století. Eliasova studie velmi prozřetelně končí začátkem 19. století, neboť Elias považuje kulturu v 19. století již za plně ustanovenou. Toto časové omezení na starověk, středověk a raný novověk poskytlo Eliasovi možnost bez větších obtíží vyložit svou dvoudimenzionální teorii kultury, neboť se nemusel vypořádávat s procesem její demokratizace.

Demokratizace kultury, pojem, který zde již byl použit vícekrát, ale nebyl ještě zcela osvětlen, je jakousi variací na myšlenky Johna Lukacse. Ten ve své knize *Na konci věku*, (LUKACS, 2009) v níž se snaží nalézt hranice nové epochy lidské existence a překonat představu dnešního světa jakožto součásti novověku, pro svou argumentaci využívá soubor myšlenek, které můžeme nazvat „demokratizace historického vědomí“, jenž je důsledkem demokratizačních tendencí postupujících celou společností a je spjat s novými tématy historie, jako jsou například dějiny mentalit. Co se demokratizace kultury týče, domnívám se, že její kořeny můžeme taktéž hledat v 19. století, v době, kdy jak je známo, se rodí naše moderní kultura; v době, kdy můžeme být svědky přímého střetu všech čtyř koncových bodů kultury: střetu, který kulturní strukturu zcela rozvrací. Souběžně se zrodem kých, jakožto dokladu Eliasovy teorie, že inovace přichází shora a spodní vrstvy ji pouze přejímají a snaží se jí napodobit, zde můžeme vidět vznik a nebyvalý úspěch brakové literatury, který raší vespod a vstupá vzhůru. Nadále sice přetrvává představa vysoké kultury v opozici ke kultuře lidové, jejich hranice se však rozostřují, jednotlivé vrstvy kultury se prolínají, vypůjčují si motivy i pos-

tupy, a vzájemně na sebe odkazují: nižší vrstvy se snaží prvky vysoké kultury začlenit do svých životů (opereta) a kultura vysoká začleňuje běžný život do svých děl a stává se přístupnou každému. Rozpad struktury je tak prvním, ne však jediným, předpokladem pro utvoření kultury soudobé – populární.

Rozpad hranic, který je pro proces demokratizace příznačný, se však nezastavil pouze u hranic vnitřních, nýbrž rozostřil i hranice vnější, v důsledku čehož došlo k splynutí mnoha rozlišných aspektů našeho bytí. Jedním z důsledků tohoto splynutí je proces, který můžeme nazvat „ekonomizace kultury“; proces, jenž přetváří dílo kultury v komoditu, či produkt. Toto splynutí je pro otázku kulturní produkce velice podstatné, neboť svým neustálým prohlubováním, společně s rozvojem výrobních a komunikačních prostředků, do kultury opět vnáší obrys dvojdimenzionální struktury. Tato nová dvojdimenzionální struktura se nejzřetelněji vyjevuje v dílech představitelů frankfurtské školy, jejíž dva představitelé T. Adorno a M. Horkheimer pro ni vyčlenili termín kulturní průmysl. Tento termín poukazuje na důsledky „kulturní ekonomizace“, kdy se dílo mění v produkt a vztah autora a interpreta je proměněn na vztah producenta a konzumenta, čímž je opět aktualizována (i když v oné odlišné podobě) hierarchie vládnoucího a ovládaného.

Přes veškeré výhrady, které k Adornovu konceptu vznášejí jeho následovníci, zde musím nyní orodovat za jeho revitalizaci, neboť věřím, že koncept kulturního průmyslu je pro porozumění současné kultuře zcela nezbytný a zásadní, to však pouze za předpokladu, že se vyvarujeme jeho ztotožnění s kulturou populární. Kulturní průmysl, tak jak ho Adorno spatřoval, je nepopíratelnou realitou, neboť je zcela určitě pouhým nástrojem ekonomiky a s kulturou má pramálo společného. Zcela určitě je přítakáváním statu quo, které nemá hrany a snaží se zalíbit každému; stejně tak má bezesporu schopnost nepozorného diváka ukolébat k letargii, či nakazit jeho mysl stereotypy a předsudky. Čím však určitě není,

je populární kultura, neboť kulturní průmysl je pouze další podmínkou populární kultury; je jen jednou stranou mince, na jejíž druhé straně je kultura lidová. Populární kultura je středem produktů kulturního průmyslu a kultury lidové (ne však v její dřívější kolektivní podobě, nýbrž v podobě nové – individualizované). Populární kultura je střetem dvou ideologií.

Nejblíže naší představě fluidního charakteru kultury je bezesporu pojetí populární kultury J. Fiskeho, bohužel ale ani jeho teorii nemůžeme přijmout bez výhrad. Byla-li Adornova vize kultury příliš pesimistická, neboť značně přecenil význam a moc kulturního průmyslu, pozice Fiskeho je přesně opačná – jeho kulturní optimismus se tak moc snaží vymezit vůči kritické teorii, že význam kulturního průmyslu zcela opomíjí. Fiske sice uznává ideologické zabarvení produktů kulturního průmyslu, nevěnuje mu však pozornost, neboť věří, že kulturní produkty nejsou přijímány pasivně, ale při jejich konzumaci je čtenář podrobuje aktivnímu čtení, konfrontuje je s vlastní individualitou a jejich významy upravuje sobě na míru. Nyní se snad vyjevuje absurdnost častých tendencí stavět tyto dva teoretiky do pozic protikladných, neboť je zřejmé, že různými prostředky bojovali za to samé.

Adorno i Fiske vidí oblast kulturní produkce jako první linii politického boje, s tím rozdílem, že Adorno odkrývající homogenizační potenciál kulturního průmyslu, vyčítá čtenáři jeho pasivitu vedoucí k bezmyšlenkovité konzumaci, která by mohla mít na společnost neblahý vliv. Adorno tedy bojuje za autenticitu a heteronomii pomocí negativní stimulace, nedá čtenáři nic zadarmo a vyčte mu každé pochybení, aby ho motivoval k tomu být „lepší“. Oproti tomu Fiske za autenticitu a heteronomii kultury bojuje stimulací pozitivní, chválí společnost za veškerou, byť sebemenší, významovou transformaci, kterou na kulturních produktech provede a skrze tuto chválu nabádá k transformacím dalším. Adorno i Fiske bojují za aktivní čtení.

Ať už byly obavy teoretiků 20. století jakékoliv, nevyplnily se.

Společnost nebyla homogenizována a kapitalismus nebyl rozvrácen skrze podvrtné zacházení s jeho produkty, spíš naopak, došlo ke stavu, který můžeme nazvat harmonickým. Tato harmonie není ničím jiným než vedlejším produktem populární kultury. Ekonomizace kulturní produkce narušila harmonii kultury tím, že z kulturního díla učinila průmyslový produkt, převážily tedy zájmy ekonomické; populární kultura vrací úder tím, že z průmyslového produktu činí kulturní dílo. Tento proces můžeme pro naše potřeby nazvat reverzní komodifikací.

Komodifikace, termín často užívaný v souvislosti se subkulturami, termín označující proces vyprazdňování významu, proces při kterém je původně subversivní symbol přejímán kulturním průmyslem a masovou veřejností, čímž dochází k anulování jeho symbolické a subversivní podstaty. Díky tomuto procesu rozšířil kapitalismus svou moc ze světa práce i do světa volného času, ne však ve smyslu, který uvádí Smythe (SMYTHE, 1977), tedy, že každou konzumaci kulturních produktů (televize, rádio, knihy, kino) vyděláváme systému stejné peníze jako práci v továrně, nýbrž tím, že jakákoli inovace vzešlá z lidové kultury je komodifikací začleněna do kulturního průmyslu. Běžný život se stal kreativním a inovativním oddělením kulturního průmyslu. Tato skutečnost sice s nástupem populární kultury nemizí, ale poměr sil se opět vyvažuje, neboť stejně tak jako kulturní průmysl komodifikuje výtvořitele lidu, lid komodifikuje produkty kulturního průmyslu – pracují tak pro sebe navzájem. Dokonce se odvážím říct, že kulturní průmysl je zde v jisté nevýhodě, neboť chcete-li vytvořit ekonomickou strategii, potřebujete pevný bod, ze kterého budete vycházet, ale jak již bylo zmíněno, v kultuře pevné body neexistují a tak produkty kulturního průmyslu nebudou nikdy dostatečně aktuální, reverzní komodifikace bude vždy o krok napřed.

Demokratizace kultury tedy rozložila strukturu starou, vysoké a nízké, středové i periferní se slilo v jedno, dala však vzniknout struktuře nové, struktuře vycházející z ekono-

mizace kulturní produkce, struktury kulturního průmyslu a konzumenta; ale i tato struktura byla postupem času rozložena, neboť nevydržela otřes, který přinesl vznik kultury populární. Populární kultura může být v současné době masmédií považována za jakéhosi zástupce kultury lidové (v její individualizované podobě). Ona je tím, co do současné kultury

vnáší onu dynamiku a nestálost. Ona je hybatelem, jenž neustále zaměňuje nové za staré, vysoké za nízké a autentické za neautentické. A ačkoliv se zdá, že navzdory obavám 20. století je oblastí zcela depolitizovanou, opak je pravdu: není sice nástrojem homogenizace, ani základnou pro subversivní tendence, ale právě její schopnost vyrovnat síly na poli kultury dopomoh-

la k opomíjení silové nerovnosti na polích jiných. Populární kultura sice vybojovala rovnocenné postavení pro každého jedince v oblasti kultury, v oblasti politiky či ekonomiky je však pouhým přítakáním statu quo. Populární kultura je vyústění kapitalizace kultury, je kulturou volného trhu a rovnocenných šancí.

literatura

ELIAS, Norbert. O procesu civilizace: sociogenetické a psychogenetické studie. Praha: Argo, 2006.

ELIAS, Norbert. O procesu civilizace: sociogenetické a psychogenetické studie. Praha: Argo, 2007.

LUKACS, John. Na konci věku. Praha: Academia, 2009.

SMYTHE, D. Communications: „Blindspots of Western Marxism“. Canadian Journal of Political and Social Theory, 3, 1, 1977

SERIÁL

DÁMSKÝ GAMBIT

JÁN MIKULA

Netflix nám přinesl 23. října seriálový unikát. Je jím Dámský gambit. Seriál ze šachového prostředí okamžitě začal nabírat na popularitě a téměř ihned obsadil první příčku popularity na Netflixu. Hlavní role se zhostila mladá talentovaná herečka Anya Taylor-Joy, která díky této roli přinesla do světa šachu nový vítr, a i díky jejím skvělým výkonům v seriálu se o šachu začalo

zajímat více lidí. Dámský gambit je příběh o geniální mladé ženě, která se postupně propracovává mezi šachovou elitu. Její život je však plný těžkostí, které musí mladá šachistka překonávat. Beth Harmon (Anya Taylor-Joy) se v průběhu sedmi dílů stává silnou osobností, ze které číší síla a krása, osobností, která si na šachovém poli vybojovává respekt mezi absolutní světovou špičkou.

Dámský gambit (The Queen's Gambit)

Tvůrce: Scott Frank, Allan Scott

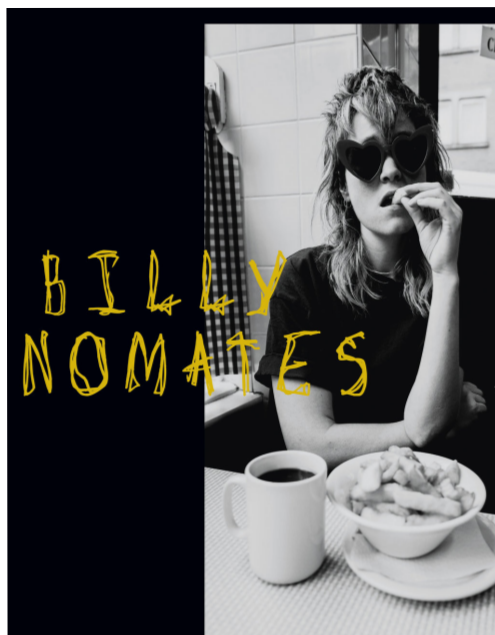
Režie: Scott Frank

Scénář: Scott Frank, Allan Scott

Předloha: Walter Tevis



BILLY NOMATES – NO



NO
Billy Nomates

INVADA Records
leden 2020

Jason Williamson, zpěvák Sleaford Mods, v nedávném rozhovoru pro novinky řekl, že na vlastní hudební kariéře si nejvíce cení toho, že stále nikdo nedělá to, co oni. A vlastně měl pravdu. To ale neznamená, že by jejich hudba neplodila své duchovní následovníky. Nejvýraznějším z nich je bezpochyby čerstvě objevená Billy Nomates, která se k jejich odkazu nepokrytě hlásí, přesto však je mnohem víc než pouhou nápodobou. Společné vztyčné body tu bezpochyby jsou: syrové basové riffy, vybroušené syntáky, kousavé texty tematizující život

člověka z nižší střední třídy jež jsou obžalobou blaženého života „elit“ i kultury jež jim slepě naslouchá... A přesto je to jiné. Kde jsou Sleaford Mods striktní, tam se Nomates nebojí experimentu a v jejich beatech se mísí punkový drive se synth-pem či diskem; zpěv je místy intimnější, melodičtější a citlivější; dokonce i do textů promítnutý život chudého dělníka otvírá z ženské perspektivy zcela odlišné otázky. Celkově lze říci, že Billy Nomates vnáší výrazný ženský prvek do jinak převážně mužského prostředí.

TOMÁŠ SOUČEK

KRYCÍ JMÉNO: ŠILENEC

MARTIN KLECÁN

Že se s některými slovy plýtvá, to není nijak objektivní myšlenka. V posledních měsících a letech mi připadá, že se jedním z takových slov stává „šílenec“, hlavně jakožto (většinou pozitivní) hodnocení v rámci kulturního dění. Místo strachu z toho, kolik duševně vyřinutých jedinců nám tady bez dohledu běhá, jsem se rozhodl zaujmout roli „Barthes revival“ a přičinit k tomuto jazykovému vývoji pár poznámek.

Obecně vzato – nad negativním použitím onoho slova (případně některého z mnoha synonym) se většinou nepozastavíme, spojitost je jasná. A mnohdy je jasná i u použití pozitivního – zkratka se událost či věc natolik vymykají z normálu, že se člověka zmocní pocit pomatení smyslů. Prostě šílenství.

Do poněkud zvláštnějších vod se dostáváme v případě, který jsem naznačil výše – pokud se slovo „šílenec“ používá v podstatě jako pochvala či výraz uznání. Třeba u vyznavačů adrenalinových sportů nás taková rétorika asi nijak moc nepřekvapí – u potlačování pudu sebezáchovy (ač vesměs bezpečného) se paralela s duševní chorobou hledá celkem snadno, ale zároveň je tu silná konotace hrdinství a překonání strachu, která se postará o překlopení do pozitivního vyznění.

Chtělo by se říct, že ani u kultury nedá nakonec nalezení spojitosti nějakou velkou práci – jak u šílenství, tak u čehokoli spojeného s tvorbou předpokládáme nějaký změněný pohled na svět. Zmínka o adrenalinových sportech vlastně nebyla až tak náhodná, šílenství v tvorbě konotuje podobné kvality – statečnost a překonávání mantinelů. Na tomto místě by se chtělo trochu škodolibě dodat, že tyto konotace se tak trochu paraziticky snaží přifouknout interpretační možnosti na místě, kde by se jiné přívlasky daly snadno argumentačně rozmetat. Škarohlídství ale stranou. Co dalšího se ještě dá za odkazem na

psychiatrii vidět?

Etablování slova šílenství v (pop)kulturním slovníku napomáhá prostá skutečnost, že v řadách umělců najdeme spoustu skutečně psychicky nemocných. K dojmu velkého množství silně přispívá klasický model výuky na základních a středních školách, která ještě nepolíbená konceptem smrti autora zevrubně propírá život jednotlivých tvůrců a psychická nemoc se stává vítaným zpestřením výkladu a do značné míry i supluje často těžko uchopitelnou odpověď na otázku, proč někdo tvořil tak, jak tvořil. Zdravotní potíže se tak stávají daleko výraznějším fenoménem než v běžném provozu a budí dojem normy. K diskusi je pak otázka, zda jsou psychické nemoci skutečně tak řídkým jevem, jak si společnost ráda myslí, ale tu teď nechme stranou.

