

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ESTETIKA KAŽDODENNOSTI A MĚSTSKÉ PROSTŘEDÍ

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autor práce: Jakub Kahoun

Studijní obor: Kulturní studia

Ročník studia: V.

2021

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č.111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Jakub Kahoun

Samsø, 21. 11. 2021

Poděkování

Rád bych poděkoval Mgr. Ondřeji Dadejíkovi Ph.D. za trpělivost, vstřícnost, rady a podněty, Daniele Polákové za několikerou korekturu, druhé čtení a podporu, Ondřeji Málkovi za fotografie a Samsø Rederi za inspirativní pracovní prostředí.

Anotace

Tato práce se pokouší nalézt možné průsečíky mezi environmentální estetikou a sociologickou kritikou města. První část sleduje vybrané problémy uvažování o prostředí a různá pojetí estetična. Jde o průřez anglofonní tradice estetiky environmentu vycházející z přírodní estetiky, který je konfrontován s teoretiky čerpajícími z fenomenologie a pragmatismu. Základním úkolem je teoreticky zahrnout všeobecnou každodenní městskou zkušenost a vytvořit předpoklady k jejímu popsání a kritice. Již v této části se ukazuje nutnost reflektovat postoje producentů a vnímatelů. Druhá část se zabývá různými příklady odcizení, manipulace a násilí, kterého se na některých svých obyvatelích dopouští k tomuto účelu zvláště uzpůsobené městské prostředí. Tato část zkoumá i výběr obětí násilí, typologii prostředí nebo strategie a motivace zadavatelů. V posledním oddíle je perspektiva obrácena a městská prostředí jsou zkoumána z pohledu konzumenta, chodce nebo čtenáře. Město je uchopeno jako autoritativní rozvržení možností, které ale mohou být využívány inovativně v rámci různých praktik. Ty jsou částečně rozpoznány jako subverzivní, popřípadě mikrosuverzivní vůči rozvrhující moci.

Klíčová slova: estetika, město, prostředí, estetika atmosféry, segregace, ne-místa, praktiky, Michel de Certeau

Abstract

This thesis aims to find potential conjunctions of environmental aesthetics and sociological urban criticism. The first chapter is concerned with certain theoretical problems of environments and various conceptions of the aesthetical. The overview of the anglophone tradition of aesthetics of environment based on aesthetic theory of nature is confronted with theoreticians inspired by phenomenology and pragmatism. The main objective of this thesis is the theoretical inclusion of everyday urban experience and then the creation of prerequisites to describe and evaluate this environment. The necessity to reflect the different attitudes of producers and perceivers is already occurring during the first chapter. The following part is dealing with diverse examples of alienation, manipulation and violence, which specially designed city environments perform on certain groups of inhabitants. This chapter also examines the selection of the targets of violence, typology of environments, strategies and motivations of the ordering party of such designed environments. The perspective is turned around in the last chapter, when the city environments are described from the viewpoint of a consumer, a pedestrian or a reader. The city is comprehended as an authoritative structure of opportunities, which can be nonetheless be seized creatively in various practices. These practices are considered as somehow subverting or microsubverting the structuring authority.

Key words: aesthetics, city, environment, aesthetics of atmospheres, segregation, non-places, practices, Michel de Certeau

OBSAH

| | |
|--|----|
| ÚVOD..... | 1 |
| 1 LIDSKÝ HABITAT A JINÉ ZPŮSOBY VZTAHOVÁNÍ SE KE SVĚTU | 3 |
| 1.1 JAK OCEŇOVAT ENVIRONMENT | 7 |
| 1.1.1 Kritika scénérijního a objektového modelu..... | 7 |
| 1.1.2 Estetické oceňování lidských environmentů jako adaptací..... | 12 |
| 1.2 ATMOSFÉRY – VYZAŘOVANÉ EXTÁZE OBJEKTU | 16 |
| 1.2.1 Aura prostoru..... | 17 |
| 1.2.2 Estetičtí pracovníci a nezáměrné atmosféry | 20 |
| 1.2.3 Prostor jako zvuk, světlo a vůně | 22 |
| 1.2.4 Kritika emocionálního působení..... | 24 |
| 1.3 KRITIKA NEZAINTERESOVANÉHO POSTOJE | 27 |
| 1.3.1 Architektura prostředí..... | 28 |
| 1.3.2 Participační estetika Arnolda Berleanta..... | 30 |
| 2 DESIGNOVÁNÍ SEGREGACE..... | 35 |
| 2.1 PEVNOST LOS ANGELES..... | 36 |
| 2.2 SEGREGACE POMOCÍ DEPORTACE | 37 |
| 2.3 SEGREGACE POMOCÍ PŘEKÁŽEK | 37 |
| 2.3.1 Segregace pomocí atmosfér..... | 38 |
| 2.3.2 Zamezení komunikace..... | 40 |
| 2.4 MENTÁLNÍ SEGREGACE ZYGMUNTA BAUMANA | 41 |
| 2.4.1 Emická strategie..... | 42 |
| 2.4.2 Fágenní strategie | 43 |
| 2.4.3 Strategie ne-míst..... | 44 |
| 2.4.4 Prázdné prostory | 45 |
| 2.4.5 Antropologické místo a jeho negace | 47 |
| 2.4.6 Utopické prostory | 50 |
| 3 ODBOJNÉ PRAKTIKY..... | 52 |
| 3.1 STRATEGIE VERSUS TAKTIKA | 52 |
| 3.2 MALLRATS..... | 54 |
| 3.3 CHŮZE MĚSTEM..... | 57 |

| | |
|-------------------------------|----|
| 3.4 PŘÍLEŽITOST A PAMĚŤ | 59 |
| ZÁVĚR..... | 63 |
| SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ..... | 64 |
| PRIMÁRNÍ ZDROJE | 64 |
| SEKUNDÁRNÍ ZDROJE | 64 |
| OBRAZOVÁ PŘÍLOHA..... | 67 |

Úvod

Zkoumání města jako prostředí¹, tedy jako pomyslného neohrazeného fluidního celku, nabízí podle mého názoru nejpřesnější pojetí města jako entity. Pokud bychom se totiž soustředili například pouze na architektonické kvality města, jak se často děje, ignorovali bychom podstatu města – jeho „multimediálnost“. Takto komplexní uchopení přináší přehršel podnětů, které jsou obtížně oddělitelné a popsitelné. V této práci se proto opírám o přístupy, které se problematikou zabývají celostně a s důrazem na interakci. Takový je například koncept Arnolda Berleanta nebo estetické zkoumání atmosfér Gernota Böhmeho.

Pro uchopení města je nezbytné vytvořit teoretický rámec, který přenastavuje pojem estetického zakoušení a otevírá jej každodenní zkušenosti. Základní otázkou proto musí být vymezení pojmu: jak je možné definovat environment pro účely přemýšlení o lidských sídlištích? Jak je specifické estetické vnímání lidského environmentu: co a jak lze na environmentu oceňovat? Je pro estetické vnímání nutná distance?

Následně se pokusíme ohledat možnosti environmentální estetiky při funkčním popisu městského prostředí, v kontaktu se sociologickou a antropologickou kritikou města. Estetická teorie prostředí by měla umožnit určitou kritiku. Město v této práci je vždy pouze teoretické, i když vychází z příkladů z měst konkrétních, nalezených v textech, popkultuře i ve vlastním pozorování (Los Angeles, Londýn, Praha i České Budějovice).

Popisy diskrétních i ostentativních represivních metod, užívaných k segregaci částí městské populace, budí dystopické dojmy, jaké známe spíše z popkulturních děl typu *Blade Runner* (ten se ostatně příznačně odehrává v Los Angeles, o kterém se budeme zmiňovat nejčastěji.). Způsoby segregace se pak pokusíme teoreticky uchopit s pomocí Mikea Davise a Zygmunta Baumana. Poté je pojednáno i odcizení a vyprázdňování životního prostoru lidí jako vedlejší účinek globalizace a *supermodernity*.

Většina textů, které jsou v této práci použity, pocházejí z devadesátých a ranně nultých let, a jsou proto zaměřeny na dopady gradující globalizace, překračování rámce modernity a strachu z odcizení. Některé ale obsahují i nadějeplné cyberpunkové vzhlížení k uživateli –

¹ Pojmy prostředí a environment jsou v celém textu používány synonymně.

spotřebiteli, který není pasivní, ale produktivní příjemce. Michel de Certeau a John Fiske v závěrečné kapitole ukazují různé způsoby, jak lze aktivní čtení teoreticky uchopit, a také co toto čtení znamená pro „text“.