Slovo „umělec“ by se s trochou nadsázky navíc dalo označit za kontroverzní. Vedle romantizující představy citlivého člověka ve službách estetiky a filosofie, tu je i značně negativní konotace člověka nevhodného do běžného provozu, který tvoří věci, které „normální“ člověk nechápe. Tento negativní popis plyne jednak ze zkušeností z minulého režimu, který očerňoval všechny, kterým se nechtělo držet socialistické estetiky; jednak z neustále se vyvíjející avantgardy a moderního umění obecně, kterážto pole jsou pro člověka neobeznámeného s uměleckovědnou diskusí velmi těžko přístupná. Korunu tomu pak dávají poznámky na adresu některých děl, které se nesou ve stylu „Tohle bych namaloval taky“. Tato negativní konotace se pak zpětně promítá i do prvně zmíněného konceptu romantismu, který se tím stává silně ironickým.

Pokud někdo v takto fungujícím kontextu sám sebe označí jako umělce, vystavuje se tak okamžitě kritice na rovině „samochvála smrdí“ (což je paradoxní k nega-

tivnímu nádechu slova, o němž jsme mluvili). Stejně tak se jen těžko vyhne diskusi o tom, kdo vlastně určuje, co je a co není umění a zda tato role připadá právě autorovi. Označení „šílenec“ takové nebezpečí nehrozí – slovo je natolik vágní a „nelékařské“, že se disputace na téma skutečné diagnózy konat zcela jistě nebude a jeho hodnotící váha rozhodně neposkytuje tak velký potenciál k relativizaci. Na druhé straně je to nepřímé přihlášení se k oné romantické tradici umění, kde rozdíl mezi inspirací a duševním vyřinutím téměř neexistuje, a zároveň pomrkávání na diváka. Z hlediska Hallovy politiky označování by se tak užívání slova šílenec dalo vidět mimo jiné jako výsledek hledání nového, a tudíž konotacemi méně zatíženého označení tvůrčí osobnosti, s nímž se zároveň dá bezpečně manipulovat v „civilním“ kontextu.

Označení šílenec pak může fungovat i jako hrdě nošená nadávka, jako jsme toho byli svědky u některých subkultur – nejjasnějším a nejznámějším příkladem budiž punk. Slovo pak představuje nejen vlastní uvědomování si nonkonformní pozice (případě důsledným používáním označení i její vlastní formování) a její ostantativní prezentaci vůči „normálním“ lidem, ale také jako výmluva jak pro tvorbu, tak pro chování, kdy ani jedno konformista nemůže pochopit. Nebo – pokud toto dovedeme do trochu přízemnějších důsledků – se tímto způsobem dá vést ta nejjednodušší a nejnaivnější (což nutně znamená neúčinná) argumentace, pokud nějaký výtvar vzbudí veřejné pobouření. A směrem ostřejším kritikům se tak rovnou deklaruje, že jejich urážky budou mít nulový dopad, vzhledem k tomu, že terč urážek s nimi začal první, a staví je tak ještě do směšnějšího světla.

Současná medicína navíc nedokáže často přesně odhalit příčiny duševních nemocí a nezříd-

ka se léčí víc symptomy než nemoc samotná. Ze "šílenství" se tak stává něco těžce uchopitelného, což na jedné straně komplikuje a rozostřuje diskusi o tomto tématu, ale zároveň přispívá k vytvoření jakési ezoterické povahy jevu – z níž tak nakonec také profituje pochvalné použití slova a opět se tak buduje určitá romantická distance nepochopitelnosti mezi tvůrcem a divákem.

literatura

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

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

HALL, Stuart. *Kódování/dekódování. Teorie vědy*. 2005

Čímž se vlastně oklikou vracíme zpět k tomu, co už jsme v podstatě zmínili – popsané zacházení s jazykem představuje snahu o alternativní slovník (byť nijak programovou nebo systematickou a těžko říct i nakolik vědomou). A pokud odhlédneme od naznačených konotací a důsledků, z takového alternativního „civilního“ slovníku by ve výsledku těžily obě strany – akademický

slovník by přestal být zatěžován nechtěnými konotacemi a nepřesnostmi a mluvčí by se nemuseli potýkat s odbornými problémy, které může přinést jedna jednoduše se tvářící věta. Jak ale všichni víme, prakticky žádný slovník, pokud se nechceme vydat cestou esperanta, nevznikl najednou a hned. Takže nezbývá, než pozorovat jednotlivé pokusy a čekat, co přinese čas.

TÉMA

STŘEDOVĚKÝ GESAMTKUNSTWERK

PROSTOR GOTICKÉ KATEDRÁLY

LUCIE METLIČKOVÁ

Katedrála. Prostor duchovní, vznešený, ale také tajemný. Když do ní vstoupíme, neubráníme se pohledu vzhůru a němému úžasu. Jak může být něco tak úžasné, vysoké a proč? Co to má všechno znamenat? Z čeho tato nádhera pramení? A kdo za tím vším stojí?

V dnešní době sice chápeme gotickou katedrálu jako něco významného a velkolepého, těžko si však lze představit její účinek na člověka ve středověku. Zatímco my po několikasetleté zkušenosti s prostorem sakrálním i profánním prožíváme pocity velkoleposti a vznešena, středověký člověk musel být touto monumentalitou a nepředstavitelností naprosto konsternován.

Katedrála je už od počátku svého vzniku ve středověku považována za něco výjimečného nejen v oblasti křesťanské, ale i architektonické a ve většině lidí až do dnešní doby vyvolává pocity určité malosti a bezvýznamnosti. Vlastní označení katedrála snadno odhalí svou nejdůležitější funkci – je odvozeno od slova katedra (biskupský trůn, stolec), tedy sídlo biskupa. Hlavní funkcí katedrály tedy bylo a je být

biskupským kostelem, často stojícím na původním kostele farním.

Pokud se podíváme na její fyzickou podobu, určitě nás zaujme často dvouvěžové průčelí, které evokuje pevnostní stavbu, jejíž funkci mělo mimo jiné také zastávat. Katedrála je většinou trojlodní nebo pětিলodní (složena z jednoho velkého ústředního prostoru a dvou nebo čtyř menších prostorů bočních). Je pro ni typické tzv. křížení lodí, které na půdorysu vytváří pomyslný latinský kříž. Měla by mít také ochozovou část s věncem kaplí a vysoký chór, tři nebo čtyřúrovňové členění stěny. Obecně se katedrála snaží být co nejvyšší – fyzicky se co nejvíce přiblížit Bohu. Znalost matematiky a geometrie umožnila stavební akceleraci a protažení katedrály do výšky – vyrovnání tlaku obrovské klenby bylo možné díky opěrnému systému a lomenému oblouku. Ale snahy o maximální vzrůst ustaly, když se roku 1284 zřítla 48 metrů vysoká katedrální klenba ve francouzském Beauvais. Zde bylo tehdy dosaženo konstrukčních limitů.

Prostor katedrály vychází z přísně logické struktury a poměrového propočítávání (např.

poměry bočních lodí jsou odvozeny od velikosti lodi hlavní atd.) Katedrála je díky této pravidelnosti ojedinele rytmičtým objektem, který pravidelně pulzuje. Středověký člověk chápe katedrálu jako zhmotnění Nebeského Jeruzaléma, a to se také odráží v její ikonografii – gotická katedrála je gesamtkunstwerkem (souborným umělecký dílem), kde vše souvisí se vším a každý detail má své opodstatněné místo. Není tak pouhým architektonickým skvostem, ale její velkolepost často umocňuje bohatá sochařská a malířská výzdoba. Kromě toho je kladen důraz na předměty z drahých materiálů (kalichy, monstrance, relikviáře a mnoho dalších), které jsou používány během křesťanském obřadu či jsou nějakým způsobem úzce spjaty s křesťanskou vírou. Středověký člověk se cítí být součástí přírody, proto se vyskytují na sloupech, pilířích a na dalších místech rostlinné prvky. Kromě tohoto rostlinného dekoru můžeme v rámci katedrály spatřit také různá zvířata, monstra a zrůdičky, mnohdy na exteriéru ve formě chrličů. Tyto prvky zastávaly funkci ochrannou – měly katedrálu a věřící chránit od zlých sil,

keré přicházejí zvěňčí. Tradice fantastických zvířat pochází z románského umění, kdy byla zobrazována na dlaždicích na zemi a zlo tak bylo symbolicky zašlapáváno do země. Díky ochranným prvkům tak chrám působil jako nedotknutelné místo, a to nejen symbolicky, ale jak již bylo zmíněno, díky dvouvěžovému pevnostnímu průčelí, i prakticky. Velký rozdíl mezi současným a středověkým myšlením je zcela určitě v pochopení smyslu celku, ale i jednotlivostí – co my považujeme za dekoraci a zdobnost, středověk považoval za těžce symbolické.

S počátky gotické architektury přichází zlom v tradici utváření sakrálního prostoru. Oproti zatěžkanosti a mohutnosti románských staveb je kladen důraz na vzdušnost a odlehčenost prostoru, zároveň s tím i důraz na světlo a vertikálnítu. Společně se snahou přiblížit se Bohu

se vpuští do interiéru více světla velkými lomenými okny, často vyplněnými barevnými vitrajemi a jejich prosvícením je interiér zaplaven velice efektní nádherou.

Světlo a světelná estetika je od počátku gotické katedrální architektury spojována se jménem opata Sugera, který je považován za ideového tvůrce gotické katedrály. Je to právě on, kdo stojí za vznikem prvního gotického chrámu ve francouzském městě Saint-Denis. Bazilika a dnes již katedrála v Saint-Denis posloužila jako vzor mnoha dalším gotickým stavbám nejen ve Francii, ale i po celé Evropě. Opat Suger po sobě zanechal několik spisů týkajících se výstavby katedrály, máme tak jedinečnou možnost udělat si představu o tom, jak byla tato stavba pro následný vývoj gotické architektury důležitá. Suger ve svých úvahách vycházel z novoplatonika Pseudo-Dionýsia, v

jehož textech se objevuje myšlenka Boha jako zdroje světla, také Sugerovy texty jsou prodchnuty božím světlem a silnou vírou. Světlo díky němu vstupuje do chrámu velkými prosklenými okny a fyzicky tak dochází doslova k „osvícení“ věřících. Není to však víra, co spojuje obdivovatele středověké katedrály, je to její nadpřirozené vzezření.

Katedrála je plna záhad a tajemství, která se nám nedaří rozluštit – neznáme přesná data, neznáme jména architektů, sochařů ani malířů, nezřídka se o jménech a datech dodnes vedou živé diskuze. Ale právě díky tomu zůstává katedrála i po mnoha staletích živým organismem, který hýbe nejen světem křesťanským a světem dějin umění, ale i světem běžného turistu, který obdivuje krásu jejího zlaceného mobiliáře.

literatura

CAMILLE, Michel. Gothic art. Visions and revelations of medieval world. London: Everyman Art Library 1996.

Abbot Suger, ON WHAT WAS DONE IN HIS ADMINISTRATION. Dostupné z: <https://sourcebooks.fordham.edu/source/sugar.asp>

Přednášky PhDr. Kateřiny Horníčkové, PhD.

Přednášky Mgr. Hynka Látala, PhD.

MINIRECENZE

THE MANDALORIAN

TOMÁŠ SOUČEK

Fan service balancující někde mezi kýčem a jedinečností, na pomezí hnusu a roztomilosti. Baby Yoda požírající slizké pavouky... Tenhle seriál rozhodně není pro každého, je pro fanoušky světa Star Wars... Naštěstí si to tvůrci dobře uvědomují a umí s tím pracovat. Člověk se nestačí divit, jaká zábavná jízda tenhle seriál je; když si po odkoukání každého dílu uvědomí, jak předvídatelný byl děj a že málokterá scéna není naplněním filmového klišé. Tak

jak je možné, že to funguje? Podstata Mandaloriana totiž není ve spleťtém příběhu, filosofickém přesahu ani dokonalých hereckých výkonech. Jedinou podstatou je prohlubování uvěřitelnosti světa SW, ukázat fanouškům nové příšery, lokace, droidy, rasy, vesmírné lodě a sem tam, když se naskytne vhodná příležitost, na ně mrknout s nějakým zdařilým odkazem na původní trilogii. Pro fanoušky skvost, pro nezavščené těžký průměr, ne-li odpad.

The Mandalorian 2. série
USA, 2020
Disney+
Režie: Jon Favreau
Scénář: Jon Favreau



VETŘELECKÁ RETROSPEKTIVA

SIMONA VANÍČKOVÁ

Mainstreamovým kinům v dnešní době vládnou multimilionové filmy patřící několika málo nadnárodním studiovým konglomerátům sídlících v Hollywoodu. Když se podíváme na seznam nejvýdělečnějších filmů roku 2019, všech prvních deset je součástí velkých franšíz: superhrdinské filmy z mnohaletých sérií (Avengers, Joker), nové díly animovaných filmů či jejich nové verze (Frozen II, The Lion King, Toy Story 4), nové díly sérií Star Wars a Jumanji. Tenhle trend pokračuje i na nižších příčkách žebříčku – vedle náhodných oscarových filmů a příležitostných čínských hitovek (vřele doporučujeme nevídanou šílenost The Wandering Earth, dostupné na Netflixu) najdeme řadu pokračování zavedených franšíz (Terminator, Godzilla, Men in Black, X-Men, adaptace knih Stephena Kinga etc.). V tomto článku se ale zaměříme na franšízu, o níž jsme naposledy slyšeli v roce 2018, má však kořeny už v pozdních 70. letech, a její hvězda už možná pohasíná. Řeč je o tzv. „AVP“ (Alien vs. Predator) franšíze – jak vznikla, kam se posunula a kde se nachází nyní?

Dnes jsou science-fiction a další vesmírné filmy normálním a vítaným žánrem. Do 70. let nebylo však v Hollywoodu na sci-fi místo – tenhle filmový žánr prostě od 50. let nebyl módní. Jen kvůli nostalgii po těchto starých filmech se jeden producent ze studia 20th Century Fox jménem Alan Ladd Jr. ujal začínajícího projektu tehdy zvaného The Star Wars. Tuto nostalgii však pragmaticky smýšlející vedení Foxu vůbec nesdílelo – studio bylo od začátku 70. let finančně na dně a narůstající výdaje, které muselo za vesmírný snímek obětovat, pro ně představovaly velký risk. Až do dne premiéry ho mělo za propadák. O stovky milionů dolarů, bezprecedentní úspěch na mezinárodním poli a sedm Oscarů později si však studio uvědomilo, že na příbězích týkajících se vesmíru přece jenom něco bylo a hledělo si úspěch tehdy nejvýdělečnějšího filmu v histo-

rii zopakovat.

V šuplíku našli rok starý vesmírný příběh, kterému pod Laddovou taktovkou spěšně dali zelenou. Scénarista Dan O'Bannon studiu nabídl scénář k filmu, jehož finální název zněl Alien (Vetřelec). Po značných prepisech producentů W. Hilla a D. Gilera se zrodil scénář k filmu, jak ho známe dnes – nově se v posádce vesmírné lodi objevily dvě ženy (udělat z hlavní postavy jménem Ripley ženu byl Laddův nápad), v příběhu rovněž nově zaznívaly třídní spory mezi níže a výše postavenými členy posádky, nový byl i drsný „hardboiled“ styl jeho hororu. Nyní stačilo jen najít vhodného režiséra.

Britský filmař Ridley Scott nemohl uvěřit svým očím, když se v Los Angeles šel podívat na Hvězdné války, které s převahou válcovaly jeho vlastní historické drama. Vnímaje elektrizující nadšení, které The Star Wars doprovázelo, se rozhodl opustit svůj další naplánovaný projekt a místo toho se pustil do vlastní verze vesmírného dobrodružství. Ve Scottovi tak Fox našli svého režiséra pro Vetřelce. Scott, původem ze špinavě industriálního severu Anglie, společně s temně surrealistickým švýcarským umělcem H. R. Gigerem převzali ideu „omšelého vesmíru“ Hvězdných válek a vytvořili její temnější a dospělejší verzi (například při stavbě kulis bylo mimo jiné použito opravdových kostí, lidských nevyjímaje). To se dá říct i o filmu jako celku: kde Hvězdné války mířily vedle sci-fi fanoušků primárně na dětské publikum, tam Vetřelec kvůli svému krvavému hororu získal věkové omezení jen pro dospělé diváky; což bylo na míle vzdáleno pohádkovým Hvězdným válkám s jejich veselým koncem a komicky odosobněnému násilí.

Horor a krev ve stylu Čelistí v kombinaci s fantastickým umístěním do klaustrofobního vesmíru vysloužily Vetřelci po jeho premiéře roku 1979 (přesně na den dva roky od premiéry The Star Wars) chválu ze všech stran

– film byl přijat pozitivně jak diváky, tak kritiky, a narozdíl od Hvězdných válek přilákal také značný zájem ze strany akademiků (z mimozemského vejce se vyklube stvoření, které násilně oplodní muže skrz jeho ústa a pak se z jeho břicha vyklube maličký vetřelec ve tvaru falu?!). Film toho však relativně moc nevydělal, obzvlášť po nákladné reklamní kampani, a spolu se změnami ve vedení Foxu to znamenalo, že druhý díl filmové série Aliens (Vetřelci) přišel až o sedm let později, tentokrát pod vedením režiséra Jamese Camerona. Stříbrné plátno však nebylo jediným místem, kde se zájemci mohli se světem vetřelců setkat – v sedmdesátých a zejména osmdesátých letech, kdy se v Hollywoodu zrodil a zpopularizoval fenomén blockbusteru spolu s ním vznikla i nová strategie inzerování těchto filmů a zároveň strategie vytvoření dalších zdrojů příjmů pro studia vlastní práva na určitou franšízu: v případě Vetřelce to znamenalo (mimo jiné, tradičnější způsoby reklamy typu televizních ukázek) vydávání novelizací (románových zpracování) filmů, hraček, arkádových a počítačových her a v neposlední řadě také vydávání komiksů, za kterými stálo nakladatelství Dark Horse Comics. Právě komiksy se prokázaly jako vlivný zdroj informací o fikčním světě Vetřelce, který obrátil původní schéma filmu jako zdroje pro komiksy, když se staly základem po filmovou adaptaci – specificky pro film Alien vs. Predator (Vetřelec vs. Predátor, 2004). Kde se však u vetřelců vzali predátoři?

V roce 1985 už měl Rocky za sebou celé čtyři filmy a zrodil se vtíp, že na planetě Zemi už není nikdo, kdo by se mu mohl postavit a že jediný vhodný oponent pro něj by musel přijít z vesmíru. Této myšlenky se chytili bratři Jim a John Thomasové a společně napsali scénář filmu, ve kterém si představili elitní americké vojáky čelící hrozbě humanoidního mimozemšťana vybaveného svrcho-

vanou technologií. To padlo do oka studiu Fox, které si zařídilo v hlavní roli Arnolda Schwarzeneggera, který měl právě za sebou Cameronova Terminátora. Pod vedením začínajícího režiséra Johna McTiernana (který později zrežíroval začátek další populární franšizy Die Hard / Smrtonosná past) tak rok po Vetřelcích vyšel film Predator (1987) a i této franšize se záhy dostalo knih, her a Dark Horse komiksů. A právě v komiksově dílně se následně zrodila myšlenka franšizy vetřelců a predátorů přivést dohromady: když se skupina kreativců dala do brainstormování nad možnými crossovery, editor a kreslíř C. Warner je navrhl přivést dohromady v jednom příběhu. Jelikož na obě franšizy drželo komiksová práva jejich nakladatelství a obě licence jim byly poskytovány stejným filmovým studiem, nebylo z právního hlediska obtížné vše zařídit a v únoru 1990 poprvé vyšel komiksový sešit obsahující příběh, ve kterém se Xenomorfové (vetřelci) setkali s mimozemšťany Yautja (predátory). V listopadu ještě téhož roku vyšel film Predator 2, ve kterém byl obsažen malý „easter egg“ poukazující na existenci Xenomorfů ve fikčním světě Predátora – existují sporné výpovědi o tom, kdo ve štábu to měl na svědomí, je však jasné, že to bylo poukázání na události v komiksové větvi nyní společného „AVP“ univerza.

Popularita tohoto crossoveru byla značná a rozšířila se i do dalších médií, a i studio Fox samotné vnímalo jeho potenciál. V 90. letech totiž Hollywood zachvátil již dlouho se klubající trend synergie a branding. V

měnícím se mediálním klimatu byla divácká klientela nově vnímána místo jednolitě masy jako spíše řada fragmentovaných, přelétavých skupin, jejichž pozornost byla v rozšiřujícím se mediálním repertoáru stále vzácnější komoditou. Spolu s narůstajícími cenami technologicky náročných akčních spektáklů, na které se studia spoléhala, byla nutnost trh stabilizovat a zajistit dlouhodobější diváckou přízeň. Z toho vznikla takzvaná afektivní ekonomika, jejíž vliv můžeme pozorovat i v top desítku filmů roku 2019 – novou mediální strategií je divákům nabízet franšizy, ke kterým si vytvoří emocionální vztah, které je budou opakovaně přivádět do kin, když do série přibude nový film, a v nejlepším případě je jejich zanícenost přivede i ke koupi reklamních produktů, jež jsou pro ně připraveny ještě před filmovou premiérou. To vše se řídí takzvaným pravidlem 80/20, které říká, že 80 % všech výdělků franšizy pochází od pouhých 20 % loajálních a emocionálně zainteresovaných konzumentů. Tomu samozřejmě nahrává faktor nostalgie a historické hodnoty děl, které nad novými, originálními projekty mají výhodu již existujícího emocionálního pouta: nostalgie nabízí něco povědomého a oblíbeného, zatímco nové zpracování slibuje moderní, technologicky zajímavou spektakulární podívanou – viz počítačově animované zpracování Lvího krále z roku 2019 založené na ručně animovaném filmu z roku 1994.

Fox tyto strategie franšizování a těžení z nostalgie využilo již v rámci dvanácti filmů, které zatím franšizá

AVP nabízí, se začátkem v roce 1979 a dosavadním koncem v roce 2018; mezi nimi je i dlouho očekávaný Alien vs. Predator (2004), inspirovaný komiksovým crossoverem. Nejnovějším zajímavým vývojem je návrat ztraceného otce franšizy Ridleyho Scotta, který se od vůbec prvního filmu Vetřelec k tomuto fikčnímu světu vrátil po třiatřiceti letech. Od Scotta v novém miléniu máme prozatím dva filmy, Prometheus (2012) a Alien: Covenant (2017), které slouží jako prequely k originálnímu Vetřelci. Zatímco Prometheus si vedl obstojně u kritiků a z finančního hlediska, druhý film už v těchto oblastech dost pokulhával a Scottovy další naplánované filmy, které by tyto nové snímky provázaly s filmem původním, nyní visí ve vzduchu. Proč se mu nezadařilo není jednoznačné – možná je to proto, že nové filmy jsou mnohem uhlazenější a aktivně se snaží být intelektuálněji náročné a diváci, kteří si v posledních třech dekáдах zvykli od filmových vetřelců a predátorů očekávat spíše adrenalinem nadsupané akční filmy, asi nechtějí vidět herce Michaela Fassbendera, jak roboticky recituje Shelleyho verše „My name is Ozymandias, King of Kings; Look on my Works, ye Mighty, and despair!“ Smíšená až negativní odezva přiměla studio Fox k přehodnocování budoucnosti Xenomorfů; navíc roku 2019 bylo Fox odkoupeno korporací Disney, která nyní vlastní všechny Vetřelce a Predátory a jeho intence s těmito franšizami lze zatím jen odhadovat. Poznámka na konec: z výše zmíněných deseti nejvýdělečnějších filmů roku 2019 jich sedm patří

literatura

- BLOCK, A. B., WILSON, L. A. (eds.). George Lucas's Blockbusting: A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success. New York: HarperCollins, 2010.
- FÖLDESI, B. Celebrate The Predator: Revisiting the Original Predator Behind the Scenes at Stan Winston Studio. Stan Winston School of Character Arts [online]. 15. 8. 2018. Dostupné z: <https://www.stanwinstonschool.com/blog/predator-30th-anniversary-behind-the-scenes#>
- MIKULEC, S. 'Predator': John McTiernan's First Studio Gig that Became an Epic Action Classic. Cinephilia & Beyond [online]. [b. d.] Dostupné z: <https://cinephiliabeyond.org/predator-john-mctiernans-first-studio-gig-became-epic-action-classic/>
- SHONE, T. Blockbuster: How the Jaws and Jedi Generation Turned Hollywood into a Boom-Town. London: Scribner, 2005.
- SQUIRES, J. Now It's Officially Official: Disney Owns the 'Alien' and 'Predator' Franchises. Bloody Disgusting [online]. 19. 3. 2019. Dostupné z: <https://bloody-disgusting.com/movie/3551687/now-officially-official-disney-owns-alien-predator-franchises/>
- TAYLOR, C. How Star Wars Conquered the Universe: The Past, Present and Future of a Multibillion Dollar Franchise. London: Head of Zeus, 2015.
- 2019 Worldwide Box Office. Box Office Mojo [online]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2019/>

JE ŠPATNÉ BÝT NĚKDE UPROSTŘED?

JAN VESELÝ

Při pohledu na nepřeborná data statistických úřadů bychom snadno mohli dojít k závěru, že lidé se v mnoha ohledech mezi sebou příliš neliší. Nechceme tím nikomu ubírat jeho jedinečnost, ale málokdo dosahuje výšky dvouposchodového domu, hovoří plynně dvanácti jazyky nebo má v nose zabudovaný magnetofon. Ve formě grafu by se tedy v mnoha ohledech většina lidí nacházela v širokém pásmu někde uprostřed. Měla by nám taková průměrnost nahánět strach? Jde obstát i bez vyhraněných názorů na vše?

V britském sitcomu Jistě, pane premiére se ctihodný premiér James Hacker pozastavuje nad tím, jak se zpolitizovalo i školství a uvádí příklad slovní úlohy: „Jestliže zachování jaderné obrany Británie stojí pět miliard liber ročně a strava pro jedno hladovějící africké dítě 70 liber, kolik afrických dětí by bylo možné zachránit před smrtí hladem, kdyby ministerstvo obrany jaderné zbraně zavrholo?“. Načež mu tajemník vlády pohotově odpoví: „To je snadné, žádné. Ty peníze by šly na konvenční zbraně.“ (Jistě, pane premiére. II. Řada, 7. díl, Školská reforma. BBC 1987.) Můžeme vidět řadu faktorů, jež ovlivnily takový dialog a) jistou přehnanost upozornit na závažný problém, b) ukázat cynismus státní byrokracie, c) pobavit diváka diametrální rozdílností přístupů dvou postav, d) něco jiného. Co zajímá nás, je ukázka toho, jak se odpověď vyhýbá otázce typu „buď–anebo“.

Lidé před sebe s oblibou staví otázky s dvěma možnými odpověďmi. Ačkoliv se často jedná o dva protikladné postoje, věci to nijak neškodí, neboť je rozhodování o to snazší. V nesčetném množství situací se takový přístup jistě hodí, avšak někdy nám mohou takové otázky bránit ve formulování vlastních odpovědí a zapojení naší vnitřní argumentace. Navíc nám tazatel může relativně snadno „vnutit“ jasně vymezenou oblast, nad kterou se máme

rozhodnout tak, nebo tak. V reálném životě nám stále zůstává možnost rozvést s daným člověkem debatu dál třeba pomocí doplňujících otázek a na papíře dostáváme možnost zaškrtnout kolonku jiné a rozepsat svou odpověď poněkud obšírněji. Co ale dělat například s fundamentálnějšími otázkami po dobru a zlu?

Civilizovaná společnost jednadvacátého století si zajisté mnohdy uvědomuje složitost rozhodování mezi špatným a dobrým. Možnost obrovské řady debat nad širokou škálou témat a oproštění od dříve zažitých dogmat vedla postupem času k tomu, že velká část naší společnosti si uvědomuje, že některé otázky jsou příliš složité na to, aby se daly snadno zodpovědět. Přesto zůstává řada věcí, u kterých se majorita lidí shodne na jejich správnosti.

Vraťme se k oněm hladovějícím dětem v Africe. Jistě přistoupíte na to, že činnost, jež má za následek nasycení hladových dětí, lze obecně považovat za chvályhodnou. Dětské utrpení patří mezi literárně silná témata, jak nám může dokládat i rozhovor Ivana a Aljoši v Bratrech Karamazových, neboť právě dětské utrpení dokáže nahodit jinak solidní víru mladého Aljoši. Děti nemají trpět, takové je pravidlo. Proto nám přijde podpora bohatších států (z nichž některé se poji s koloniální nadvládou na tomto kontinentu) jako samozřejmě dobrá věc. Z mnoha hledisek jí nelze mnoho vytknout, jenže ve vzduchu visí otazníky i zde. Omlouváme se za následující zjednodušení, ale pokud se na situaci podíváme skrze základní ekonomické principy, nastíněné před více než dvěma stoletími Adamem Smithem, vidíme jasný problém. Drobní podnikatelé (v našem případě potenciální místní farmáři), kteří jsou značně důležití pro rozvíjející se ekonomiku, jsou na trhu vystaveni konkurenci nabízející jídlo zadarmo. Tato překážka může být pro mnohé z nich nepřekonatelná, a tak jim zamazuje v zbohatnutí z něhož by těžila

celá zem. Na druhou stranu musím podotknout, že přírodní podmínky situaci rozhodně neulehčují, nestabilní vlády mnoha zemí podřívají začínající podnikání a otázka odeprání této pomoci od bohatších je přinejmenším značně ožehavá nejen politicky, ale i eticky. Nejde nám o to požadovat změnu takového systému ze dne na den, ale chceme poukázat na to, že i zdánlivě úžasné myšlenky a činy mohou mít problematické následky.

Jiný problém se vynoří, když se správná myšlenka v praxi provozuje trochu jinak, než jak byla původně zamýšlena. Zřejmě se shodneme na tom, že změny globálního klimatu patří mezi nejpalčivější problémy dneška. Z dlouhodobého hlediska lze označit jako jednoho z hlavních viníků rozvoj technologie. Vytvořili jsme stroje schopné obrovské výroby, ale zároveň i neskutečného znečištění. Pokud se ale zamyslíme nad evolucí technologií tak, jak ji vidí M. Ridley, svítá nám naděje na rychlou adaptaci nejnovějších technologií, které snad dokážou situaci alespoň stabilizovat (Ridley, 2018, s. 103–120). Další část tohoto problému leží víc na odpovědnosti jednotlivce. Někdy v této souvislosti zaslechneme vyjádření, jež dávají vinu především starším generacím. Jenže často jde o detaily, které jsou přinejmenším rozporuplné. Neexistuje přeci hranice, za kterou uhlíková stopa vytvořená neustálou výrobou papírových tašek překročí stopu síťovky, jež používala nějaká babička polovinu života? (Autor článku přiznává, že opravdu netuší, kde ta hranice je.)

Jde nám spíše o to, že jsme bezesporu konzumní společnost. To můžeme nahlížet z pohledu „těch velkých zlých firem“ nabízejících nám nepřeborné množství výrobků a služeb, o kterých bychom bez reklam a televize, které nás slovy E. Fromma oblbují (Fromm, 2001, s. 216), ani nevěděli, a už vůbec si neuvědomovali, jak „nutné“ je k životu potřebujeme. Jenže problém konzumní společnosti

spočívá v tom, že i firmy snaží se pracovat s obnovitelnými materiály, vést šetrnější výrobu produktů atd. pracují stále na podobném principu. Je tu samozřejmě čistší cesta – vymanit se z konzumu. Omezit spotřebu energeticky náročných potravin, nutné oblečení shánět pouze z druhé ruky, cestovat pouze pěšky, omezit konzumaci jen na to nejnужnější k přežití a spousta dalších nápadů, o kterých někdo ví a někdo ne. Jenže ruku na srdce, kdo z nás se dokáže se vším rozloučit naráz? V extrémní podobě by se to blížilo odvržení celé civilizace.

Na konzum jsme si zvykli. Já osobně jsem svůj minulý mobil používal téměř osm let a můžu Vám garantovat, že ten zakoupený před rokem už takovou oddaností zahrnovat nebudu. Reklamní kampaně již po léta opakují svou mantru, že nové je vždycky lepší. Pro hospodářství založená na neustálé výrobě je to pochopitelné a člověku se to do hlavy nějakým způsobem postupně dostává. S tím přichází i změna toho, co se nachází na dně a je opovrhováno. Negativní konotace spojené téměř se vším starým nesouvisí už s tím, že se jedná o něco špatného, ale o něco nekreativního, vyčpělého, okoukaného a ze všeho nejvíc průměrného.