1 Lidský habitat a jiné způsoby vztahování se ke světu

Při pokusu najít podstatné znaky pojmu „prostředí“ kanadský filozof Francis Sparshott začíná vágním tvrzením, že prostředí je „cokoliv, co nejsme my, vše, k čemu se vztahujeme jakýmkoliv způsobem“². Činí tak v přednášce „Zvolit plán:“³ poznámky k vybraným teoretickým problémům estetického environmentu“⁴, ve kterém reaguje na vzrůstající popularitu teoretizování o environmentu. Rozlišením kategorií možných způsobů vztahování se ke světu Sparshott prvotní „commonsensovou“ definici zjemňuje. K možné definici „prostředí“ dochází proklestěním všech vztahů, které nejsou vztahem k prostředí. Původně navrhuje šest možností, k čemu a jak se lidé vztahují:

1. K druhé osobě
2. K problému
3. Uživatel k užívanému
4. Cestovatel k scénérii cestování
5. Subjekt k objektu – který může být základně vytyčen jako „vztah mezi vědomím a tím, co existuje jako objekt tohoto vědomí“⁵
6. Žijící organismus ke svému habitatu

První dvě možnosti vyřazuje záhy. K environmentu se nelze vztahovat jako k druhé osobě, protože druhá osoba není pro subjekt prostředím v pravém slova smyslu, dav už může být součástí pozadí. Tomuto případu se Sparshott věnuje i dále v textu, když říká, že „prostředí jsou více či méně zaplněná lidmi a pro každého z nás jsou všichni ostatní součástí prostředí“⁶. Jde o situaci, kdy druhé nechápeme jako samostatné „druhé osoby,“ ale jako šum míhajících se těl.

Nelze se vztahovat k environmentu ani, jako se subjekt vztahuje k problému. Problém není naším prostředím, ve smyslu používaném v každodenním jazyce. Environmenty mají,

² SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), s. 13.

³ Srov. původní znění „Figuring the Ground“.

⁴ SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), 11–23.

⁵ Tamtéž, s. 12.

⁶ Tamtéž, s. 16.

podobně jako objekty, vlastnosti, které lze konceptuálně uchopit (např. dřevitost lesa navzdory jeho nedřevěným prvkům).⁷

Zbylé čtyři kategorie Sparshott dále redukuje: zavrhuje vztah uživatele k užívanému (3). Pokud je prostředí pouze využíváno a neexistují zde jiné vztahy, nejedná se o environmentální vztah, ale o vytěžování nebo vykořisťování. Užívanému jsou upřeny jiné důvody existence než být pro uživatele zdrojem (potravy, materiálu, kapitálu). Environmentální vztah oproti tomu předpokládá dlouhodobou neparazitickou koexistenci a vzájemnost vztahů. Mršinu živočicha sice můžeme v každodenním jazyce nazvat prostředím pro hemžící se hmyz, nejedná se ale o environmentální vztah, protože je tímto hmyzem nakonec zcela rozložena.

Vztah subjektu a objektu (5) se také stává problematickým. Pokud se prostředí stane uchopitelným objektem, přestává být prostředím. Prostředí je vágní pojem v tom smyslu, že nelze (na rozdíl od objektu) najít jasné vnější ohraničení. Tradičně pojímané estetické aspekty v prostředí jsou poznamenány tím, že jako estetický je většinou myšlen subjekto-objektový vztah. Tím jsou z prostředí vyděleny: „Pod jejich (estetiků, pozn. aut.) pohledem prostředí krystalizuje v estetický objekt.“⁸ Sparshott zde vidí rozpor mezi estetickým vnímáním umění a možnostmi zakoušení prostředí. To, co by v environmentu mohlo nejvíce připomínat vysoké umění, jsou kvality architektonických prvků, protože tyto prvky jsou jednoduše redukovatelné na objekty.⁹ Architektura může pojednávat tyto jednotlivé objekty jako části „organizované formy“, a tak vzniká několik úrovní struktury objektů, které však nejsou prostředím.¹⁰

Pokud mluvíme o environmentu, máme na mysli zejména vztah živočicha ke svému habitatu nebo cestovatele k místům, skrz které cestuje. Tyto dvě polohy se dále liší ve svých praktických implikacích: vztahy obyvatele k jeho prostředí se liší od někoho, kdo skrz ta samá místa pouze cestuje. Postoj cestovatele („transient“) je zaujatý „hrubou formou,

⁷ SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), s. 22.

⁸ Tamtéž, s. 14.

⁹ Tamtéž, s. 21.

¹⁰ Tamtéž, s. 22.

vlastnostmi nebo detailem¹¹, vším snadno viditelným. Oproti tomu obyvatel má již určitý zvnitřnělý koncept okolí: zná jej, orientuje se pomocí mentální mapy prostředí. Další rozdíl Sparshott rozpoznává ve zvýznamňování viděného, které cestovatel vztahuje ke svým zkušenostem z jiného prostředí (ze svého habitatu nebo z míst, která procestoval jinde), popřípadě rozpoznává určité typy míst (předměstí, trh, nákupní středisko...). Obyvatel oproti tomu přirozeně zná specifickou historii. Z toho je vyvozován třetí rozdíl: zatímco cestovatel vidí jen „vnějšek bez vnitřku a bez minulosti“¹², obyvatel má vžitý význam místa. Oba tyto postoje mají z hlediska rozpoznání toho, co nazýváme environmentem, problematické body: obyvatel může redukovat prostředí pouze na něco utilitárního, cestovatel může svým turistickým zrakem vytvořit z prostředí soubor exotických objektů. To připomíná již zavržené druhy vztahování.

Sparshott nalézá část podstaty pojmu „prostředí“ v nevýraznosti: „Hodnoty prostředí jsou hodnoty *požadového* typu. Naše téma se netýká uměleckých děl uzpůsobených pro pohled, ale *settingů*¹³, kterých si sotva všimneme.“¹⁴ Mnohé budovy, reklamy, zvuky a pachy jsou zamýšleny jako nápadné a výrazné. Pokud ale zapadnou do změní stejně křiklavého okolí (balíčky v supermarketu, šum pouličních prodavačů) stávají se pouze vlastnostmi pozadí.¹⁵ Environment tedy musí být součástí každodennosti, dostatečně nevýrazný, aby se nestal jen objektem a dostatečně plný neužitečných vjemů, aby se nestal pouze vykořisťovaným zdrojem.

„Pokud jsou environmentální vlastnosti vlastnostmi *požadového* typu, oko a ucho ztrácí část svojí privilegovanosti. Pachy mohou být evokativnější než zrak, mohou mít mnohem více co do činění s tím, jak rozpoznáváme místa, kde se

¹¹ SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), s. 15.

¹² Tamtéž, s. 15.

¹³ „Setting“ je v tomto významu obtížně přeložitelné. Jedná se o určité nastavení okolí, které má vliv na subjekt. Obvykle se „setting“ používá ve frázi „set and setting“, které odkazuje k dobré praxi při užívání psychadelik – být ve správném mentálním rozpoložení – „set“ a vybrat si správné místo – „setting“.

¹⁴ Tamtéž, s. 17.

¹⁵ Tamtéž, s. 18.

nacházíme. Hmat se také stává důležitým: ve způsobu, jakým podlaha a zábradlí potkávají nohy a ruce.“¹⁶

V tomto pohledu můžeme pozorovat snahu zdůraznit, že člověk je stále pevně napojen na ostatní živočišné druhy, používá stejné (různě vyvinuté) smysly k podobným účelům – orientaci v prostoru, předvídání nebezpečí, shánění potravy, komunikaci, rozmnožování.¹⁷ Společně s vpuštěním všech smyslů do vnímání prostředí se objeví problém, zda je toto vnímání estetické. Sparshott za smysly estetické nepovažuje jiné smysly než zrak a sluch, protože další smysly jsou obtížně komunikovatelné a konceptualizovatelné. Rozpoznává specifické zakoušení environmentu, odmítá však pojmut toto zakoušení jako estetické.

Sparshott navrhuje dvě možnosti definice estetického: negativní definici estetických aspektů – estetické je vše, co nemá funkci, a přesto je ceněno – a pozitivní definici estetických aspektů – určitý způsob, „jak se věci jeví smyslu nebo mysli“¹⁸.

Negativní vymezení přináší problematičnost účelu, který je často vztahování se vůči prostředí možné přisoudit: lidské environmenty jsou vytvářeny účelně. Na určité úrovni odpovídají funkčnosti, ať už jde o praktickou funkci vozovky, symbolickou funkci památníku nebo okrašlovací funkci užitého umění. Pozitivní vymezení estetického je závislé na přítomnosti estetického způsobu vnímání, estetického prožívání. Tento způsob zalíbení bychom tak mohli aplikovat i na zalíbení z činnosti, na radostnou práci, účelný pohyb skrz prostor a podobně. Pnutím mezi těmito dvěma možnými póly se budeme věnovat i dále.¹⁹

Sparshottův text si neklade za úkol vytvořit ucelenou teorii, přináší však zajímavé podněty: definici environmentu jako nevýrazného pozadí a zakoušení všemi smysly.

¹⁶ SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), s. 21.

¹⁷ Z opačného pólu dualismu můžeme poznamenat, že určitou formu estetických motivací nemůžeme upřít ani mimolidským zvířatům. Ty se projevují například ve spojení s utilitárním rituálem námluv. – V knize Stanislava Komárka lze nalézt několik příkladů, kdy zvířata jednají z estetických pohnutek, za všechny uvádím příklad samečků lemčků, kteří věnují mnoho času a energie zdobení hnízda kamínky, ulitami apod., aby přilákali samičku, která si posléze vybere podle svého vkusu.

KOMÁREK, Stanislav. *Příroda a kultura: svět jeví a svět interpretací*. 2. Praha: Academia, 2008, s. 250–251.

¹⁸ SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), s. 19.

¹⁹ Viz kapitola 1.4 Kritika nezainteresovaného postoje.

1.1 Jak oceňovat environment

Allen Carlson reprezentuje tradici environmentální estetiky, která vychází ze zkoumání estetického působení přírody. V eseji „Oceňování a přírodní environment“²⁰ dále rozvádí Sparshottův výčet možného vztahování se ke světu a navazuje na pojetí environmentu jako nevýrazného pozadí. Esej pojednává o estetickém vnímání přírody, určité principy je ale možné adaptovat v obecné rovině i na lidské environmenty. Specificky pro ně vytváří nový možný pohled na environmentální estetiku ve studii „K estetickému oceňování lidských prostředí“²¹, které se budeme věnovat později. Carlson nepochybuje o tom, že je možné esteticky zakoušet environmenty bez toho, abychom z nich dělali objekty, snaží se tedy hlavně ukázat, co na nich oceňovat a jak.

1.1.1 Kritika scénérijního a objektového modelu

Allen Carlson oponuje tradičnímu pojetí estetických objektů, které vychází z teorie umění, aby ukázal na jeho slabiny v případě aplikování na estetické vnímání přírody (popř. environmentu). Nejdříve se jedná o tzv. objektový model, tedy model založený na subjekto-objektovém vztahu, jak jej pojmenovává Sparshott. Esteticky oceňované jsou tvary a struktury povrchu objektů. Pokud se pokusíme oceňovat přírodní objekty na základě jejich formy, narazíme na problém: naše vydělení objektu ze světa. Naše volba většinou bývá svévolná, popřípadě podmíněná našimi schopnostmi a okolními podmínkami.

Schopnostmi je zamýšleno biologicky podmíněné pole lidského rozhledu nebo pole, na které jsme schopni se soustředit v jednu chvíli. Objekty nemohou být větší, než je naše zorné pole, musíme je rozkládat na přehlednutelné části. Objekty nemohou být ani menší, než jaké jsme schopni zaostřit. Podmínkami okolí jsou například viditelnost, překrývání, přístupnost terénu atd. V krajině bez výraznějších výškových rozdílů uvidíme dále než v hustém pralese. Pokud je vyjmutí objektu (v některých případech i doslova fyzické – zajímavě tvarovaný kámen na krbové římse, dekorativní samorost, sušená květina v rámečku) úspěšné, není

²⁰ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 379–390.

²¹CARLSON, Allen. On Aesthically Appreciating Human Environments. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 47–65.

podle Carlsona nepodobné *ready-mades*, tedy uměleckému gestu vyjmutí předmětu z běžného kontextu. Estetické vnímání takových objektů přestává být estetickým oceňováním přírody, protože se díky aktu vyjmutí stává uměním či artefaktem:

„Oceňování sochy, která jednou bývala naplaveným dřevem, není k oceňování přírody blíže než oceňování totemu, který jednou býval stromem, nebo peněženky, která jednou bývala prasečím uchem. Ve všech těchto případech je přeměna přírody v umění (nebo artefakt) úplná; rozdílné jsou pouze prostředky přeměny (...).“²²

Hlavním problémem tohoto přístupu je, že se nejedná o oceňování přírody, a ani environmentu. Škála vyjmutí je zde očividně velmi široká, protože zahrnuje pouhé zaostření, které bychom mohli nazvat nevinným či mimovolným, ale i vyjmutí a vložení do nového kontextu. Na tuto skutečnost reaguje Carlson přiznáním možnosti esteticky vnímat přírodní objekt, která se ale liší od estetického vnímání přírody tím, že popírá estetickou relevantnost kontextu objektu – environmentu.²³

Druhý paradigmatický model, který Carlson považuje za omezující, je model krajinový nebo scénérijní.²⁴ Při kritice vidění přírody jakožto výhledu Carlson poukazuje na ovlivnění našeho vidění přírodních scénérii tradicí krajinomalby. Toto paradigma nahlížení přírody má velmi silnou tradici zejména v romantickém malířství. Výhled musí být výrazný, zajímavý. Je zde orámování, ať už nenápadné – rozsah zorného pole, nebo explicitní – okno, fotografie, obraz. I výhled do krajiny je pro vnímatele v určitých případech předpřipravený k rychlé konzumaci (vyhlídková místa, rozhledny). Díky dostatečnému odstupu se celé stovky stromů slévají v plochy barev a jejich vztahy. Všechny tyto obrovské kompozice jsou tvořeny pouze lidským okem. Je to model, který pro vnímání světa zapojuje pouze zrak. Carlson cituje historika Ronalda Reese, který ukazuje etickou problematičnost vyhlídkové turistiky:

²² CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: Zahrádka, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 382.

²³ Tamtéž, s. 382.

²⁴ Tamtéž, s. 383.

„Z tohoto hlediska bylo romantické hnutí dobré i špatné. V určitých fázích svého vývoje dalo podnět ke vzniku hnutí k ochraně přírody, ale v jeho fázi malebnosti pouze stvrzovalo náš antropocentrismus tím, že naznačovalo, že příroda existuje jak k tomu, aby nás těšila, tak k tomu, aby nám sloužila. Naše etika (...) pokulhává za naší estetikou. Je to nešťastná chyba, která nám dovoluje zneužívat lokální environmenty a uctívat Alpy a Skalisté hory.“²⁵

Hledání a oceňování pitoreskních výhledů je neetické nejen vzhledem k neekologičnosti turistického ruchu a konzumního chování, ale také proto, že v porovnání s Alpami se zdá zvláštnost, zajímavost a „krása“ naší okolní krajiny nedostatečná.²⁶ Paradox je tu zřejmý, i pokud tento problém převedeme do prostředí města: turisté z Asie touží vidět Český Krumlov, obyvatelé Krumlova by rádi viděli buddhistické chrámy a Velkou čínskou zeď. Místo, které vidáme každodenně, nám v kontrastu s nespočetnými divy světa připadá nudné. Dalším problémem scenériijního modelu je již zmíněný důraz na čistou vizualitu. Nebylo by poctivější k povaze světa se namísto exkluze pokusit čich, sluch, hmat a chuť pokusit do estetické teorie integrovat? Krajinový model je také velmi obtížně aplikovatelný na nepřehledná prostředí (trh, úzké uličky, procházení lesem, vnitřek domu), která jsou pro naši každodenní zkušenost obvyklá. Carlson představuje nový model, do kterého by bylo možné zahrnout všechny tento „zbytek.“

Environmentální model slučuje objekt s jeho genezí – jeho organickým prostředím. Vytváří tak význam: autenticitu původního uložení, nebo její kontradikci, při zřejmém přesunutí objektu. Zde můžeme dojít až do tak extrémních případů, jako je rozdíl mezi jedincem vzácného druhu živočicha umístěným v zoo a jedincem stejného druhu stále přežívajícím ve svém přirozeném habitatu. Zvíře v zajetí je oprostěno od svého každodenního života, interakce s prostředím, stává se objektem. Carlsonovou hlavní otázkou

²⁵ REES, Donald. *The Taste for Mountain Scenery. History Today*. London: History Today, 1975, 25(5), 305–312. Citováno podle Allena Carlsona.

²⁶ Zajímavým příkladem změny vnímání konkrétního území jsou Alpy, které byly až do devatenáctého století obávanou divočinou, aby se později s romantickou krajinomalbou a literaturou staly vyhledávanou turistickou destinací.

zde je: „Co a jak máme na přírodě esteticky oceňovat?“²⁷ Pokud se jedná o vyjmutý objekt, jsou odpovědi až příliš snadné a omezené: barvy, tvary či u zvířat zvuky. V případě nerozobjektované přírody nám soustředění na formální prvky objektu nedokáže uspokojivě popsat mnoho existujících a esteticky zajímavých vztahů a procesů (pohyb, odér, hmatové vjemy, významy).