Být průměrný v leccem zkrátka není v módě. Co nás, byť jen chvílku nebaví, se stává nekonečnou nudou. Kompromisy nejsou

literatura

FROMM, Erich. Mít, nebo být?. Praha: Aurora, 2001.

RIDLEY, Matt. Evoluce všeho: jak malé změny přetvářejí svět. Praha: Argo, 2018.

rozhodné a už vůbec ne stylové. Mezi úžasné nápady se přeci počítají ty, které chtějí změnit svět k lepšímu, musíme myslet ve velkém! Jenže tady přichází problém, pokud chceme změnit jakýkoliv složitý systém, hodí se mu také rozumět. Nikdo z nás nebude schopen ovládnout veškeré znalosti, doba ultimátních polyhistorů patří dávné minulosti. Na filozofické fakultě se často setkáváme se značným odporem k takovým oborům jako právo, ekonomie atd. (tomu bych nerozuměl, je to nuda, oni chápou svět úplně špatně). Měli bychom si však uvědomit, že lidská společnost se vyvinula do takové šíře i díky těmto oborům a porozuměním jejich otázek obohacujeme svou mysl. Nic na této planetě neexistuje zcela odděleně a vše se vyvíjí postupně. Pokud se ponoříme čistě do našeho oboru, protože se nám zdá, že pro jiný nemáme buňky nebo by nám nic zajímavého nepřinesl, stále riskujeme další překážku. Co si budeme povídat, některé knihy pro mnohé zůstanou čirou nudou (alespoň nějaké pasáže). Co s tím tedy máme dělat?

Nebát se. Nepodléhat představě, že trocha nudy nebo průměrnosti nás hned uvrhne do života, který se děsíme žít. Představa nudy a zábavy se nakonec vždy bude lišit podle našich osobních zálib a zkušeností. Mnohokrát můžeme i při zcela obyčejné debatě s „obyčejným“ člověkem přijít na zajímavé podněty, procvičit

se v argumentačních schopnostech a s trochou sebereflexe si uvědomit, že každý z nás někdy vyslyší lákání cesty emocionálních argumentů před těmi zcela racionálními. Nakonec, pokud budeme i sebenudnější knihu číst poctivě, tak si něco odnese.

Co říct závěrem? Svět kolem nás je neskutečně komplexní a řešení jeho problémů nikdy neskončí. To nám přináší široké pole otázek, na němž se můžeme myšlenkově vyřádit ažaž. Pokud nebudou naše vývody novátorské a extrémně kreativní, ale budou více sedět danému kontextu a hlubší úvaze, vůbec to nevádí. Mezi dobrým a špatným se rozprostírá mocná šedá zóna a přehnaná originalita nemusí vždy přebít pravdy obyčejné, až banální. Studium Nietzscheho či Derridy může vážně narušit naši představu o stabilitě světa (vřele doporučujeme) a uvrhnout nás v nejistotu, proto v nouzi nejvyšší můžeme sáhnout s klidem i po něčem obyčejném a průměrném, neboť se nám tak nabízí ostrůvky stability, ze kterých se můžeme později zase odrazit. Jak řekla postava Thomase Angela v původní verzi hry Mafia, život je o hledání rovnováhy (Illusion Softworks, Mafia: The City of Lost Heaven. 2002.). A pokud vám přijde občas líto, že zapadáte až příliš do nudného průměru, nebojte, i ten největší génius na planetě měl genom pětkrát menší než cibule (Ridley, 2018, s. 65).

SLEAFORD MODS – SPARE RIBS

Mnou netrpělivě očekávané vydání nového alba tohoto elektro-punkového dua bylo doprovázeno značným množstvím pochybností plynoucích z obavy, v co rostoucí sláva, a s ní neodmyslitelně spojený proces komodifikace, proměny kapelu, jež proslula nevybíravým jazykem, kritikou politicko-ekonomického systému Velké Británie, tematizací sociálních problémů a otevřenou příslušností k dělnické třídě. Nyní však můžu s klidem prohlásit, že mé obavy byly zcela zbytečné.

Sleaford Mods jsou stále naštvaným a nespokojeným hlasem brojícím proti sociální nerov-

nosti, ale změnu svého postavení si velice dobře uvědomují. Právě proto mezi tematickým koncentrátem současných britských frustrací, mezi které patří například brexit, konzervativní politika či lockdownová osamělost, vstupují i témata jako „třídní turismus“, falešný a povrchní soucit se sociálně znevýhodněnými nebo neochota zapojit se do mašinérie showbiznyse se všemi jeho tiskovkami, rozhovory a focením, která pomocí odkazů na Williamsonovu minulost stvrzují autentičnost jeho postojů a legitimizují současnou i budoucí tvorbu Sleaford Mods.

Spare Ribs
Sleaford Mods
Rough Trade
leden 2021



NÁMĚSTÍ JAKO VEŘEJNÝ PROSTOR

JAN VITOŇ

Náměstí představuje centrální místo veřejného prostoru. Od nepaměti bylo svědkem mnoha významných událostí, které ovlivňovaly život lidí: od veřejných poprav, revolucí až po dnešní nejrůznější kulturní akce. I když náměstí sehrávalo a sehrává v lidském životě velmi významnou společenskou roli, ne vždy je samo o sobě prostorem, který by lákal k setkávání, čímž přestává plnit svou samotnou podstatu. Jedním z hlavních důvodů, proč tomu tak je, je fakt, že veřejný prostor náměstí ustupuje stále více rozvíjející se infrastrukturu, která do něj necitlivě zasahuje a především brání volnému a plynulému pohybu. Z náměstí se tak většinou stává solitérní díl prostoru, jenž je vyčleněn a izolován od okolí. Například necitlivé „magistrální“ oddělení Václavského náměstí od budovy Národního muzea zcela rozbíjí kontinuitu a celistvost našeho největšího a nejznámějšího veřejného prostoru. Jeho centrum je zaneseno rušivými přechody travnatých ploch, jež tříští naši pozornost. Náměstí se tak stávají pouze jakýmsi „středou kruhových objezdů“, které v nás nevyvolávají estetické napětí. Tento problém se týká i náměstí Přemysla Otakara II. v Českých Budějovicích. Možná že i tento problém stál v pozadí realizace projektu Vnímání architekta Jana Šépký, který se uskutečnil před čtyřmi lety.

České Budějovice, potažmo samotné náměstí Přemysla Otakara II., „přišly“ na podzim roku 2016 na necelý měsíc o svou dominantu: Samsonovu barokní kašnu. Projekt měl poukázat na to, že zásah do veřejného prostoru promění i jeho samotné vnímání. Smysl této realizace se zdá být poměrně jasný. Je jím snaha poukázat a upozornit na věci, které sice fungují ve veřejném prostoru samy o sobě, lidé je však přestávají vnímat ve své celistvosti. Člověk, aby ulehčil svému rozumu, si

jeho vnímání a fungování automatizuje. Proto dochází ke stereotypizaci. Umělecké artefakty se tak pro nás stávají jen jakýmsi kulisami. Nejen, že v nás nevzbuzují emoce, ale mnohdy naprosto unikají našemu smyslovému vnímání. Samotný objekt kašny jako takové uniká našemu vnímání daleko snáze. Jednak je sice středobodem daného prostoru, je monumentem; jednak je to ale také objekt, který lze nalézt takřka na každém náměstí. Tím, že se s kašnami setkáváme po každé při přecházení náměstí, se pro nás stávají stereotypním prvkem – byť mohou být v odlišném architektonickém slohu či provedení (obdobně působí ve vesnickém veřejném prostoru kostel nebo fotbalové hřiště). Smysl Šépkovy realizace jen potvrzují slova amerického architekta, teoretika a designéra Jeffa Kipnise, který soudí, že k tomu, aby vzniklo něco nového, vedou dvě cesty: první je evoluce, která je ovšem zdlouhavá, a druhou je změna kontextu (NOSEK, 2017, s. 1). A právě změna kontextu dokázala Samsonovu kašnu představit ve zcela jiném světle. Tím, že se Samsonova kašna zbavila svého okolí – stala se skutečnou dominantou – se začalo naše vnímání jí samotné zaměřovat na detaily, které při jejich předchozím sdílení s okolním prostorem zanikly. Zároveň tato změna ukázala Samsonovu kašnu ve zcela jiném veřejném prostoru. Najednou se už nejednalo o rozlehlé prostranství celého náměstí; při samotné cestě k ní nemusel člověk překonávat komunikaci obklopující náměstí.

S podobným problémem se potýkalo i jedno z nejslavnějších náměstí světa, londýnské Trafalgarové náměstí, jež místní komunikace oddělovala od okolního prostředí. Před nějakou dobou však došlo k poměrně jednoduché, ale výrazné proměně samotného náměstí: z prostoru před Národní galerií se stala pěší promenáda. Vznikl tak prostor, který

připojil samotnou budovu Národní galerie k náměstí a vytvořil tak plynulou kontinuitu prostoru. Zároveň také došlo k vytvoření místa, které zajišťuje plynulý pohyb osob ve veřejném prostoru náměstí. To samozřejmě neznamená, že by z tohoto místa vymizela doprava. Doprava zůstala zachována, nicméně prostor náměstí již nepůsobí solitérním a nedobytným dojmem, tak jako v případě náměstí Přemysla Otakara II. Najednou se z něj stal prostor, ve kterém je volný pohyb pěších nadřazen dopravě, což hraje významnou roli v rozhodování lidí, zda v něm budou svůj čas trávit, či nikoli. Navíc díky tomu Trafalgarové náměstí navozuje zcela odlišnou atmosféru vnímání veřejného prostoru a jeho památek, jež jsou jeho nedílnou součástí.

Samotný Šépkův projekt prokázal sílu automatizace, sílu změny kontextu, a také proměnu vnímání architektury ve veřejném prostoru. Problém českobudějovického náměstí však stále přetrvává. Náměstí Přemysla Otakara II. se nemůže stát svébytným veřejným prostorem, natož plnohodnotně využívaným veřejným prostorem, dokud bude mezi sebe a procházející lidi stavět bariéru v podobě komunikace, která ho bezprostředně obklopuje. Samsonova kašna nebude moci být vnímána ve své celistvosti, v celé své detailnosti, nebude schopna provokovat naše vnímání a nebude schopna vytvářet estetické napětí, dokud bude mezi ní a procházejícími se lidmi existovat hráz (bariéra) z parkujících aut. A v neposlední řadě, dokud bude pohyb aut ve veřejném prostoru náměstí nadřazen pohybu lidí, nemůže dojít k vytvoření atmosféry, která by dokázala přimět člověka vnímat veřejný prostor jako místo, které mu patří a které je tu dominantně pro něj.

literatura

NOSEK, Marek. Forever Tailored Block [online]. In: . 2017, s. 1 [cit. 2020-11-28].

BARTLEBY, THE PESSIMIST

EVELÍNA KOLÁŘOVÁ

Herman Melville's short story Bartleby, the Scrivener has puzzled its readers and invited interpretations since its publication. Having been examined by scholars from different perspectives, the story still encourages further reading due to the nature of Melville's writing and the reader's subsequent search for the interpretation which would explain its meaning.

The story's main protagonist – although the story itself is narrated by his employer – Bartleby, the scrivener, has become an interesting phenomenon to examine. His famous saying “I would prefer not to.” sparks interest and controversy among Melville's readers, but it is his pessimism that can be attributed to many causes and interpreted from different perspectives, each cause tied to the other.

Firstly, this short story has been analysed from the psychological perspective and Bartleby's demeanour, and consequently his pessimism has been examined from this perspective as to be attributed to him being autistic. “References to Bartleby within the context of autism go back more than three decades” (Pinchevski 29).

“A more detailed account of Bartleby's autism appeared in 1976 in an obscure literary journal, authored by Marshall University professor William P. Sullivan, who was also the father of an autistic boy. The author reads in Bartleby the key elements of autism as described by Leo Kanner, the child psychiatrist who first reported the disorder in 1943: EXTREME ALONENESS, DIFFICULTY WITH communication, and preservation of sameness” (Pinchevski 29).

“The figure of Bartleby has recently received renewed attention by medical researchers, who now refer to the scrivener as a marker for the Autistic Syndrome Disorder in general, and Asperger's syndrome in particular. [...] A full-scale study of

the scrivener's clinical condition was undertaken recently by a researcher from Stanford Medical School” (Pinchevski 30). Bartleby has therefore not only inspired various interpretations but also medical research of his condition.



Another possible psychological interpretation of this story is the view of Bartleby bearing the medical condition of ADHD. His behaviour indeed does not conform to the norms of society. Him choosing preference as opposed to obligation as the influence on his decisions concerning his activities can be attributed to his condition, specifically to the executive dysfunction of ADHD individuals. Those individuals prefer not to perform repetitive, tedious, unengaging, or unchallenging tasks, which is exactly how the examination of the scriveners' copies has been described by the narrator himself. What is more, ADHD condition also includes the hyperactivity aspect which can be seen in Bartleby's writing during the first weeks of being employed by the narrator. This period can trace the influence of the attention aspect of the ADHD disorder as well. While being engaged in an action which he him-

self prefers to perform, Bartleby completely devotes himself to his WRITING AND HAS DIFFICULTY WITH PAYING attention to his employer's calls.

Another form of the ADHD condition impairing his actions manifests itself when Bartleby suddenly decides to LEAVE THE NARRATOR'S OFFICE CHAMBERS, where he has been residing and which he has not left in a long period of time. This action can be attributed to the impulsiveness of ADHD individuals.

Bartleby, having been analysed from the psychological perspective concerned with the condition of ADHD, has been portrayed with the combined type of ADHD, which includes both hyperactivity and inattention. What is more, the medical condition of ADHD shares common ground with autism and can be found in individuals who are diagnosed to be on the autistic spectrum. This analysis of Bartleby then complies with the autism-centred analysis.

From the psychological perspective, Bartleby's condition can be analysed also from the existential point of view. Having lost his job position due to the change in administration, as it is implied in the report at the end of Melville's story, Bartleby has lost a significant identification marker in his life, i.e. his social status and also his income. Later, after being employed at the NARRATOR'S OFFICE, HE IS CONSTANTLY reminded of his lost job position by being employed as a scrivener as a means of his financial support. When THE NARRATOR SELLS HIS OFFICE CHAMBERS due to his concern about Bartleby's influence on his – the narrator's – social status, Bartleby is again confronted with a loss of a significant aspect of his life, i.e. his place of residence. The more he is forced to abandon his identity markers and safety points in his life, the more he refuses to conform and cooperate. Consequently, he also becomes more pessimistic and loses his interest in things.

Bartleby is constantly confronted with a world that does not understand him and which does nothing to acknowledge him. Although the narrator is emphatic and thinks he is helping Bartleby, he does the exact opposite, because the narrator's help is only considered as a help in the world's point of view, the world's which does not understand Bartleby. The world treats him as a peculiar creature which does not conform to society's standards, so he lives as an alienated individual. This view is also supported by the form of the narration, which entails a third person narrative account of Bartleby's life. He is presented to the reader through the eyes of the narrator who is a part of the world. The narration therefore enhances the effect on the reader by showing how the world around Bartleby works and functions. This perspective thus also sheds a light on the existential part of Bartleby's pessimism.

Secondly, the short story concerning Bartleby's life can be analysed from the point of view of the general human existence and the essence of humanity. If Bartleby represents the singular crusader for preference, the rest of the world responds with obligation as the opposing force. Both of those aspects are part of the human existence in this story. They are generally a part of the essence of being human. Having chosen preference, Bartleby meets a tragic ending to his life while the world continues to act on the basis of obligation. This battle could symbolise the battle of nature against humankind. Bartleby is overridden by the force of nature and the significance of obligation in society. Society – being created by humankind – has found a way to have

an influence on the individual as well. It presents another force of obligation imposed on the individual. Bartleby's story shows the consequences of the individual freedom and the choice of preference in a world driven by obligation and thus presents the reader with a general allegory to the human existence.

Lastly, the story can be viewed concerning the capitalistic aspect of society. The subtitle of the story suggests that the story is representative of the whole system of the capitalistic society. The house number, which has been hinted but not mentioned also implies the general applicability of this story. Bartleby from this perspective represents a worker in a capitalistic system. This system views individuals as profit-making machines, rather than human beings with emotions and needs, the main concern being profit and productivity. Bartleby's employer is concerned with Bartleby's ability to work, rather than with his health condition. The employer was e.g. fully aware of the lack of light in Bartleby's working space and yet was surprised by Bartleby's worsening eyesight.