Environmentální model se má vyhnout hlavnímu nedostatku předchozích modelů – výše popsanému ignorování komplexnosti vnímaného světa. Jeho ambicí je postihnout celou povahu okolního prostředí natolik, jak současné možnosti reflektování dovolují. „Environment je prostředí, ve kterém existujeme jako ‚vnímající součást‘; je to naše okolí (...), je nevyhnutelně nenápadný.“²⁸

Nenápadnost je přitom kvalita, kterou v estetice nejsme zvyklí pojímat kladně. Pokud řekneme o nějakém uměleckém díle, že je nenápadné, většinou to není pochvala. Protože se nezabýváme uměleckými díly, Carlson zde toto hodnocení nenápadnosti může obrátit. Při pojetí environmentu na základě „vztahu já k prostředí“, rozpoznáním *pozadových hodnot*, stejně jako snahou o relevanci všech smyslů pro zakoušení těchto kvalit odkazuje Allen Carlson k Francisu Sparshottovi. Tvrdí, že prostředí může být zakoušeno esteticky a je potřeba vytvořit způsoby, jak o tomto druhu zkušeností pojednávat:

„Navrhuji, že začátek odpovědi na otázku, jak esteticky oceňovat environment, může být například následující: musíme zakoušet naše pozadové prostředí všemi způsoby, kterými ho obvykle zakoušíme, zrakem, čichem, hmatem či čímkoli jiným. Nesmíme ho však zakoušet jako nenápadné pozadí, ale jako nápadné popředí (...).“²⁹

Hodlá tedy rozvíjet pojmovou základnu environmentů a jejich klasifikaci. Pro vnímání pralesa je stejně důležité zelené šero, zvuky různých zvířat i dusno a čichatelné tlení zaniklých organismů. „Výsledkem tohoto rozpoznávání a rozlišování je to, že se určité aspekty nápadného popředí stávají ohnisky estetické významnosti. Navíc jsou přírodními

²⁷ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHRÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 380.

²⁸ Tamtéž, s. 386.

²⁹ Tamtéž, s. 388.

ohnisky, která přísluší konkrétnímu přírodnímu environmentu, který oceňujeme.³⁰ Ohniska významnosti jsou dominantami, které vystupují a rozkládají „výrazné popředí“ na další vrstvu popředí a pozadí. Nepřísluší environmentu, ale našemu vnímání. Význam je do přírodních environmentů vnášen vědomostmi subjektu ve formě vnímatelových asociací. Carlson dále rozvádí svou tezi o ohniscích významnosti vytvářením vhodných způsobů nahlížení pro „typy environmentů“:

„Zvažme různé přírodní environmenty. Zdá se, že préríjní environment musíme přehlížet, dívat se na jemné obrysy země, pociťovat vítr proudící přes otevřený prostor a cítit směs préríjních trav a květin. Tento akt aspektace se však málo hodí k hustému pralesnímu environmentu. Zde musíme prozkoumávat a prošetřovat, prohlížet detaily pralesního podlaží, pozorně naslouchat zpěvu ptáků a pozorně čichat vůni smrků a borovic.“³¹

Allen Carlson je nekonzistentní ve zdůrazňování nutnosti vnímat nenápadné, pozadové hodnoty a učinit je výraznými. Pokud totiž máme konkrétní představu, co máme pozorovat, nemůže to být nevýrazným pozadím a nebude to ani environmentem, protože si přinášíme vědomý koncept, který zakrývá konkrétní zkušenost. Zároveň nám soustředěným pozorováním vzniká další plán – nové nevýrazné pozadí.³² I kdybychom odhlédli od snahy o typizaci, svět nelze vnímat komplexněji, než nám dovolují naše biologická omezení. Je zde maximální rám našeho zrakového pole, je zde citlivost našich uší, hmatu, čichu, chuti. Naše pozornost tedy v reakci na množství vnímatelného těká. Částečně je tento pohyb závislý na výraznosti podnětu a částečně na naší libovůli. Můžeme subvertovat nějakou příliš jasnou dominantu tak, jak od ní chce odhlížet Carlson, ale proč bychom to vlastně měli dělat, pokud to neodpovídá našemu každodennímu nakládání s environmentem?

Jak by bylo možné uchopit nevýrazné pozadí? Odpověď může nabídnout koncept estetiky atmosfér Gernota Böhmeho, která se zabývá vágním, neurčitým a neuchopitelným a přitom

³⁰ CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 388.

³¹ Tamtéž, s. 389.

³² Viz Francis Sparshott a odmítnutí konceptuálního a subjekto-objektového vztahu jako neenvironmentálních.

se nesnaží otočit role násilím.³³ Otázkou zůstává, zda estetické vnímání environmentu musí vždy být pouze vnímáním *pozadových hodnot*.

1.1.2 Estetické oceňování lidských environmentů jako adaptací

Ve své pozdější práci „K estetickému oceňování lidských prostředí“³⁴ vychází Allen Carlson z pojetí prostředí jako habitatu, zejména popisuje estetickou hodnotu praktik obývání. Text je postaven na odmítnutí pojímat lidské environmenty pouze z pohledu jejich rozvrhování městskými plánovači, architekty a dalšími producenty.

Carlsonovou hlavní námitkou k tomu, co nazývá *krajinou návrhářů*³⁵, je, že tento přístup přikládá estetickou hodnotu pouze prvkům vytvořeným s vědomou estetickou ambicí. Takový přístup, tvrdí Carlson, je vyvozen z teorie založené na kritice uměleckých děl. Proto není vhodný pro prostředí, kde je část navržena tak, aby měla estetické hodnoty (architektonické umělecké dílo, socha...), část pouze k funkčním účelům (technické zázemí, dopravní značky, silnice apod.) a část není navržena vůbec (působení atmosférických podmínek, růst náletové vegetace, známky pohybu divokých zvířat apod.). Carlsonem navrhovaný environmentální model směřuje pozornost k holistickým kvalitám daného prostředí a k tomu, jak do něj jednotlivé objekty zapadají, jak v něm fungují.

„V mnoha případech se lidský environment, krajina, městská krajina, nebo dokonce jednotlivá budova, sám o sobě, ‚přírodně‘, během času vyvinul – ‚organicky‘ rostl – podle lidských potřeb, zájmů a snah a v souladu s rozličnými kulturními faktory. Má tedy adaptaci, která není primárně výsledkem zamýšlené konstrukce (...) Takové adaptace jsou explicitně funkční v tom, jak umožňují naplňování různých vztahově provázaných funkcí (...) Stejně jako v přírodním světě, úspěch, nebo selhání funkční adaptace může určit osud (...) lidských environmentů.“³⁶

³³ Viz kapitola 1.3 Atmosféry - vyzařované extáze objektu.

³⁴ CARLSON, Allen. On Aesthically Appreciating Human Environments. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007.

³⁵ Srov. původní anglický výraz „designers landscape“.

³⁶ Tamtéž, s. 53.

Tradiční postupná zástavba bují pomalu, hledá cesty a stejně tak hledají cesty i její obyvatelé v adaptaci. Tato koncepce tedy dává moc i uživatelům a jejich specifickým způsobům užívání prostředí, i proti zamýšlené funkci budovy, a navíc smiřuje kulturní a přírodní. Funkce jsou dynamické a dané pouze vzhledem k obyvatelům.

Carlson dále neproblematizuje konkrétní proces vývoje funkcí lidských environmentů. Uvádí, že hlavním kritériem estetického oceňování je, že prostředí vypadá „tak, jak má vypadat“.³⁷ Tento konkrétní pojem se manifestuje jako velmi konzervativní krédo. Odmítá Carlson environmentálním modelem avantgardní snahy v architektuře? Je Carlsonovou zamýšlenou estetickou hodnotou konformita?³⁸ U moderních architektonických gest nezůstával prostor pro přizpůsobování, jsou hotová a předložena k užití. Carlson reaguje na estetiku moderny, když rozšiřuje záběr estetického vnímání o „benzínky, banky, bytovky, obchodní centra, továrny a rafinerie (...) silnice, ulice, mosty, železniční tratě, přístavy a rozvody energie a komunikace“.³⁹ Odhlíží od formálních znaků, které právě avantgardní architektura 20. století přebírala, a zajímá se zejména o jejich úspěšné vztažení k funkci.⁴⁰ Pokud například Le Corbusier převezme formu nebo betonový povrch sila na obilí a použije to jako část budovy, která nepotřebuje uskladňovat velké množství sypkého materiálu, nemůžeme mluvit o zapasování v Carlsonově smyslu.

Carlson kritizuje pojetí architektury jako avantgardního uměleckého gesta, které si žádá rozsáhlé zásahy, nerespektuje typické vzhledy budov a podporuje jen omezený počet funkcí, kterých si jsou architekti vědomi. Jak se ukazuje na různých uskutečněných projektech,

³⁷ Srov. v anglickém originále „as they should“.

³⁸ Robert Venturi již v sedmdesátých letech rozpoznává paradoxní situaci, kdy se „superstruktura“ a „beton brut“ stávají konvenčním stylem. Venturi srovnává svou stavbu Guild House se stavbou Paula Rudolpha Crawford Manner, aby ukázal, že si jsou strukturálně a technologicky podobné. Ze superstruktury na Crawford Manner tak zůstává pouze její vnější zdání. Viz VENTURI, Robert, Denise SCOTT-BROWN a Steven IZENOUR. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 2. Cambridge, Mas: The MIT Press, 1977, s. 84–103.

³⁹ CARLSON, Allen. On Aesthically Appreciating Human Environments. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 59.

⁴⁰ Carlson dokonce vymýšlí jazyk, který by upozorňoval na funkci konkrétní struktury: „Oproti ‚kostelu‘ ‚místo uctívání‘ postrkuje funkci do popředí našich myslí a otázky typu ‚Vede mne toto místo k uctívání?‘ ‚Činí mne to (místo) pokorným?‘ nebo ‚Vzbuzuje to (místo) úctu, nebo dokonce strach?‘ se stanou součástí našeho oceňování struktury. Viz CARLSON, Allen. On Aesthically Appreciating Human Environments. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 61.

potřeby se mění a funkce zastarávají, nebo ani nejsou dokončeny podle plánu.⁴¹ Modernistická architektura sice usilovala o environmentální organické působení a z ekologie přejímala organická propojení v brutalistních a pozdně funkcionalistických návrzích – lávky a podchody propojující jednotlivé monumenty, průhledy a terasy, biomorfické tvary, zelené plochy a otevřený prostor. Totální design těchto budov je ale čini nepřátelskými k adaptacím a k organickému okolnímu městu. Solitérní monumentální budovy nás navíc vedou k tomu, abychom je nahlíželi prizmatem estetického objektu, a ne jako součást prostředí.⁴² Snad by mohly fungovat organicky, pokud by tvořily celé město.

Proměny budov jsou často v rozporu s tím, jak se na ně byly schopny určité skupiny adaptovat. Můžeme mluvit např. o přespávání v průjezdu nebo pod mosty, získávání jídla a surovin z kontejnerů, schovávání se před nepřízní počasí, různých zkratkách, guerillovém zahradničení nebo i o používání zarostlé proluky k venčení psů a hrám dětí. V těchto případech jsou adaptace považovány za neřest, popřípadě za urgentní nouzi, na kterou se musí odpovědět řešením shora.⁴³

Město může mít jistou paralelu s dětským hřištěm, kdy se počet kreativních praktik zvyšuje úměrně s nedourčeností prostoru hřiště: po druhé světové válce ukázal dánský architekt Søren Carl Theodor Marius Sørensen, že děti nejvíce baví a rozvíjí, když si mohou hrát na hromadě odpadu. Vznikla pak experimentální dětská hřiště zahrnující vraky aut, klády, konstrukce z trubek, stromy na lezení apod.⁴⁴ Několik takových hřišť ještě navzdory

⁴¹ Jako příklad lze uvést nedávno zbouranou budovu Transgasu, která oproti návrhu neústila do otevřeného prostoru, a tak nemohla vyjevit své případné kvality jako vstup z rušné magistrály do blokové zástavby. Viz ŠVÁCHA, Rostislav. *Debata o památkové péči v 60. letech 20. století*: Ivo Loos, Jindřich Malátek a Transgas. *Zprávy Památkové péče*. Praha: Národní památkový ústav, 2017, 77(4), 456–462.

⁴² Dalšími problémy superstruktur a monumentálních staveb, které podporují vývoje Carlsona, se zabývá Robert Venturi a Denise Scott Brown v druhé části *Učení se z Las Vegas*. Viz VENTURI, Robert, Denise SCOTT-BROWN a Steven IZENOUR. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 2. Cambridge, Mas: The MIT Press, 1977.

⁴³ Jedním případem reakce moci na „divokou“ adaptaci může být příklad z Českých Budějovic. V různých částech města jsou nad povrchem výdechy parovodu, tyto teplé kovové poklopy zvané „plechy“ byly zejména v zimě oblíbeným místem pro přespávání lidí bez domova. Zhruba kolem roku 2015 byly provozovatelem (Teplárna České Budějovice, a.s.) na valnou část těchto poklopů přivařeny ochranné konstrukce, které mají přespávání zabraňovat – tyto praktiky prý hyzdily město.

⁴⁴ WAINWRIGHT, Oliver. 'We're cossetting our kids': the war against today's dangerously dull playgrounds. *The Guardian* [online]. London: Guardian News & Media Limited, 2019, 31. 10. 2019 [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/31/were-cossetting-our-kids-the-war-against-todays-dangerously-dull-playgrounds-welcome>

obecnému zvyšování důrazu na bezpečí přežívá v Dánsku, Británii a Nizozemí. Pokud je dětskou potřebou hrát si, pokud mají dostatek času a pokud jim to dozírající moc dovolí, dokáží si děti k hrám adaptovat jakékoliv prostředí. Prostory města jsou však vytvořeny někým jiným než dětmi a lidmi bez domova, jsou z pevných materiálů a prodléváme v nich krátce. Proto je naše možnost modelovat je podle sebe a nechat je modelovat nás a stát se s nimi kontinuálními mizivá. Výsledek bychom pak mohli nazvat městským odcizením.

Pojetí Allena Carlsona sdílí také Arnold Berleant⁴⁵, když na městských environmentech oceňuje pozvolné vyjednávání a přizpůsobování naší i jeho podoby. Oba přikládají kladné sociální hodnoty tradičním způsobům stavby budov, lokálním materiálům, prostředím, která se vyvinula v lokálních podmínkách podnebí, materiálu, techniky a kultury. Tyto hodnoty jsou opakem mezinárodního stylu, který není citlivý ke geografickému a kulturnímu umístění konkrétní stavby. Berleant mnoho současných městských environmentů považuje za „falešná prostředí“, jež nás „obklopují povrchy, ne obsahy, poskytují obrazy, ne substance, a proto neuspokojují naši touhu po místě, ve kterém jsme doma a do kterého patříme“.⁴⁶ Toto romantické ohlížení se do nepoznané, ale předpokládané lidštější minulosti je ovšem ahistorické a neplodné. Zahnízdění do komunity známých lidí je antitezí města. Město je specifické právě v tom, že nás vystavuje kontaktu s neznámými lidmi v prostorech k tomu uzpůsobených.⁴⁷

Architektura má znaky populární kultury. Dokud existovala autentická lidová kultura, tedy i autentická lidová architektura, bylo možné její uživatele zároveň pokládat za její producenty. Architektura středověkých měst je výsledkem práce mnoha desítek řemeslníků a stavitelů, v jejich částech je otisk různé zručnosti a kreativity jedinců. Se specializací, průmyslovou výrobou a změnou technologie je budova do jisté míry prosta otisku všech kromě architekta. Je skládána z unifikovaných průmyslově vyráběných částí.⁴⁸ Mocenské gesto architektonického rozvržení prostoru je náchylné k erozi a určitá nová podoba lidové

⁴⁵ BERLEANT, Arnold. Cultivating an Urban Aesthetic. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 79–91.

⁴⁶ Tamtéž, s. 87.

⁴⁷ Viz kapitola 2.4 Mentální segregace Zygmunta Baumana.

⁴⁸ I tyto části mohou být použity inovativně – jako například plynovodní trubky sloužící jako zábradlí, portály, dlažební kostky použité k hlukové izolaci v budově Transgasu.

kultury si díky tomu nachází cesty k adaptacím. Tuto podobu moderní „lidové kultury“ zkoumají Michel de Certeau a John Fiske analýzou taktiky spotřebitelů, chodců a obyvatel. Ti se mohou vyhýbat zamýšleným významům, mohou si je upravovat podle sebe, zapomínat je, přeznačovat. Tím, že je budova dána ke spotřebě, začíná být obydlována. Honosné názvy mohou být travestovány: mrakodrap St. Mary Axe v Londýně se stává „Nakládačkou“, neuskutečněná budova Národní knihovny na Letné „Chobotnicí“, brněnský orloj „Dildem“. Vlastní možnosti dané dispozicemi stavby mohou být využívány, anebo ne, podle toho, zda konvenují zájmům konzumentů. Popřípadě je struktura používána i způsoby, jež zamýšlené nebyly a kterým se návrh snaží zamezit (sjíždění zábradlí na skateboardu, parkování, zkracování cesty, sprejerství...). Přímo tyto praktiky Berleant ani Carlson nereflektují, přestože to jsou zajímavé obývací adaptace, ukázky moci konzumentů přizpůsobovat si své prostředí humanizujícím otiskem, který nevyžaduje anachronismus.