The suggested working schedule also sheds a light on the capitalistic system. The scribes are said to be working also on Saturdays and from early morning to late evening. Another aspect supporting the negative depiction of a capitalistic society is the pay which the scribes and Ginger Nut receive.

The emphasis on productivity and profit and the working conditions under which the individual operates show the lack of humanity in a profit-oriented world. Bartleby thus refuses to conform to this standard and does not want to cooperate and/or be

a part of such a system.

“The central interest of the story, however, is the confrontation between Bartleby and the lawyer. On the one hand, the lawyer exemplifies the values and attitudes of the Protestant entrepreneur who fused his Christian faith with emerging economic practices in such a way as to legitimate inequality and class privilege. On the other hand, Bartleby's principled refusal to work (as well as the frustrations of the other clerks) is a response to the impersonal, unequal, and exploitative working conditions that were inspiring an organized working-class resistance” (Kuebrich 386).

In conclusion, Bartleby and his pessimism are complex phenomena to examine and invite further readings and interpretations. Concerning the individual's psyche, Bartleby can be interpreted as an individual on the autistic spectrum and/or suffering from ADHD. His existential situation can also have an impact on his demeanour, portrayed as one of an individual alienated from the world in which he lives. In terms of the general human existence, Bartleby can be seen as an essentially human force battling against the force of nature, while the society in this story plays a similar role as nature and imposes an obligation on the individual. The perspective of viewing the capitalistic system shows that a capitalistic system can also contribute to Bartleby's pessimism due to its concern with productivity and profit, the working conditions under which the individual operates, and its lack of humanity. Bartleby's pessimism has been analysed from different perspectives and remains a complex phenomenon with many individual facets to consider.

literatura

KUEBRICH, David. “Melville's Doctrine of Assumptions: The Hidden Ideology of Capitalist Production in ‘Bartleby.’” *The New England Quarterly*, vol. 69, no. 3, 1996, pp. 381–405. JSTOR, www.jstor.org/stable/366781. Accessed 30 May 2020.

PINCHEVSKI, Amit. “Bartleby's Autism: Wandering along Incommunicability.” *Cultural Critique*, vol. 78, 2011, pp. 27–59. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5749/culturalcritique.78.2011.0027. Accessed 30 May 2020.

MÝTUS MIMO PROSTOR I ČAS

TOMÁŠ SOUČEK

Přesto, že význam slova mytologie se v současné době značně transformoval a je chápán jakožto soubor široce rozšířených, avšak zcela mylných představ, nesmíme opomíjet fakt, že pro archaické společnosti je mytologie základním nástrojem pro pochopení světa. Lévi-Strauss se domnívá, že počátek tohoto schizmatu mezi mýtickým myšlením, tedy logikou konkrétního, a naším současným myšlením, tedy myšlením vědeckým, můžeme datovat do 17. a 18. století, kdy díky myšlenkám Bacona, Descarta a Newtona dochází k odklonu od vnímaného světa do světa matematického – vědeckého (LÉVI-STRAUSS, 1996). Budeme-li se ale tímto problémem zabývat podrobněji, vyjeví se, že onen rozkol má své kořeny už v době antiky, tedy v době, kdy se vědecké myšlení jako takové teprve formuje, a kdy můžeme spatřit Platona či stoiky stavíce Mythos a Logos do dvou nesmířitelných a zcela protikladných pozic (BUDIL, 2003).

Toto pejorativní pojmání mýtů, které pod myšlenkovými vlivy pozitivistů či jiných scientisticky založených autorů vyústilo v představu, že archaické společnosti žily ve lži a jejich představy o světě byly zcela mylné, převládalo v evropské antropologii celé 18. a 19. století a k jeho narušení dochází až ve stoletím dvacátém. Konkrétními narušiteli tohoto paradigmatu byli Claude Lévi-Strauss a Mircea Eliade, dva autoři, jejichž teoretický základ je natolik rozličný, že jen stěží by se v něm hledaly společné vztyčné body; přesto však dospěli k velice podobným závěrům a společně se jim povedlo vymanit mýtus z okovů omylu, nízkých pudů a primitivnosti.

Claude Lévi-Strauss je jedním z nejvýznamnějších představitelů francouzského strukturalismu, nepřekvapí proto, že jeho výklad mýtu je pokusem o vnesení struktury a pevného řádu do zdánlivě chaotického. Jak on sám tvrdí: „To je asi celá podstata strukturalistického přístupu; je to hledání invariant, nebo invariantních

prvků mezi povrchovými odlišnostmi.“ (LÉVI-STRAUSS, 1996) Při své strukturalistické analýze mýtu si Lévi-Strauss vypůjčuje termínů lingvistiky, konkrétně čerpá z de Saussurea a jeho pojmů langue a parole, které však své teorii značně přizpůsobuje.

Langue v Straussově pojetí je řečí jakožto systémem, strukturou všech slov a vztahů mezi nimi, a z nich se následně tvoří konkrétní promluva – parole. V této části je Lévi-Strauss de Saussureovi ještě zcela věrný, k odklonu dochází při využití pojmů synchronie a diachronie. Synchronii Lévi-Strauss ztotožňuje se současným stavem, s konkrétní promluvou v její jedinečné podobě; diachronii pak na rozdíl od de Saussurea pojímá jako stav neměnný, jenž vyjadřuje charakter celé jazykové struktury. Tímto odchýlením od de Saussureovské teorie Lévi-Strauss vytváří představu neměnné a věčné struktury, na jejímž povrchu se odehrávají pouze dílčí změny, které ji však nemohou nijak narušit. Vytváří tak představu neměnné věčnosti plynoucí na pozadí nestálé současnosti. Vytváří představu neohrožitelnosti přirozeného řádu.

Toto využití lingvistických pojmů a jejich redukce mezi věčnost a současnost dovoluje Lévi-Straussovi nahlížet na mýtus jakožto na řečový akt, pro který vyčleňuje zcela specifickou pozici středu. Mýtus v Straussově pojetí není ani konkrétní promluvou (parole) ani samotnou strukturou řeči (langue), je něčím mezi. Je mostem mezi současností a věčností. Mýtus tak nabývá schopnosti vztahovat se ke všem dobám, leží současně v minulosti, současnosti i budoucnosti. Je současně dokladem toho co již minulo, zprávou o dnešku i věčným proroctvím. Tato schopnost úzce souvisí s dalším povahovým rysem, který Lévi-Strausse mýtu přičítá. Tímto rysem je anulování formy. Mýtus je noční můrou každého formalisty, neboť žije-li něco věčně, musí to odolat všem dílčím změnám, které tomu průběh časů přichystá.

Forma mizí na úkor obsahu. Mýtus je pro svůj obsah (nikoli formu) ztělesněním věčného a neměnného.

Obdobné vyčlenění mýtu mimo čas je stěžejním bodem i pro koncept mýtu Mircea Eliadeho, který však ke svému závěru dochází zcela odlišnou cestou. Eliade je religionista, který se zajímá o posvátno a jeho projevy a mezi jeho nejvýznamnější díla patří bezpochyby kniha Mýtus o věčném návratu. (ELIADE, 1993) Právě ono cyklické pojetí času, které je pro archaické společnosti příznačné, je základem pro Eliadeho chápání mýtů.

Mýtus je pro Eliadeho dokladem posvátna, událostí, které se odehrály v posvátném pračase, v době, kdy se odděloval kosmos od chaosu. Pro archaické společnosti tedy existují dvě časové roviny – rovina posvátná a rovina profánní. Posvátným časem může být chápán čas svátků, většinou periodicky se opakujících. Profánním časem jsou pak chvíle běžného časového trvání, do něhož spadají činy, které nemají žádný náboženský význam; takových chvil je ale pomálu, neboť náboženský člověk koná výhradně podle mýtických vzorů a skrze archetypy se neustále udržuje v čase posvátném.

Hlavní rozdíl mezi jednotlivými rovinami času je ten, že posvátný čas „je svou povahou časem vratným v tom smyslu, že je to vlastně zpřítomněný mýtický pračas.“ (ELIADE, 2006) Z jistého hlediska o něm lze říci, že neplyne, že vytváří nezvratné trvání. Pokaždé když člověk vstupuje do posvátného času, stává se současníkem bohů – žije v jejich přítomnosti. Nejlépe si toto tvrzení dokážeme na oslavách nového roku. Při těchto rituálech dochází k symbolickému obnovení kosmogonie. „Kosmos je chápán jako živoucí jednota, která se rodí, rozvíjí a umírá posledního dne v roce, aby se znova narodila.“ (ELIADE, 2006) Podstatou všech novoročních rituálů je zrušení dějin, obnovení počátku, člověk se stává současníkem kosmogonie, neustále opakuje přechod od chaosu ke

kosmu. Tento fenomén archaických společností by se dal označit jako „Hrůza z dějin.“ (ELIADE, 2006) Náboženský člověk se neustále snaží o oslabení a znehodnocení času.

Toto ústřední postavení mýtu v procesu neustálého cyklení času, propůjčuje mýtu tytéž vlastnosti, kterými disponuje i v konceptu Lévi-Strausse, i zde se mýtus stává spojníkem mezi přítomností a věčností. Je tím, co v sobě skrývá všechny determinující aspekty našeho života – minulost, která nás určuje, přítomnost, jež nám neustále uniká, a přesto se z ní nedokážeme vymanit, a budoucnost, které nikdo z nás neuteče. Mýtus je v pojetí obou myslitelů postaven mimo čas.

Dalším společným bodem, jímž se koncepty mýtu obou myslitelů vyznačují, je jejich prostorová neukotvenost. Tato shoda, stejně jako v předešlém případě, vychází z zcela rozlišných teoretických konceptů, což můžeme pokládat za jeden z jejich nepřímých dokladů, neboť je-li nějaká teze doložena více způsoby, pravděpodobnost její korelace se skutečností se musí zcela logicky zvýšit. Oba dva autoři si všímají skutečnosti, že mýty nemohou být pouhými náhodnými výplody lokální fantazie, neboť se v poněkud obměněných verzích neustále opakují a variace jednoho mýtu lze spatřit i u kultur, jejich vzájemná interakce je časově i prostorově vyloučena.

Při hledání odpovědi na otázku, jak tento na první pohled záhadný jev vysvětlit, se každý z námi vybraných autorů drží takřikajíc toho svého. Eliade rozvíjí svou teorii mýtu jakožto ztělesnění mýtického pračasu. Každé společenství i každý jednotlivec musí pro pochopení okolního světa nejprve uchopit svou vlastní existenci. K tomuto uchopení slouží

onen mýtický pravzor, jenž může archaický člověk považovat za návod správného života. Ona shoda panující mezi jednotlivými mýty napříč světem pak vyhází z toho, že každý jedinec i společenství potřebuje pro uchopení vlastní existence odpovědět na nejjzákladnější otázky: jak, kdy a proč. Dalším důvodem tohoto souznění je pak podobný vývoj veškerých civilizací přecházejících od lovu k zemědělství a s tím spojené podněty, na které musely mýty reagovat.

V Eliadeho konceptu archaický člověk nevěří, že svými vlastními činy tvoří svůj vlastní život. Jeho život participuje na životě bohů. Každý jeho čin je pouhým opakováním toho, co už v dobách minulých, konkrétně v prvotním okamžiku stvoření, vykonali bohové. Život archaického člověka je neustálým opakováním gest zavedených jinými. Mýtický vzor je pro náboženského člověka jednou z nejdůležitějších věcí, které mu pomáhají uchopit svět, propůjčují jeho bytí smysl. Mýtus vypráví prvotní událost, posvátnou historii, která se odehrála na počátku časů. Každý božský čin vykonaný v prvotním okamžiku neslouží pouze jako odpověď na otázku „Jak?“ a „Proč?“, ale zároveň se stává předobrazem toho, jak bude náboženský člověk jednat ve svém životě. Konzumování potravy, sex, sňatek, lov, rybolov, zemědělství, konflikt nebo hry, to vše je chápáno jako odraz mýtických prototypů. To vše má svůj mýtický vzor a smysl.

Je-li tedy odpověď na univerzalitu mýtu v Eliadeho podání snaha odpovědět na univerzální otázky, pak v případě Lévi-Strausse je to zasvěcení člověka do univerzálních struktur světa. Tato struktura je dle Lévi-Strausse dualistická a je jakýmsi souborem životních opozic. Cílem mýtu je „poskytnout logický model

sloužící k vyřešení určitého rozporu.“ (LÉVI-STRAUSS, 2006) Tyto opozice jsou všudypřítomné a jsou součástí života nás všech, proto se taky objevují po celém světě neboť s opozičními rozpory jako je dobro a zlo, světlo a tma, krása a ošklivost, láska a nenávisť, mladí a stáří, muž a žena, život a smrt, atd. se musí vypořádat každý jedinec a společnost. Toto pojetí mýtu společně s již zmíněným popřením formy umožňuje Lévi-Straussovi považovat každou jednotlivou verzi jednoho mýtu za rovnocennou, dokonce nezbytnou pro jeho úplné pochopení, odsuzuje tedy snahy mnohých antropologů vypátrat místo a čas vzniku toho původního mýtu společně s jeho původním zněním, a namísto toho přichází s tezí, že Freudova verze mýtu o Oidipovi je stejně hodnotná jako veškeré její předešlé verze, neboť jen poukazuje na jiný druh životních opozic. Poukazuje-li původní verze Oidipova mýtu na opozice mezilidských (konkrétně sourozeneckých) vztahů a Sofoklův Král Oidipus je vyjádřením opozice mezi apollonským a dionýským principem, pak je Freudova verze vyjádřením duality otcovství a mateřství. Všechny tyto verze jsou však stejně hodnotné a napomáhají k úplnému pochopení jednoho a téhož mýtu.

Tento příklad snad dostatečně ilustruje onu transcendentní povahu mýtu, povahu, jež není vázána časem ani prostorem. Pro potvrzení této teze zajisté také mluví fakt, že k úplnému pochopení mýtu jsme, přes mnoho omylů, došli skrze spojení cyklického pojmání času, tedy aspektu, který je pro nás již minulostí, a moderní lingvistiky. Nadčasová a prostor popírající povaha mýtu se tedy vyjevila i v nástrojích jeho poznání.

literatura

BUDIL, Ivo T. Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Vyd. 4. Praha: Triton, 2003.

ELIADE, Mircea. Mýtus o věčném návratu: (archetypy a opakování). Překlad Eva STREIBINGEROVÁ. 1. vyd. Praha: ISE, 1993.

ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. 2., přehlednuté a opr. vyd., V Oikúmené 1. Praha: OIKOYMENH, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude a Pavel VILIKOVSKÝ. Mýtus a význam. Bratislava: Archa, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Strukturální antropologie. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006

BOŽENA

MARTIN KLECÁN

Vedle koronaviru poslední dny a týdny zahýbala českým internetem ještě jiná událost, a sice minisérie z dílny ČT, Božena. Hned jak jsem toto dílo zaznamenal prvně, nemohl jsem si odpustit ušklibnutí nad pojmenováním. Jistě, je to úderné, ale s tím, jak se zvyšuje číslo životopisných filmů nesoucích v názvu pouze jméno či příjmení hlavní postavy, se údernost velice rychle ztrácí a spíš, než filmotéku tu začínáme mít kalendář.

Ale hnidopištví stranou – trojice Wimmerová (režisérka), Komárková a Włodarczyková (scénáristky) nám naservírovala celkem zajímavý pokus o polidštění ikony české literatury. Němcová přestává existovat jen jako poznámka ve školním sešitě a stává se z ní energická a notně paličatá protofeministka. To v konečném důsledku pomáhá daleko lépe pochopit, proč se jedná o tak důležitou postavu českých dějin – protože při vši úctě, z Babičky se to vyčíst vážně nedá. O přesnostech a nepřesnostech takového vykreslení by se samozřejmě dala vést dlouhá diskuse, ale film na nedělní večer z principu nemůže zvládnout úplně všechno.

S tímhle polidštěním se pojí ještě jeden bod, za který si série zaslouží ocenění – a sice že se nebála vzít si na mušku národní hrdinku; hrdinku o to větší, že není politická (respektive, není tak většinou vnímána) a tudíž je s ní spojeno jen minimum kontroverze – a tohle minimum se velmi ochotně přehlíží. Nicméně z mnoha reakcí (ať už recenzentských, nebo třeba z komentářů na ČSFD) je patr-

né, že v případě Němcové už přiznání, že šlo o ženu z masa a kostí, která měla chyby jako kdokoli z nás, samo o sobě onu kontroverzi vytváří a při sledování filmu se jí vyhnout nedá. I tak málo stačí k téměř nařčení z obrazoborectví.



Podobně zvláštní reakci vyvolala změna hereček v ústřední roli – Annu Kameníkovou (která se tímto filmem zaslouženě a veskrze pozitivně zapsala do divácké paměti) po dvou dílech nahradila Aňa Geislerová. I s přihlédnutím k tomu, že ostatní herci svoje party odehráli bez střídání, asi změna nijak vynucená, nicméně filmařsky šlo o celkem zajímavý tah. Značná část publika ovšem potvrdila, že psychická distanc není tak známý

pojem, jak by si osazenstvo filozofické fakulty mohlo myslet (a jak si pravděpodobně přeje). Těžko říct, jestli víc vadila změna jako taková, nebo změna za Geislerovou, která svým veřejným vystupováním mnohým šlápla na kuří oko.

Vedle prozkoumávání nejisté půdy jako plus zmiňme také postavu Josefa Němce v podání Jana Hájka. Ten hodinou češtiny propluje obvykle buď jako nudný úředník, nebo jako ukázkový domácí tyran. Že byl také činný jak v literárních, tak ve vlasteneckých kruzích a jeho vztah k manželce byl kvůli dobové morálce, konfliktnosti obou partnerů i vlivům zvnějšku přinejmenším složitý, to už se do hodin nevejde.

Bohužel, tím výčet pozitiv tak nějak končí. Němcová je postupujícím dějem redukována na postavu, která donekonečna opakuje pár frází o svobodě, scény s milenci se vynořují skoro odnikud a kolem toho nám defiluje parta obrozenců. Scénáristky údajně počítaly s více než čtyřmi díly a byly nuceny dost škrtat, možná právě v tom je zakopán pes. Další motivy a charakterů postav, které by všechno trochu zpestřily a „dořekly“, se prostě nevešly, nebo se je nepovedlo dostatečně rozvinout. Nejvíce tím trpěl poslední díl, kde už diváka nemohlo překvapit doslova nic.

Kolem a kolem – určitě se nejedná o sérii, která by svým zářným příkladem vytyčila nový směr. Spíš je to sympatický pokus o průzkum, který sice nedopadl zrovna úspěšně, ale přinesl cenné zkušenosti.

UHNI, TEĎ JSEM NA ŘADĚ JÁ!

LENKA ŽOUŽELKOVÁ

„Celý svět užasne, až já se zrodím.“ (Čapek, 1958, str. 82) slibuje kukla světa v díle Ze života hmyzu a stejně by mohla tvrdit ještě nezrozená literatura. A my bychom jí pravděpodobně věřili ještě rádi. Očekáváme totiž, že bude něčím výjimečným, co tu ještě nebylo, co změní naše vnímání, náš úhel pohledu. Bude ale něčím dechberoucím a jedinečným, nebo bude jen velkým zklamáním? Protože při pohledu na to, co se děje v dnešních dnech, přílišnou důvěrou neoplváme.

Jistě, je třeba směřovat vpřed a přílišně se neohlížet zpět, ale v tom poklusu bychom nikdy neměli zapomenout na zlatou střední cestu. V tomto případě při běhu vpřed nezapomenout na tradice a z čeho vlastně vyrůstáme my i naše literární smýšlení. Při poměření nového se starým musíme s lítostí připsat pomyslný bod starému, protože nové opravdu, opravdu není vždy lepší. Negace ale platí v obou směrech... Opravdu si vše tradiční, co si s sebou táhneme z minulosti, zaslouží takovou pozornost, jaká je tomu věnována?

Podarí-li se nám najít ten kompromis mezi nedlením nad starým a nehledáním jen nového, bude to vlastně k něčemu? Je literatura vůbec ještě naživu, nebo nám jen nedošlo, že se snažíme oživit nebožtíka, jenž už nevstane? Když před několika lety zavítala paní Sylvie Richterová na přednášku naší univerzity, jedna z jejích prvních vět zněla, že literatura je mrtvá a není-li už tomu tak, moc jí k tomu nechybí. Nazývejte nás naivními snílky, ale my pořád věříme. Věříme, že se vzedme a získá zpět na síle. Jen je otázka, kdy to bude...

Ačkoli se nám daří věřit, že literatura ještě nezemřela, tak tomu, že není v krizi, už se nám uvěřit nedaří. Slýcháme, jak je úžasná literatura z období před xyz lety, jak tehdy ještě věděli, jak psát. Kdy nastala ta změna, kdy autoři „zapomněli“ psát? Máme, nebo nemáme literaturu, která je tematicky podnětná, stylově originální, hodnotná a zajímavá, rozvíjející ducha, vyvolávající diskuze a zájem více lidí, než těch pár z nás, kteří jsme

si ji vybrali ke studiu?

Prvním problémovým místem bude už označování, že ta či ona doba byla jiná, lepší. Krize literatury je téma, o němž už psali tací jako P. Bílek, Š. Švec, J. Grossman, F. X. Šalda, A. Novák, či ještě před ním F. Peroutka a ani ten nebyl prvním (Švec, 2008). Přesto však, s odstupem času, v těchto obdobích nacházíme klenoty velkých hodnot. Jak to tedy je? Jsme natolik zaslepeni a uvízlí v našem diskurzu, že jen nevidíme, co máme před sebou, nebo opravdu není co vidět? Popřípadě jsou klenoty naší doby skryty ve stínech nízkých nákladů, ve kterých budou muset ještě dlouho posečkat, než se někomu podaří se těmito stíny probrat a objevit je v přehrsli titulů jiných?

Vysoká, kvalitní, smysluplná literatura v posledních pár letech připomíná yettiho. Někteří říkají, že ho viděli, ale to je jen vyprávění z druhé ruky. My viděli pár stop, ale že bychom si byli jistí jejich původem? Stoprocentně ne. Uznáváme spousta „starších autorů“, kteří povětšinou psali ještě před rokem 1989, ale ti jsou, alespoň v naší mysli, pomyslné relikty dávno uplynulého. Kdo však vyvstává ze současníků? U koho lze říct víc než „Dá se to číst.“, „Do vlaku dobrá.“, nebo „Nebyla špatná.“, což jsou nejčastější hodnocení dnešních „rychloukašek“, které vznikají, protože se autoři snaží kvůli penězům vydávat co nejrychleji? Moc jmen na výběr mít opravdu nebudeme, což je víc než smutné.

Setkáváme se s již předem danými a stále opakovanými tématy, jež se jen lehce modifikují, ať už to jsou témata požadovaná společností, nebo témata rezonující ve světě, kterými se autoři ve světě inspirují. Tato „inspirace“ však připomíná snahy obrozenců a jejich díla s překlady, která jen křičela „To dovedeme taky“. Ano, dovedeme. Je ale opravdu naším cílem do budoucna jen kopírovat, co jsme někde viděli? Proč se potom vůbec snažit a nezůstat u originálu? Nebylo by lepší toto opustit a vydat se vlastní cestou?

Na to by ale bylo potřeba Šaldových básníků, ne spisovatelů. Je

udivující, kolik uplynulo času od doby, kdy F. X. Šalda popsal spisovatele a stejně, i po takové době, je popis na místě. Spisovatelé jako ti, kteří netvoří, jen množí a uzpůsobují to, co už vytvořili jiní a „Čím více hlučí, čím více prachu zdvihají, čím důležitěji a drzeji se tváří, tím více se líbí, tím více se jim tleská, tím lépe jsou živeni.“ (Šalda, str. 24-25, 1948) A nejsme sami, kdo na téma nahlíží podobně. Adorno také uvádí, jak „Ve vývoji kulturního průmyslu převládá efekt, nápadný výkon a technický detail. Zvítězil nad dílem, které kdysi bylo nositelem ideje a bylo likvidováno spolu s ní.“ (Adorno, str. 127, 2009)

Neházejme však všechnu vinu jen na autory, protože my, jakožto čtenáři, také neseme svůj díl. V této chaotické době, kdy musíme volit z neuvěřitelného mnohohlasí křičícího ze všech stran a snažícího se nás navádět, bohužel nejhlásitěji zní ty tituly, které mají nejlépe prošlápnuté reklamní cesty. Naš prostor je rozšířen, máme téměř neomezený přístup k informacím, což je jeví kladem i zápor. Pro složitost najít někoho relevantního, kdo by nám pomohl s orientací (tím je myšlen například nějaký kritik) v mnohohlasí, kde každý má hlas, každý se může vyjádřit a kde se těmito hlasům přikládá stejná váha, to někteří raději vzdají. Kritici/odborníci jsou tak ztraceni jako kapka v moři, protože zkrátka neumí křičet dost nahlas na to, aby se prosadili.

Zeptejte se lidí, ne filologů, na jména pěti literárních časopisů, na pět jmen literárních kritiků... Neuspějete. Zeptejte se jich ale na to propagované, např. nějakou cenu, a u některých z nich se už se znalostí setkáte. Tito lidé, ačkoli kolikrát neví, které kategorie byly hodnoceny, či kdo hodnotil, jsou takové ceně schopní věřit jen kvůli publicitě, kterou má. Jinými slovy: umí křičet dostatečně nahlas = budu tomu věřit. Při nákupu stačí, aby na sobě měl titul štempl „Nejlepší v/z...“ a výnosy letí vzhůru, protože, z logiky věci, taková věc přece musí stát za přečtení, no ne?

Toto vidíme jako jeden z

důvodů, proč jsme zlenivěli. Přesycení u nás vede k apatii. Proč něco složitě hledat, když stačí počkat a nějaký seznam doporučení dříve či později přiletí z té či oné strany? Hlavně, je-li nám jedno, co je to za stranu. A ano, něco přiletí. O to se reklama postará. Opravdu se ale necháme zaslepit pozlátkem nejzářivějšího přebalu, značkou „Nejlepší kniha“ a „Bestseller“ tady či onde? Zůstaneme už u titulů „jednoho čtení“, ke kterým už se nikdy nevrátíme, protože není víc co hledat, než jsme objevili napoprvé. Nebo se pleteme a naopak v nich skryté významy jsou, jen natolik dobře skryté, že je nevidíme, protože jsme zaslepení naší pozicí? Jakkoli lákavě to zní, obáváme se, že jde o možnost první.

Z literatury se vytrácí důležitost sdělení, podstatnou se stává nabídka s poptávkou a literatura, jako výsledek tohoto výrobního procesu, je závislá na reklamě a propagaci, stejně jako všechny ostatní výrobky (od pracího prášku počínaje a po auto konče). Určitou útěchou (i když jen velice malou a částečně falešnou) nám může být fakt, že umění, u kterého si po prvním kontaktu řekneme „No dobře. Znovu to ale vidět/slyšet/zažít nemusím,“ není jen literatura. Něco se očividně děje skrze celé spektrum. Možná je to jen výsledek přizpůsobení se recipientově krátké pozornosti a požadavku standardizovaného zboží.

Obecně (ano, uvědomujeme si, že každá generalizace má své výjimky) se zdá, že lidé ve velkém upouští od vysoké literatury, jejíž čtení je námahou, již většina není ochotná podstoupit. S poezií raději ani nebudeme začínat; stačí si uvědomit, jak vypadají její převeliká oddělení v knihkupectvích (povětšinou malinkatá část jedné poličky někde při zemi v regálu daleko od vchodu, kterou se svými přáteli s oblibou nazýváme „poděl deseti děl“ od

té doby, kdy jsou tato „oddělení“ hůře a hůře k nalezení). Současné literatury vysoké moc není. Pokud už jsou lidé ochotní tedy námahu a masarykovskou bolest přemýšlení absolvovat, končí spíše s klasikou, ať už českou, nebo světovou.

Ze současné literatury již vybírá jiný okruh čtenářů s jiným cílem. Čtenáři, unavení chvatem a chaosem okolo, nehledají cestu, jak rozvíjet ducha, hledají cestu, jak „vypnout“, jak proklouznout za oponu, kde je jim dovoleno na chvíli zapomenout na sebe sama, vcítit se do postav a příběhů. Právě zde shledávám tu velikou motivaci (nárůst za poslední léta snad nikdo nemůže popřít) k útěkům do světa fantasy a sci-fi, který už dále nejde považovat za hájemství podivínů. Tendenci k psaní způsobem umožňujícím toto „vypnutí“ můžeme vidět v rámci literatury ve směru vertikálním i horizontálním.

Romány s upíří tematikou jsou ideálním příkladem. Jako děti jsme je někteří hltali. Milovali jsme to tajemno, záhady, dobrodružství, ale ještě lepší byla psychologická stránka. Úvahy nad tím, jaké je to žít bez limitace koncem; jaké je vyrovnávat se s vinou, že žijeme na úkor jiného; jaká je cena života; jak se vyrovnat se ztrátou milovaných, protože postupně přežijeme všechny; jak se vyrovnat se změnou staletí; jak se popasovat s tím, že nezestárneme, nezměníme se a už věčně budeme zamrznutí v čase. Jak se vypořádat s lidskou nenávisť ke všemu jinému. Všechno toto a víc poletovalo našimi hlavami až jsme měli pocit, že si po zavření titulů jako Interview s upírem, či Upír s tváří anděla, skutečně něco odnášíme. A co se z románů této tematiky stalo v posledních letech? Na to máme krátkou odpověď, která mluví sama za sebe: Stmívání. Bohužel musíme konstatovat,

že devalvace kvality cest úniků pokračuje; teď zrovna jsou na řadě superhrdinové, zpracovávání do nejpřijatelnější, nejlákavější formy pro co nejširší úspěch.

Světy, tolik odlišné a přece tak podobné, nám nabízí hrdiny bojující proti zlému, zachraňující den a my tak po dočtení (ačkoli v našem světě se nic nezměnilo), odkládáme knihu s krátkodobě lepším pocitem, že nějaká změna nastala a spravedlnosti bylo dosaženo, i když jen zdánlivě. Hrdinové se nám hodí i jako stálice v době, kdy je vše nahraditelné a vylepšitelné.

Dalším okruhem těchto dnů je komedie, znázorňovaná povětšinou ve světě, který věrně napodobuje ten náš. Slovy jiných: „Bavit se vždy znamená: nemuset na to myslet, zapomenout na utrpení i tam, kde se ukazuje. [...] Ve skutečnosti je to útěk, ale ne, jak se tvrdí, útěk před špatnou realitou, nýbrž před posledními myšlenkami na odpor, které tu realita ještě nechala“ (Adorno, str. 145, 2009).

Nesmíme zapomenout ani na návody na život a sebezdokonalení v podobě biografii všelijakých hvězdiček a esoterických příruček; tituly zabývající se vztahy, se kterými se lze ztotožnit; tituly o výjimečných lidech, či situacích, které podporují naději, že i my můžeme být jedním z milionu a na závěr samozřejmě i všechna blýskavá témata jako katastrofy, sex, vraždy...

To je naše budoucnost? Jsme na potápějící se lodi vysoké literatury, stínové literatury bestsellerové, a, aniž bychom si toho byli plně vědomi, s ní klesáme ke dnu? Nebo přijde nová vlna, kdy na kvalitě, hodnotě, kritickém myšlení a smysly skrytými mezi řádky, bude zase záležet? Či nastalo období velebení průměrnosti a každodennosti a jsme to my, kdo se musí přizpůsobit a snížit nároky? A co nás čeká v budoucnu?

literatura

ADORNO, Theodor W. a Max HORKHEIMER, 2009. Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké tradice a současnosti.

ČAPEK, Karel a Josef ČAPEK, 1958. Ze života hmyzu: komedie o třech aktech s přehrou a epilodem. 9. vyd., 1. vyd. v Orbisu. Praha: Orbis.

ŠALDA, František Xaver, 1948. Boje o zítřek: meditace a rapsodie. Šesté. Praha: Melantrich, 196 s. Soubor díla F. X.

ŠVEC, Štefan B. P., 2008. KRIZE ČESKÉ LITERATURY: Pár povrchních marketingových keců. A2, O.P.S. A2: kulturní čtrnáctideník [online].