1.2 Atmosféry – vyzařované extáze objektu

Německý filozof Gernot Böhme v knize *Estetika atmosféry*⁴⁹ zajímavým způsobem řeší Carlsonův problém: jak konceptualizovat nevýrazné pozadí, aniž by přestalo být pozadím. Navrhuje totiž neotřelý vztah mezi objektem a prostředím. Místo toho, aby se pokoušel najít způsob, jak v estetickém vnímání vyzdvihnout čich na úroveň zraku, vysvětluje zrakové vjemy pomocí čichových, sluchových a hmatových metafor.

Atmosféra má u Böhmeho pozici kvazi-objektu. Atmosféra samotná neexistuje pouze v subjektu ani pouze v objektu, protože je to „vztah mezi vlastnostmi environmentu a lidskými stavy“.⁵⁰ Böhme programově rozšiřuje to, co se považuje za estetické, mimo umění: „Rozprostírá se tedy od kosmetiky, reklamy, interiérového designu, scénografie až k umění v užším slova smyslu.“⁵¹ Činí tak, zejména protože „není už žádná oblast života, žádný produkt, žádná instalace nebo soubor, který by nebyl explicitně předmětem designu“.⁵²

⁴⁹ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017.

⁵⁰ Tamtéž, s. 12.

⁵¹ Tamtéž, s. 13–14.

⁵² Tamtéž, s. 27.

Nejdříve se pokusíme definovat, co Böhme chápe pojmem atmosféra, a poté se budeme zabývat tím, co myslí designem, popřípadě estetickou prací.

1.2.1 Aura prostoru

Výklad o atmosférách začíná pojmem aura, který Böhme přejímá ze studie „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ Waltera Benjamina. Aura je podle Böhmeho specifický případ atmosféry zakoušené nejen v přítomnosti originálu uměleckého díla. Böhme se soustředí na začátek Benjaminovy geneze pojmu.

Benjamin nejdříve auru popisuje jako distanci, opar, pocit vnímatelný při pozorování obrysů hor, jako vnímání „přírodní nálady“ subjektem s určitým receptivním naladěním.⁵³ „To, co je vnímáno, je neurčitá, prostorem rozšířená povaha pocitu.“⁵⁴ Přes svou neurčitost je aura tím, co je společné všem uměleckým dílům. Přítomnost aury vyzařuje z jedinečné prostorové situovanosti díla, z jeho autentičnosti. Samotná aura, tvrdí Böhme, je však něco zopakovatelného. Walter Benjamin považuje vyzařování aury za vlastnost uměleckých děl, která v sobě nesou svou historii a historii místa, kde byly umístěny. Benjaminovo pojetí vychází zejména ze zkušenosti se „starým uměním.“ Böhme si z Benjamina vybírá způsob šíření aury prostorem z určitého objektu, a proto může rozšiřovat schopnost vyzařovat auru z uměleckých děl na všechny prostory. Pokud uznáme, že aura je specifickou atmosférou a atmosféra něčím, co se neomezuje pouze na umělecká díla, ocitáme se před problémem: jak lze něco tak nehmatatelného uchopit a zkoumat?

Böhme při dalším zkoumání vágní povahy atmosfér čerpá z konceptů německého fenomenologického filozofa Hermanna Schmitze. V jeho pojetí se atmosféry vymykají subjekto-objektové dichotomii, protože zřejmě nenáleží k objektu ani k subjektu. Oproti romantizujícímu pojetí hloubky duše a jejích projekcí do okolního světa totiž Schmitz staví vnější nálady prostředí – atmosféry, které se vlévají do subjektu a stávají se emocemi. Emoce jsou v Schmitzově teorii tělesné impulsy, reakce na změny tlaku a expanze uvnitř těla i na

⁵³ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. *Univerzita Karlova* [online]. Praha: Univerzita Karlova, 2021, [cit. 2021-5-2], s. 5. Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JIM085>

⁵⁴ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 15.

jeho hranicích. Atmosféry jsou na vnímání i vnímaném nezávislé. Naopak vnímání i vnímané objekty jsou obětí vtékání atmosfér, které objekty zabarvují: „[O]značíme údolí za poklidné, protože se zdá být naplněno poklidností.“⁵⁵ Poklidnost je ve Schmitzově pojetí atmosféra, kterou údolí nasáklo. Estetickým objektem je proto u Schmitze takový objekt, do kterého se zvnějšku vtiskla estetická atmosféra, která je nezávislá na vlastnostech objektu.

Böhme nesouhlasí s takto extrémním pojetím nezávislosti atmosfér a přiznává jim specifickou závislost na objektech: atmosféry jsou extáze objektu. Vlastnosti objektů jsou způsobem bytí objektu v prostoru a nejsou oddělitelné od tohoto bytí.

To Böhme ilustruje na příkladu tvrzení „hrnek je modrý“. Modrost hrnku není oddělitelná od tohoto hrnku, a konkrétní hrnek nemůže být vnímán jinak než jako modrý. „Modrost hrnku je pak myšlena ne jako něco, co je určitými způsoby omezeno na hrnek a připevněno k němu, ale právě naopak něco, co z hrnku vyzařuje do okolí hrnku, obarvujíc nebo dodávajíc jeho prostředí určitý nádech.“⁵⁶ Toto vyzařování pojmenovává Böhme extázemi objektu, a ačkoliv jeho prvotní příklady jsou zaměřeny spíše na „sekundární vlastnosti“, dokládá, že mimo objekt zasahuje i jeho objem, váha nebo rozměr. Vnímatelná věc nekončí přesným ohraničením, ale spíše se pomalu vnořuje do celkové konstelace místa. Prostor tímto způsobem můžeme vidět jako malbu: konkrétní umístění, tvar a odstín každé barvy tvoří vyznění kompozice. Jednotlivé odstíny své vyznění dostanou právě svým umístěním mezi odstíny jiné, kontrastem barev i kontrastem velikosti a tvaru nebo sytosti „skvrny“. „[D]ůkazem tohoto je technika pointilismu. Barvy, které malíř chce, aby přihlízející viděl, nejsou umístěny na namalovaném povrchu, ale ‚v prostoru‘ nebo v představivosti diváka.“⁵⁷ Vjem obrazu lze rozložit na jednotlivé tečky barev podobně, jako rozkládáme naši každodenní zkušenost na rozličné objekty, substance a jejich vlastnosti.

Kompozice objektů tvoří atmosféru – to, co lze vnímat jako celkový význam na úrovni emoce, prvotního prožitku. V tomto ohledu se ukazuje kontrast atmosféry A s atmosférou B jako zásadní pro charakterizaci atmosféry. Böhme uvádí vyhrocený příklad přechodu

⁵⁵ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 18.

⁵⁶ Tamtéž, s. 19.

⁵⁷ Tamtéž, s. 31–32.

z rušné ulice do klidného pološera kostela.⁵⁸ Tento kontrast je konkrétní, významy atmosfér, jejich popisy a typologie musí zůstat do velké míry vágní, aby mohly zůstat intersubjektivní.

„[A]tmosféra indikuje něco, co je v určitém smyslu neurčité, nejasné, ale právě ne-neurčité ve vztahu k její povaze. Právě naopak, máme k dispozici bohatý slovník, kterým atmosféry charakterizujeme, například poklidná, melancholická, skličující, povzbudivá, autoritativní, vábící, erotická atd.“⁵⁹

Máme slovník, který odkazuje k velmi osobním prožitkům a specifickým subjektivním hodnotovým implikacím: vnímání atmosféry je založeno na interakci lidského vnímání a extází atmosfér. Možné individuální responze vnímatelů Gernot Böhme vysvětluje různými konstitucemi. Tyto důsledky vyvozuje z hudební metafory Jakoba Böhmeho:

„[T]ělo je něco jako ozvučnice hudebního nástroje, přičemž jeho vnější vlastnosti, které Böhme nazývá ‚signatury‘, jsou nálady, které artikulují jeho výrazové formy (...), co je charakteristické pro věci je jejich tón, jejich ‚odér‘ nebo vyzařování.“⁶⁰

Signatury nazývá Gernot Böhme na jiném místě také lazením.⁶¹ Do tohoto pojmu je zřejmě možné dosadit všechny individuální dispozice. Lazení bude kulturní a sociální indoktrinace, stejně jako naše schopnost slyšet, vidět a cítit. To, že se v konkrétních případech shodneme na pojmenování, se vztahuje na vágní tvrzení: „údolí je poklidné“ „kostel má sváteční náladu“, „nádraží ve špičce je stresující“. Atmosféry nejsou objekty, to znamená, že zde není pomyslný základ, který by někdo viděl lépe a někdo hůře, atmosféry vznikají až jejich vnímáním.

Böhme ukazuje různé formy předmětu svého zkoumání, z nichž jsou pouze některé intersubjektivní: „[A]tmosféry je možné rozdělit na nálady, fenomén synesthesie, zdání pohybu, komunikativní a společensko-konvenční atmosféry.“⁶² Toto členění atmosfér

⁵⁸ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 73.

⁵⁹ Tamtéž, s. 11.

⁶⁰ Tamtéž, s. 32.

⁶¹ Tamtéž, s. 182.

⁶² Tamtéž, s. 28.

uznává, na rozdíl od archetypálních environmentů Allena Carlsona, nevyčerpatelnou různorodost environmentů. Podněcuje nás k dorozumívání se o konkrétních vlastnostech atmosfér, k ohledávání společných rámců.

1.2.2 Estetičtí pracovníci a nezáměrné atmosféry

Předpoklad, že některé atmosféry jsou vnímány intersubjektivně, vede k možnosti atmosféry vytvářet. Böhme definuje estetickou práci jako „formování takových vlastností věcí, environmentů a lidských bytostí, aby z nich něco mohlo pokračovat“.⁶³ Svět je podle Böhmeho více a více estetizován a inscenován. Tuto inscenaci vytvářejí konkrétní lidé – estetičtí pracovníci – Böhme zde nabízí inkluzivnější eventualitu ke slovu umělec nebo designér. Tvoření atmosféry totiž, jak již bylo řečeno, mohou nabývat podoby kadeřnictví, bytového designu, marketingu, ale zřejmě i uklízení nebo voňavkářství.

Böhmeho nosným příkladem je scénografie. V ní se příhodně nejedná jen o rozmístění, tvary a barvy kulis, ale také o osvětlení a jeho načasování, zvuk a jeho rozprostírání. Je zde i dobře ohraničený cíl jednotného zážitku – hlediště. Scénografie se snaží zasáhnout všechny diváky v hledišti stejně, a do jisté míry se jí to i musí podařit. Otázkou samozřejmě zůstává, zda lze vliv scénografie na jednotu zážitku odečíst od vlivů samotného představení, herců, dialogů apod. Je opět nutné tyto sdílené emoce chápat na velmi vágní rovině.

Možné myšlenkové uchopení tvorby atmosfér vidí Böhme v romantickém pojetí zahradní architektury. Jmenovitě cituje Christiana Caye Lorenza Hirschfelda a jeho zkoumání působení prvků v zahradách z osmdesátých let osmnáctého století. Zahradní architektura předpokládá pohyb vnímatele skrz, vícesmyslové zakoušení (vůně, zvuky vody, hmatové vjemy) a připravenost toto prostředí vnímat (do okrasné zahrady se vypravíme právě kvůli těmto vjemům). Do jisté míry toto nastavení můžeme přenést i do prostředí města, které je analogicky k zahradě směsí kulturního a přírodního, záměrného a nezáměrného. Problematické je předpokládat „připravenost vnímat město esteticky“. Z každodenního shonu nás musí k estetickému zakoušení vytrhnout nějaký nečekaný podnět. Jak ukazuje

⁶³ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 20.

Sparshottova poznámka výše: adaptace a zabydlení v prostředí nemusí být nutně estetické na první pohled.

Tvoření atmosfér se může jevit jako návrat ke krajině návrhářů, atmosféry však nevznikají pouze lidským přičiněním, a i když jím vzniknou, nemusí být vědomým výtvořem: Böhme například vzpomíná na distinktivní odér pařížského metra.⁶⁴ Stejně tak můžeme uvažovat o různých zvukových krajinách: zvuky dopravy, přítomnost kostelních zvonů, zvuky tramvají, houkání lodí, šum kaváren apod. Atmosféra dobře popisuje nepředmětnou rozprostraněnost pachů a zvuků. Tyto deskriptivní možnosti nevedou nutně k možnosti objektivních kvalitativních soudů. Každodenní atmosféra je zakoušená jak obyvateli města, tak turisty, nejde se jí vyhnout a nemusí být vždy lichotivá.⁶⁵

Estetika atmosfér směřuje pozornost k tomu, že předmět a cíl estetické práce je „doslova nic⁶⁶; tzn. to, co leží ‚mezi‘, prostor samotný.“⁶⁷ Na velmi vágní úrovni je možné prostor vytvářet a Böhme zde navrhuje několik kategorií těchto vytvořených prostorů: budova může prostor ohraničit (hala), obejmout na jedné straně a otevřít na druhé (piazza) nebo skrze osamělý bod vytvořit otevřený prostor (hrad na kopci, morový sloup, věž). Prostor navíc nemusí být rozvrhován pouze objekty, jak by se mohlo zdát, ale také nehmatatelnými substancemi – světlem a zvukem. Světlo pouliční lampy vytváří prostor, do kterého je možné vstoupit, hudba puštěná do sluchátek izoluje posluchače do prostoru přístupnému jen jemu. Hranice zvuku, světla a pachů jsou prostorové – mají hranici dosahu. Z tohoto vyplývají hlavní výhody estetiky atmosfér při vnímání obtížně uchopitelných fenoménů, jako je právě město: protože se „přestává omezovat na vizuální a symbolické“,⁶⁸ a zahrnuje všechny smysly, popisuje městskou zkušenost komplexněji.

⁶⁴ Specifický odér mají bezpochyby místa, která nalezneme v kterémkoliv městě: například nádraží – tér, brzdy, nafta, olej, elektrické výboje a další nerozlišitelné příměsi, řeky, moře, pivovary a jiné továrny, odpadky, kanalizace, trhy...

⁶⁵ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 127–128.

⁶⁶ Estetická teorie často nedostačuje vědomostem estetických pracovníků v oblasti tvoření atmosfér. Tyto vědomosti lze často předávat pouze demonstračními praktiky (vztahem *mistr – učeň*).

⁶⁷ Tamtéž, s. 27.

⁶⁸ Tamtéž, s. 128.

1.2.3 Prostor jako zvuk, světlo a vůně

„Co se stane s prostorem, když v dálce štěká pes (...)?“⁶⁹

Hudební metaforika Jakoba Böhmeho, kterou Gernot Böhme používá, není samoúčelná. Ukazuje nám další vlastnosti prostorového fungování zvuku: zvuk je nesen prostorem a interaguje s ním, je tlumen, zesilován, směřován. Štěkání psa v určité zakoušené vzdálenosti nás nutí pocítit rozlehlost. Často slyšíme dále, než jsme schopni dohlédnout (zejména v ulicích města, v lese a podobně členitém terénu), nebo naopak vidíme něco, co je příliš daleko, než aby to bylo slyšet, případně je zde nějaká zvuková bariéra (rušná ulice za tlustým sklem, letadlo ve výšce). Toto rozpojení smyslů nás staví před existenci zvuku jako distinktivního prostoru. „[H]udební prostor je (...) expandovaným prostorem těla, tj. hmatání do prostoru, který je tvarován a artikulován hudbou.“⁷⁰ Slyšení této hudby je prostorové – slyšíme mimo naše tělo. Akustický prostor není shodný s prostorem objemů a hustot, ani s prostorem vůně. Všechny jsou vnímány tělesně, poslech hudby nebo zvukové krajiny je „způsob, jakým se posluchač nebo posluchačka nachází v prostoru (...)“.⁷¹

Rozdělování atmosfér na pole jednotlivých smyslů je až druhotné po celistvém – synestetickém vnímání.⁷² Atmosféry vnímáme předtím, než je analýzou rozdělíme na jednotlivé vjemy jednotlivých smyslů. Böhme nechce relativizovat existenci modré barvy, protože se na existenci modré docela dobře shodneme při jazykové praxi. Spíše provádí obrat od tvrzení „objekt je modrý“ k rozpoznání jeho působení v konkrétní konstelaci. „Fakt, že modrá je zakoušena jako chladná nebo nota jako ostrá“⁷³, je důsledkem jejich analytického původu v určitých atmosférách, (...) modrá ‚funguje atmosféricky‘ a vyznačuje určitou atmosféru.“⁷⁴

Dále Böhme píše:

⁶⁹ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 179.

⁷⁰ Tamtéž, s. 170.

⁷¹ Tamtéž, s. 171.

⁷² Synestetické prožitky jsou vjemy popsané pojmy z jiného smyslového pole – „těžkost tónu“. To ale neznamená, že by jim chyběly vlastnosti pojmu. Nejedná se o metaforické použití jazyka k poetickému vyjádření, ale o fyzické prožívání těžkosti.

⁷³ V angličtině je *sharp* výrazem i pro notu s křížkem, pozn. aut.

⁷⁴ Tamtéž, s. 74.