Praha, 26. 3. 2008, 26. 3. 2008, 2008(13) [cit. 2020-11-25]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2008/13/krize-ceske-literatury>

SOCIÁLNÍ SÍTĚ A JEJICH PROSTOR

VÁCLAV BRIXÍ

Internet urazil za uplynulá desetiletí velkou cestu a již dlouho není tím posledním „svobodným místem“, jak mu rádi přezdívali uživatelé na raných internetových fórech. Stal se z něho prostředek k propojení celého světa. Do této oblasti se přenesla i řada fenoménů, které mají původ ve fyzickém světě. Díky internetu se však vytvořily i prostory a fenomény zcela nové, jedním z nich jsou i sociální sítě. Tento termín označuje platformy, které v posledním desetiletí doprovází životem téměř každého člena technologicky vybavené společnosti. Kolosální portály, jako jsou například Facebook, Twitter či Instagram, vytvářejí obrovské prostory umístěné kdesi ve virtuálním světě a lidé je ochotně vyplňují. Jak ale tento prostor definovat? Je asi za těžko hádat, jaká byla původní funkce sociálních sítí. S jistotou lze však říci, že jsou se společností propojené více než kdy dříve. Zasahují do politiky, kultury i ekonomiky. Kam ale tento konstrukt zařadit?

Termín „sociální síť“ by dozajista navozoval domněnku, že se jedná o prostor sociální neboli společenský. Je tomu ale opravdu tak? Jen stěží si může někdo představit Facebook nebo Twitter, jakožto alespoň částečnou náhradu za kavárny, restaurace či jiné veřejné prostory, které jsou nyní, v době lockdownu, tam venku uzavřeny nebo je k nim přinejmenším silně omezený přístup. Jisté aspekty společenského života však tyto platformy přece jenom nabízejí. Ať už to jsou virtuální konverzace nebo sdílení fotografií z osobního života. Při pouhém brouzdání po Facebookových zdech se však často uživatel cítí spíše, jako by si prohlížel jakousi inzerční plochu. Při pročítání Twitterových vláken naopak zachycuje řadu informací od politiků či jiných vlivných osobností. Nepůsobí tedy sociální sítě spíše dojmem prostoru mediálního? Fluidní povahy charakteru sociálních sítí se lze zbavit jenom velmi těžce, přece jenom nám tyto portály pouze

poskytují plátno, na kterém jednotliví uživatelé posléze vytváří hodnoty. Co však bude finálním výtvozem není čistě na nich. Ve hře je řada dalších aspektů, které je potřeba zmínit.

Sociální sítě se mohou dozajista na základě řady jejich charakteristik označit za součást médií, přesto však nemouhou být postaveny na stejnou příčku jako noviny, televizní zpravodajství či rozhlasové vysílání. Pro „tradiční“ žurnalistiku platí striktní pravidla a její forma i obsah jsou přísně hlídané a legislativně ošetřené parametry. Kdo by ale měl určovat, jaký obsah na sociálních sítích bude k nalezení? Každý příspěvek samozřejmě podléhá zákonům dané země, ve které je zveřejňován. Což udává alespoň základní orientační rámec. V současné době u nás však nejsou vytvořeny mantinely v podobě sbírek zákonů upravujících svévolné jednání těchto platforem, jako tomu je například v případě zákona o elektronických komunikacích u mobilních operátorů. (Zákon 127/2005 Sb) Nabízí se zde tedy otázka, do jaké míry by příspěvky například na Facebooku měly být regulovány a do jaké míry by do tohoto rozhodování mělo zasahovat samo vedení platformy. Při určitém úhlu pohledu by si mohl někdo vyložit jednotlivé zásahy velkých společností do příspěvků na jejich sítích jakožto slabší určitou formu cenzury. Coby ilustrativní příklad může sloužit kupříkladu situace z jara 2020, odehrávající se na portálu YouTube, ve které byla řada videí z celého světa smazána či upozaděna, jelikož se jejich obsah týkal situace okolo koronaviru. Jednalo se konkrétně o videa, která zveřejňovala rozdílné teorie týkající se tohoto viru a nebyla v nich porušována platná pravidla WHO, které se později nutno podotknout ukázala, jakožto mylná. Tato videa byla automatickým systémem pracujícím na základě doslovného přepisu vyřčených slov vyhodnocena jako dezinformační, odklánějící se od společenského úzu.

Otázkou tedy zůstává, zdali by měl zautomatizovaný systém, který ignoruje kontext, ironii či jakoukoliv koherenci textu potlačovat opoziční názory či hodnotit, co na platformě být smí a co je naopak společnému blahu na obtíž. Přeci jenom se v prostoru nazývaném sociální síť uživatel nemusí cítit tak dobře, když může být každý jeho příspěvek bez explicitního udání konkrétního důvodu smazán.

Je třeba nahlédnout tuto problematiku i z druhé strany, jež byla v tomto článku nastíněna již dříve. Tyto sítě nejsou zdaleka tak sociální, jak může jejich název napovídat. Mediální charakter je u nich stále zřetelnější a hmatatelnější. Řada politiků, médií či vlivných osobností vlastní účty na všemožných portálech a komunikují skrze ně s veřejností. U faktického článku v seriálních novinách máte téměř jistotu ověřených informací. V opačném případě je odpovědností konkrétního média prokázat validitu daných informací. Kdo vám však tuto garanci poskytne při pročítání tweetů od vysoce postavených politiků či jednotlivých redaktorů? Na internetu je mnoho způsobů, jak pracovat s informacemi, jak je ohýbat či přizpůsobovat určitým situacím. V dnešní době není ani nijak zvlášť složité vytvořit podvodný účet a vydávat se za cizí osobu. Ověřování pravosti uživatelských účtů se snaží alespoň tento problém minimalizovat. Kdo je však na vině při takzvaném „ošemetném“ zacházení s fakty? Sociální sítě sedí v současné době obkročmo na plotě a neví, kterým směrem seskočit. Na jedné straně je prázdný sociální prostor, ve kterém všichni mohou sdělovat své názory, diskutovat a docházet k různým závěrům. Na straně druhé se touží tyto portály stát hlídacím psem, který bude dohlížet na to, aby se v jednotlivých příspěvcích objevovaly pouze zaručeně ověřené informace.

Problém nastává právě v této situaci, kde si obrovské korporace nedrží jasnou tvář a jednotliví uži-

vatelé vlastně neví, v jaké oblasti se pohybují. Řadě uživatelů již dozajista byly některé příspěvky smazány či skryty, aniž by jim byl sdělen specifický důvod. Některým byly pozastaveny účty na základě starších příspěvků, které byly nahrány za rozdílných smluvních podmínek. Sociální sítě mají ve skříni více kostrlivců, než je známo. Ať už je to

retroaktivní stahování nepohodlných příspěvků či netransparentní algoritmy jejich zobrazování a doporučování. V některých případech dochází i k plošnému rušení účtů osob s nepopulárními či kontroverzními názory. V dnešní době, kdy je virtuální svět neoddělitelně prolnutý s tím reálným, může být takováto situace téměř likvidační.

Sociální sítě nám poskytují zdarma prostor, který jednotliví uživatelé mohou vyplňovat obsahem. Měli by ale tolerovat fakt, že se tyto kolosy chovají téměř jakkoliv chtějí? Rozpolcená povaha sociálních sítí a absence jakýchkoliv regulací či ochranných prvků není známkou svobody, je tomu spíše naopak.

literatura

MORAVEC, Václav. Média v tekutých časech: konvergence audiovizuálních médií v ČR. Praha: Academia, 2016.

Zákon 127/2005 Sb., o elektronických komunikacích a o změně některých souvisejících zákonů

RECENZE

BRIDGERTON

SIMONA VANÍČKOVÁ

Na sklonku roku 2020 měl na Netflixu premiéru romantický seriál Bridgerton, založený na románech spisovatelky Julie Quinn. Co je pozoruhodnější, než osmidílný seriál samotný je však fakt, že v tuto chvíli drží pozici nejsledovanějšího seriálu v historii platformy Netflix. Jaké je tajemství jeho úspěchu?

Za seriálem stojí legendární televizní producentka Shonda Rhimes, která je také zodpovědná za seriály Chirurgové (Grey's Anatomy) a Vražedná práva (How to Get Away with Murder); na Bridgertonu spolupracovala s mnohaletým kolegou Chrisem Van Dusenem, který je zde kreditován jako hlavní tvůrčí síla. Jedná se o historickou romanci odehrávající se na počátku devatenáctého století v Anglii, kde sledujeme osudy několika šlechticů, zejména mladých debutantek, které se poprvé vydávají do společnosti vyhlédnout si ženichy přiměřeného společenského postavení. Jádrem první řady je příběh naivní Daphne Bridgerton a světáckého vévody Hastingse, jehož emocionální bariéry musí Daphne překonat, aby z něho vydolovala typičtějšího protagonistu brakové romance.

Takzvaného braku Bridgerton sebevědomě nabízí víc než dost – produkce nešetřila na oku lahodících kostýmech doby regentství, které jsou často nejzajímavějším elementem epizod. Nechybí ani typické romantické tropy, jako rozhodnutí zpočátku hašteřící se Daphne a vévody pouze předvádět, že jeden o druhého mají zájem, což samozřejmě záhy vede k oprav-

dovému zamilování a sňatku. Příběh se také vyznačuje unikátním rámováním ve formě bulvárního tisku – jakási anonymní Lady Whistledown začne vydávat pamflety plné pikantních drbů o členech vysoké společnosti, čeří tak vlny v jejich už tak dost napjatých životech a ukazuje, že britská crème de la crème schovává roztočivé skandály za zavřenými dveřmi. Právě identita této Super drbny je neznámá a zdá se, že je vždy o krok napřed a zveřejňováním intrik tak maří ne jeden svatební komplot – její narace, která doprovází všechny epizody, je navíc velice divácky atraktivní, neboť jí hlas zapůjčila dáma Julie Andrews.

Nejenom její role byla však los, na který vsadil marketingový tým Bridgertonu – vedle líbivého historického zasazení a roli klevet byl také silně zdůrazňován risqué element seriálu, který se tváří jako velice erotický. Sexuální scény sice jsou opravdu přítomny a slouží jako protiklad k úzkoprsmému veřejnému vystupování aristokratů, ale ve skutečnosti nejsou tak dráždivé či skandální, jak si tvůrci seriálu možná představovali – i tak však jejich zdůrazňování v reklamních materiálech jistě vzbudilo zvědavost diváků navyklých na cudnost typických historických dramát.

Čím se však Bridgerton projevil jako skutečně skandální, bylo obsazení černošských herců a hereček do řady důležitých aristokratických rolí, zejména do role hlavního mužského protagonisty vévody Hastingse, nebo do role britské

královny Šarloty. To samozřejmě vyústilo v nekonečné fňukání rasistů, kteří se vděčně chytli výmluvy, že toto obsazení je přece ahistorické (neboť jak víme, černoši a černošky byli vynalezeni až ve dvacátém století). Bridgerton je tedy sice převážně povrchní a konejšivý brak, ale jeho opatrná ochota skrz historické drama nastavit zrcadlo aktuálním požadavkům na média je krok zajímavým, protože progresivním směrem, který by mohl v budoucnosti vyústit v něco skutečně pozoruhodného. Druhá řada seriálu je už na cestě, tak můžeme doufat, že pozitivní ohlas jeho debutu povede jeho tvůrce k ještě riskantnějšímu a originálnějšímu vývoji.

Bridgerton

USA, 2020

Režie: Sheree Folkson

Scénář: Chris Van Dusen

Předloha: Chris Van Dusen



DUCH

JAKUB LUKSCH

Tisíc kroků se zdálo jako jeden rok. Jeden krok se zdál jako tisíc let. Země pode mnou nebyla zemí, nýbrž mrakem, neprůhledným šedavým polštářem potaženým tenkou vrstvou hladkého, průhledného a tvrdého skla, jež ale nebylo sklem. Kolikrát jsem bezezvučně dupal a mlátil pěsti do té podlahy, ale žádná prasklina mě svou přítomností nepočtila. Jak dlouho jsem ležel a unavenýma očima hledal, byť jen malou skulinku v onom šedém mračnu, jež by mi pomohla se alespoň trochu zorientovat v tom do jakých krajin jsem se to dostal. Kolikrát jsem počítal své kroky a kolikrát jsem se v tom počítání ztratil. Jak dlouho jsem svým zrakem vyhlížel něco, co by mi v té prázdné krajině nekonečné mlhy poskytlo útěchu alespoň skrze tento jeden jediný vjem. Kolikrát jsem křičel a křičel a křičel a křičel a křičel, ale můj hlas se nikdy neproměnil ve vibraci ani zvuk. Jako bych snad ani nebyl.

Nepamatuji si začátek a nedokážu ve své hlavě narýsovat jakoukoliv linii času, jež by mi pomohla určit, jak dlouho na tomto místě již chodím. Jsou chvíle, kdy jsem přesvědčen, že tu chodím již stovky, tisíce let. Jak bych ale mohl chodit tak dlouho a přesto necítit žádnou únavu? Žádnou bolest? A jsou chvíle, kdy jsem přesvědčen, že můj čas zde strávený je pouhé mrknutí okem. Jak by to ale mohlo být pouhé mrknutí okem, když se vše zdá být tak nekonečné a nedovedu si ani vzpomenout na to, jak jsem se zde octl? Čas není takový, jak si ho má mysl pamatuje. Jako by tu snad ani nebyl.

Kráčím dál. Můžu udělat sto kroků nebo jenom jeden. Kráčím dál a v dálce uvidím tvar. Mlha jej pečlivě střeží, ale jakmile udělám dalších

tisíc nebo pouhý jeden krok, tvar se zhmotní. Vzpomenu si. Není to ten tvar, jaký jsem znával. Není tak přítomný. Nemohu se ho dotknout ani do něj vstoupit. Nemohu otevřít jeho okna a sednout si v něm na židli. Nemohu cítit jeho vůni. Přesto ho ale vidím. Poznávám ho. Je nepřítomný, ale není o nic nepřítomnější než já sám. A jak se blížím, tvarů je mnohem víc. Lemují mou, do té doby nevyznačenou cestu a můj zrak nyní ví, kam jít. Jdu dál cestou lemovanou domy, které jako by tam snad ani nebyly.

Něco uslyším. Je to skutečné? Pochybuji. Pouhá iluze. Zvuk v této krajině není vítán. Neslyšel jsem svůj vlastní hlas, když jsem křičel a křičel a křičel a křičel a křičel, ani rány mých pěstí bušících do té nepochopitelné podlahy. Co jiného, než pouhá iluze. Uslyším to ale znovu. Vzpomenu si. Slabý hlásek přicházející od jednoho z do té doby pouze zrakem přítomných domů. Znáš ten hlásek? Na zemi uvidím pohybuující se stín. Odkud se tu bere? Není tu přece žádné slunce ani lampa. Pouhé šero přinášející lehké částičky světla, jež jako by snad bylo z jiného světa, a rozprostírající ho všude kolem v nápodobě padající deky, jejíž osudem ale není dopadnout. Avšak stín tam skutečně je. Je to dítě na koloběžce. Vyjede z jednoho domu, projede kolem mě a zmizí. Znáš ten hlásek. Jdu dál.

Všechny nečas matoucí mou orientaci mi odmítne poskytnout odpověď na to, jak dlouho už tu vlastně kráčím bez uvědomění, že ona mlha značně prořídla. Domů nyní vidím mnohem víc a cesta se tak zdá být ještě jasnější. Není to ale pouze kvůli té mlze. V dálce uvidím, jak se něco snaží dostat skrz onen ustupu-

ILUSTRACE: JAROMÍR KRTEK

jící opar kalící můj zrak. Jako by po mně něco z té nekonečné dálky, jež by zároveň mohla být nekonečně blízko, natahovalo svou ruku. Něco nepopsatelně mohutného. Jako by se něco chystalo mě k sobě pozvat. Chystalo. Ještě není čas. Jdu dál.

Zvuky sílí a už se nad nimi ani nepozastavuji. Vzpomínám si na ně. Na každý jeden z nich. Vrzání okenic po příjezdu, skřipání branky po vypnutí motoru auta, sténání dřeva při otevírání vrat do dřevníku, hlasitý smích odvedle, čerpadlo nasávající vodu ze studny, nemocný kašel ozývající se z otevřeného okna, zpěv ptáků znějící jako sbor hráčů improvizujících na miniaturní pikoly, štěkot čtyř psů, hudbu hrající odnaproti, bodavý zvuk motorčky jedoucí kolem, troubící vlak v dálce, lupnutí jehly na gramofonové desce, praskání starého topení, oddechování umírajícího zvířete, tovární zvuky doléhající vždy pouze v tichu noci, hlasitou vibraci gaučové pružiny znějící jako židovská harfa v ústech začátečníka, ty čtyři tóny vycházející z kytarové ozvučnice a těch pět akordů opakovaně se toulajících k mým uším z chřastících reproduktorů levného digitálního piana. Všechny tyhle zvuky spolu s nekonečným množstvím dalších poznávám. A jsou tu i ty stíny. Nez-mizely. Naopak – je jich mnohem víc. Motají se pode mnou a kolem mě a já je všechny poznávám. Není jediný stín, jenž bych nedovedl pojmenovat. Ani u jednoho z nich však nedovedu říct, odkud ho znám. Jdu dál.

Ty hradby se zdály vyšší, nežli cokoli, co lze v jakémkoliv ze světů stvořit. Jakožto nekonečná hladká zeď se táhly do nemožné výše. Za mnou se ve vágních obrazech vlnily poslední miznoucí domy a i přes to,

že mlha už nebyla mlhou, ale spíše zlenivělou párou, zdálo se, že hradby neměly konce. Nedovolily mému zraku spočinout na jejich vrcholu, a zaoblující se boky svůj konec schovávaly ve spojení na druhém konci tohoto nepopsatelně olbřímího válce. Ony hradby se zdály být kamenné, ale kámen, z něhož byly vystavěny, se nepodobal ničemu, čemuž bych dokázal dát jméno. Po celé šířce a délce, kam až se můj zrak odvážil zatoulat, jsem na těch hradbách uviděl vytesány znaky a symboly zářící podivným bezbarvým světlem. Avšak tyto symboly nenarušovaly hladkost oné zdi. Byly vytesány, ale nikoliv hrubou silou. Všechny ty znaky a symboly utvářely formu perfektních vzorců a každý onen vzorec měl tvar perfektní spirály. Jedna spirála byla větší než ta předchozí, ale menší než následující, a všechny tyto spirály, pro jejichž počet má lidská mysl sotva nějaké označení, zdobily zeď v naprosto přesném, dokonalém a neustále se opakujícím schématu. Bylo ale jedno místo, jež ony spirály svou krásou a dokonalostí nenarušovaly. Před mým zrakem se tyčil monumentální vchod obdélníkového tvaru. Stejně jako ty mohutné hradby, i onen vchod byl vystavěn pomocí toho panensky bílého kamene. A teprve tehdy, když jsem spatřil ten grandiózní portál, jsem si uvědomil, že nejsem sám. Bránou, za níž s rozevřeným náručím vítalo teplé světlo, se pomalu vznášel nespočítatelný dav tváří bez těl. Tváří rozmazaných a tváří zmatených, objatých pouze jakýmsi nepřítomným pláštěm, jenž alespoň trochu připomínal, že tvorové pod ním jsou, stejně jako já, lidské povahy. Všechny tyto tváře mířily vstříc světlu, a nad nimi, u samého začátku oné dechvyrážející brány, se ve vzduchu vznášely tři postavy. Temné postavy bez tváří, ale s tělem zřetelně lidským. Vyvrženci, hlídači a strážci – takto ve svém údělu viseli. Jejich nekonečně dlouhá pupeční šňůra sahala podél hradeb daleko do nebes a bylo stěží představitelné, k čemu byla napojena. Přistoupil jsem blíž.

Jak kráčím v tom davu tváří bez těl vstříc onomu uklidňujícímu světlu, uvědomuji si, že ani já již nemám tělo. Tam, kde ještě před

chvilí, jež mohla být tisícem let ale i minutou, byly ruce, jimiž jsem tloukl do té rozum sklíčující podlahy, není nyní nic než prázdná obehnané jakýmsi vibrujícím a přelévajícím se pláštěm, jež připomíná tvarovatelovou vodní hladinu. Jdu tím davem, tvář přes tvář, a přesto necítím žádný dotek. Nic, co by mi potvrdilo, že tam skutečně jsem a že ostatní tváře jsou tu stejně jako já. Nic, než můj zrak. Přistupuji blíž.

vzduchu třesou a prsty na nohou a rukou se ohýbají do nelidských úhlů, přičemž je obtížné určit, zda se jedná o úhly bolesti, či potěšení. Projdu pod nimi a když se otočím, zaregistruji zářivé spirály vytesané na jejich zádech. Jediné světlo zářící z jejich temných těl. Otočím se zpět a procházím bránou. Teplá barva onoho světla mě začíná objímat. Už jenom kousek. Uvidíme se tam? Přistupuji blíž.



Vzhlednu a nad sebou uvidím ty tři postavy. Jejich prázdné obličej se dívají. Na mě. Na všechny. Pozorují. Zkoumají. Hlídají. Kroutí hlavou v trhaných smyčkách, a jak jim pupeční šňůrou do těla cosi pumpuje, končetiny se jim v onom čistém

Slunce na nebi zářilo jako by bylo matkou a otcem všech hvězd. Paprsky dopadaly na trávu a kamennou cestičku linoucí se do středu té zelené pastviny, kde se k nebesům tyčil nesmírný strom jehož větve ve tvaru jedné velké spirály se upínaly

až k samotnému slunci. Ty větve byly schody a po těch schodech kráčel nespočet tváří. Spirála tváří stoupajících ke slunci. Příchozí dav, jehož součástí jsem byl, se hned za bránou rozprchl po trávě, jež byla po celém blízkém i dalekém horizontu obehána onou hradbou, z venku tak hladkou a svými vzorci tak dokonalou, avšak zevnitř hrubou a porostlou prastarou popínavou rostlinou, jejíž šlahouny sahaly až do neviditelných výšin. Pozoroval jsem ty zbloudilé tváře jak zmateně běhají sem a tam. Všechny něco hledaly. Nechápal jsem co. Mohou snad na pláni, jež byla plná pouze jasně zelené trávy, něco najít? Hledal jsem ale s nimi. Nevěděl jsem, co hledám, ani proč hledám, ale hledal jsem. Hledal jsem, stejně jako všichni ostatní. Na zemi, mezi každým stéblem trávy kde jen prosvítal kousek hnědé zeminy. Hledání ale nemělo

konce a jak jsem zvedl hlavu, uviděl jsem některé tváře vracející se zpět na kamennou cestu. Jejich těla začala opět získávat tvar. A ty tváře něco nesly v náručí. Dítě. Spadl jsem k zemi a hledal dál. Věčnost překlápěla věčnost, až jsem nakonec mezi stébly trávy něco spatřil. Bylo to malé. Sotva velikosti semínka. Aniž bych si vůbec uvědomil opětovnou přítomnost vlastních rukou, opatrně jsem to uchopil mezi prsty a položil to do své dlaně. Sotva to dopadlo na mojí kůži, jež se zdála být spíše jakýmsi hladkým, stále nepomalovaným plátnem, ucítil jsem teplo. A to semínko začalo růst. Než jsem se vrátil zpět na cestu, v náručí jsem držel nehybné dítě, jež velikostí nepřesahovalo délku mého lokte. S tímto dítětem jsem šel vstříc onomu stromu. Byli jsme čím dál blíže a blíže a kus před koncem cesty dítě zasténalo. Pouze jednou. Uchopil jsem

ho pevněji, překročil posledních šestnáct kamenů a vkročil na první schod toho schodiště, jež kolem mohutného kmenu o šířce tisíců lidských těl vedlo až k samému vrcholku nebe. Stejně jako nespočet dalších kolem mě, jsem schod za schodem stoupal vstříc tomu slunci, jež nás tak příjemně objímalo svým nekonečným teplem. Vstříc té daleké kouli plné nehasnoucích plamenů a lávových moří. Jak schody ubývaly, teplo se měnilo v horko, a jak schody za námi přibývaly, stoupání se měnilo ve šplhání. Jeden schod za druhým, větev za větví

jsem šplhal.

Šplhám.

Vzhůru a vzhůru.

Spirála tváří s dětmi šplhající ke slunci.

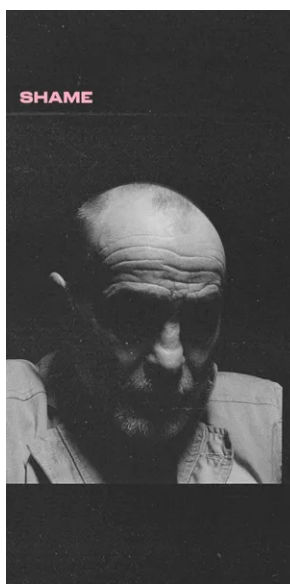
Spirála dětí s tvářemi šplhajícími ke slunci.

LP

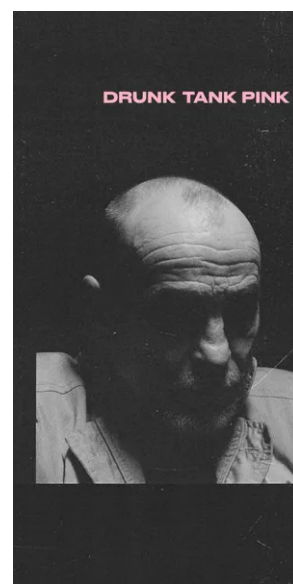
SHAME — DRUNK TANK PINK

Druhé album tohoto londýnského uskupení je poněkud rozporuplnou záležitostí, a to i přesto, že ve svém jádru tematizuje složité existenciální otázky o smysluplnosti našeho konání, vyrovnávání se s všudypřítomnou monotónností každodennosti a sociální izolací, přehodnocování vlastních postojů, pocity odosobnění a strašné nudy, hledání nové identity či touhy po klidu a míru. Tato hlubokomyslná stránka alba však poněkud ztroskotává, podobně jako v případě předešlého alba, v momentech, kdy kapela působí jako by si nebyla sama sebou jistá a svou vlastní identitu lepila ze střípků ostatních. Na první poslech to sice působí skvěle, neboť si od každého berou to nejlepší, postupem času ale nadšení opadne a zbude pouze jakási hudební koláž, jejíž jednotlivosti zní skvěle, avšak jako celek působí bezcharakterně.

Velkým plusem pro toto album je bezesporu datum jejího vydání, původně mělo vyjít již před rokem a v takovém případě by bylo s největší pravděpodobností čteno jako jakási duševní rehabilitace po prvním velkém světovém turné, které kapela absolvovala po svém úspěšném debutu *Song of Praise*. Na(ne)štěstí však krátce poté celý svět ochromila pandemie COVID-19 a otázky a myšlenky jež se prolínají celým albem začaly reflektovat žitou zkušenost většiny z nás. Důsledkem toho původně niterné a intimní texty začaly reflektovat běžnou a všudypřítomnou realitu, čímž album nabídlo velký prostor pro ztotožnění, a stalo se tak mnohem přístupnějším. Otázkou však zůstává, co z toho zbude, až tento stav odezní.



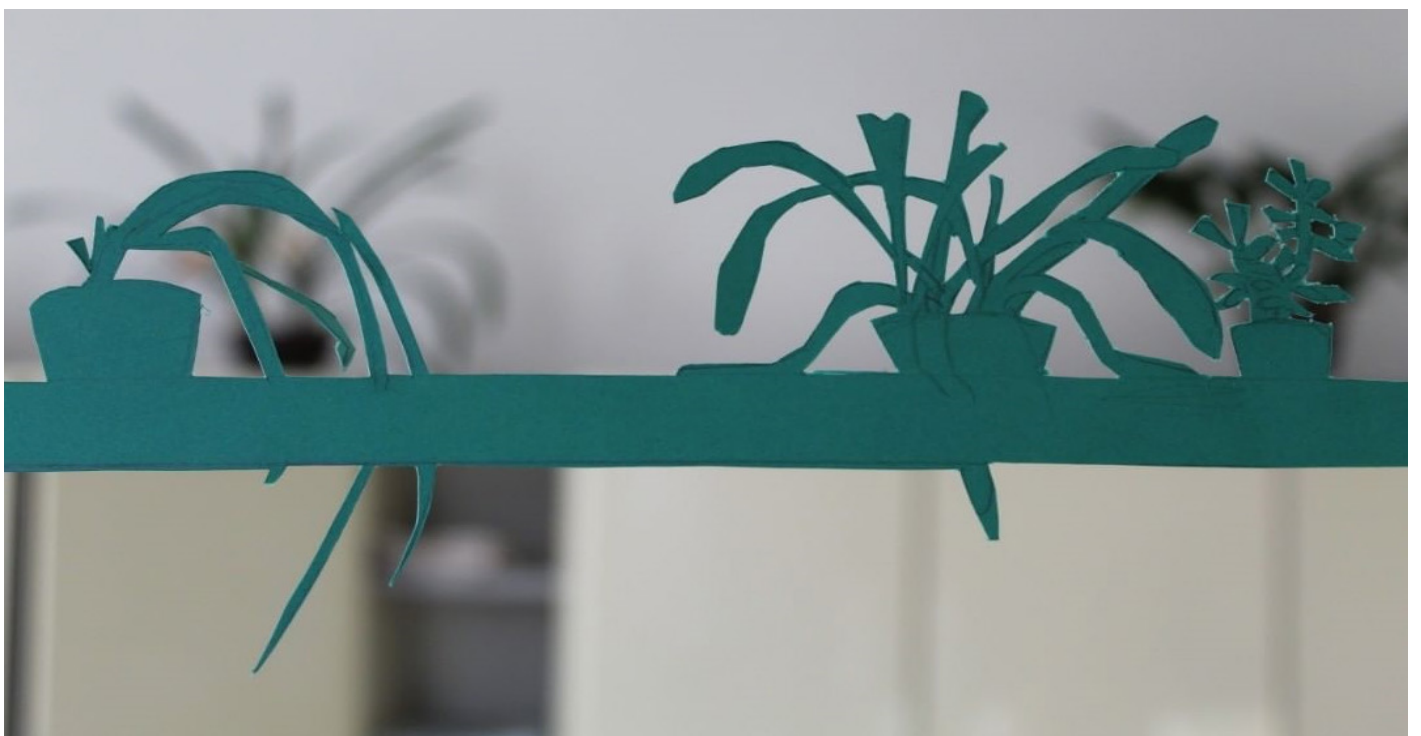
Drunk Tank Pink
Shame
Dead Oceans
leden 2021



TOMÁŠ SOUČEK

PROSTOR

HANA SOMMEROVÁ



—
 Přestože
 už dávno
 jsme si cizí
 a tvé jméno
 společně s tvojí tváří
 opustilo mou mysl
 kdybych opět spatřil
 jizvy
 jež v tobě jsem zanechal
 poznal bych tě

—
 Včera večer
 v té ulici
 o které tak často sníš

někde mezi místem
 kde jsem se narodil
 a tím
 kde jednou umřu
 v chaosu myšlenek
 spatřil jsem tebe

musela jsi to být ty
 vypadala jsi jako ty
 a pokud to byl pouhý přelud
 pak nechci to vědět
 nechci znát pravdu
 protože k čemu
 a o čem by byl život
 kdybych mezi životem a smrtí

aspoň jednou
 nezahlédl tebe

—
 Každou lež
 co pronesl jsem
 do tvých očí
 zářících jak lampy v Delfách
 které pohasínají
 za zvuků pravdy
 omluvit lze mojí láskou
 avšak lži
 jimiž omotávám
 sebe sama
 od rána do noci
 a každý den znova
 nemají omluvu
 jsou čirá zbabělost

—
 Vyprávělas mi příběh
 o tom
 že když umřel bůh
 byl opuštěný
 sám
 a dnes už není jediný
 kdo by sedm růží vložil
 na jeho hrob

—
 Zoufalé volání
 jemuž nedopřál jsi sluchu
 výkřiky do tmy
 požírány jsou ozvěnou
 první
 pak druhá
 někdy i třetí
 tolik ran je třeba dostat
 než zem políbí kolena
 než zlíbáš nohy životu
 a s rozechvělým hlasem
 o milost poprosíš



MARIE KLIKOVÁ

TIRÁŽ

MOST časopis studentů Filozofické fakulty JU

Šéfredaktoři: Evelína Kolářová, Tomáš Souček

Redakce: Tereza Kouklíková, Martin Klecán, Simona Vaníčková, Lenka Žouželková, Andrea Vanderková, Lucie Metličková, Jan Veselý, Marie Kliková, Jan Vitoň, Václav Brixí, Ján Mikula, Jakub Luksch, Hana Sommerová

Grafika: Tomáš Souček, Adam Tomáš

Korektury: Gabriela Borovková, Lenka Zelená

Náklad: 150 ks

Vyšlo: únor 2021



casopis.ff.jcu@gmail.com

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



MOST – Ministry of „Silly“ Talks