„Není to otázka individuálních smyslových dat, která bychom mohli syntetizovat do povrchů, figur a věcí (...). Vidíme věci v uskupení, věci, které existují ve vzájemném vztahu, a vidíme situace. (...) Tento prvotní a do určité míry základní předmět percepce nazýváme atmosférou. Její prvotnost se stane očividnou se změnou vnímání nebo (...) se stříhem (...). Například když opustíme ulici plnou života a vstoupíme do kostela.“⁷⁵

Emoce fungují podle Böhmeho jako prvotní poznávací akt. Emoce mají tělesné synestetické rozhraní – únava je prožívána jako tíha ležící na těle, lehkost je naopak častou manifestací energičnosti a radosti. Böhme odmítá vysvětlovat synesthesii behavioralisticky – naučeným asociačním spojením, svoje tvrzení podpírá argumenty německého psychologa Heinze Wernera, zabývajícího se estetickým prožitkem.⁷⁶

„Pozorování toho, že synesthesie hraje větší roli u dětí a primitivních národů než u ‚národů civilizovaných‘, jej (Wernera, pozn. aut.) vede k závěru, že synesthesie je součástí hlubší úrovně než percepce.“

A dále:

„[J]e možné (...) odkrýt u civilizovaných lidí vrstvy, které geneticky existují před percepcí a jsou částečně pohřbeny jako původní způsoby zakoušení v ‚objektivním‘ druhu osobnosti. Stimulus prostředí se v této vrstvě neobjevuje ve vědomí jako objektivní vjemy, ale jako expresivní zážitky pocítěné celým egem. Právě v této vrstvě je případné, že noty a barvy jsou spíše ‚zakoušeny‘ než vnímány.“⁷⁷

Böhme tvrdí, že naše prožívání světa je v základu synestetické a vjemy vnímá všeobecně jako tlak různého stupně. Tóny na nás dopadají svým tlakem a ostré světlo nás bolí na sítnici.

⁷⁵ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 73.

⁷⁶ WERNER, Heinz. Intermodale Qualitäten (Synästhesien). METZGER, Wolfgang, ed. *Handbuch der Psychologie 1.: Der Aufbau des Erkennens*. Göttingen: Verlag für Psychologie Dr. C. J. Hogrefe Göttingen, 1966, s. 296–297. Citováno podle Gernota Böhmeho.

⁷⁷ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 71.

1.2.4 Kritika emocionálního působení

Důvod, proč je pro tuto práci důležité věnovat se zkoumání a popisu atmosfér, je jejich mocenské působení na emoční úrovni: „Atmosféry jsou zakoušeny jako emocionální působení. Z tohoto důvodu je umění jejich produkce (...) v každém momentu také uplatňováním moci.“⁷⁸ I u atmosfér panuje rozdělení producent/konzument a tím pádem je zde mocenská nerovnost. Produkce je oproti konzumaci chápána jako aktivní rozvrhování. Produkce vyžaduje výrobní prostředky, které jsou ve společnosti distribuovány nerovnoměrně. V moderních lidských prostředích je proto mnohem méně těch, kteří rozhodují o tom, co bude produkováno, než konzumentů.

Böhmeho teorie může být použita i k problematizaci hranice mezi recepcí a produkcí. Posluchač se sluchátky se do jisté míry stává estetickým pracovníkem, když používá hudbu k regulaci svého tempa při práci či sportu⁷⁹ nebo nálady.⁸⁰ Není nutné jít přímo k těmto jasným případům, i jinak naprosto autonomní hudební díla jsou na různých mocenských pozicích používána k funkčním účelům.

„(Teorie atmosfér) může (...) kritizovat manipulaci lidskými emocemi, která se objevuje, když je hudba používána jako akustická vystylka – v obchodních domech, nádražích metra, u zubaře – nebo když architektura autoritativních budov, jako jsou kostely nebo soudní budovy, dosadí návštěvníka do konkrétního zarámování mysli, čímž rozvrhují určitou dispozici činnosti a pasivity. Protože hudba a architektura jsou (...) také nástroji moci.“⁸¹

Schopnost hudby nést emoce předpokládá její intersubjektivní vnímání. Nezbrazivá povaha hudby konvenuje vágnosti atmosfér. Ať už jde o působení durových a mollových stupnic v melodii nebo pouze ve formě atmosféry, ambientu, málokdy jsme schopni říci o povaze hudby víc, než že je melancholická, veselá, energická nebo uspávací. Tato

⁷⁸ BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 27.

⁷⁹ Podobně jako autentická lidová hudba sloužila v určitých případech k určování rytmu společné práce.

⁸⁰ Existují nahrávky, které přímo odpovídají emoční poptávce – relaxační hudba, uklidňující zvuky pralesa, zvuky moře pro hluboký spánek.

⁸¹ Tamtéž, s. 181.

bezradnost zde dobře slouží k ilustraci toho, co Böhme míní, pokud říká, že jsme schopni se o atmosférách bavit. Jsou to předpoklady jazyka a předpoklady nějaké sounáležitosti na zakoušení atmosféry. Budeme-li se totiž pokoušet popsat a sdělit konkrétní znaky a osobní dojmy, začne být stále těžší vytvořit nějaký konsenzus.

„Když prodejce v supermarketu přehrává určitý typ hudby, není pro něj důležité přehrávat určité dílo, ale vytvářet náladu vedoucí k podpoření prodeje.“⁸² Jaká ale je hudba k podpoření prodeje, podkresová hudba v nákupních střediscích, letištích, melodie při čekání na přepojení v telefonu a podobně? Chtělo by se říci, že podkresová hudba by měla být zejména nevýrazná, neproblematická.

Sam McPheeters, zpěvák hardcore punkové kapely Born Against, ve fejetonu „Please don't stop the Muzak – Psychické kobercové nálety jako masový marketing“⁸³ prosí o návrat Muzaku. Muzak je jedním z fenoménů, který se objevuje v mnoha textech kritizujících masovou kulturu ze sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.⁸⁴ Plánovaná nevýraznost této podkresové hudby pobuřovala kulturní kritiky, kteří v ní viděli další manifestaci ideologické indoktrinace mas, další rozsévání konformity. McPheeters si všímá, že na nás v současné době v každém supermarketu útočí agresivně chytlavé sezónní hity, které jsou o tolik horší, že jej dokáží donutit opustit plný nákupní košík a utéci nejbližším východem.

McPheeters není nejobvyklejším spotřebitelem, je typem vnímatele, který bude přiřkládat populárním hitům jiné významy než většina nakupujících. Mediální teoretik Stuart Hall předkládá na příkladu vnímání televizního vysílání teorii recepc⁸⁵, která ukazuje, proč McPheeters přiřkládá hitům jiné významy než jiní nakupující. Hall ukazuje strukturu

⁸² BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2017, s. 68.

⁸³ MCPHEETERS, Sam. *Mutations: The Many Strange Faces of Hardcore Punk*. Los Angeles: Rare Birds Books, 2020, s. 193–199.

⁸⁴ Viz např. DAVIS, Mike. *Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space*. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 154–180.

⁸⁵ HALL, Stuart. *Kódování/dekódování. Teorie vědy*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd ČR, 2005, XIV/XXVII(2), 41–57.

cirkulace sdělení, které obsahuje dva kontexty, jež mají odlišné podmínky dekodování „smysluplného diskurzu“ (u Halla televizního programu).

Prvním je kontext produkce kódu – v nákupním středisku kód písně, kterou marketingový specialista vybral pro její „prodejně-podpůrný“ potenciál. Použitý kód – tedy v našem případě populární píseň – má nejen omezenou denotativní, ale i otevřenou polysémickou konotativní rovinu významů. Text může „naznačovat jistá kódování (...), nikoli je však předepisovat nebo garantovat (...)“.⁸⁶

Na druhé straně je kontext recepce, který není prázdnou stranou připravenou přijmout sdělení, ale aktivně hledá způsob dekodování. Tak vzniká možnost, že zamýšlenému sdělení (nákupní atmosféra) nebude správně porozuměno. Stuart Hall z tohoto vyvozuje, že rozdílná čtení tvoří tři skupiny možných postojů ke sdělení.⁸⁷ Tyto skupiny kopírují určité ideologické nastavení recipientů, jejich ochotu dávat přednost určitým čtením kódu:

a) dominantně-hegemonický postoj: takový postoj, „jež profesionální [televizní] pracovníci předpokládají, když kódují sdělení“,⁸⁸

b) postoj vyjednaného kódu: přijímání významů preferovaných tvůrci na nějaké globálnější úrovni („chápu, že ta písnička je populární,“), rezervace práva na vytvoření lokální výjimky („ale mě se nelíbí“).

c) postoj opozičního kódu: vnímatel dokonale chápe sdělení, které tvůrci chtěli předat, „přesto sdělení dekodoval celkově opačným způsobem“.⁸⁹ To je také McPheetersův případ, když nazývá hudbu „tvořící náladu k podpoře prodeje“ psychickým kobercovým náletem.

Zde můžeme vidět konkrétní hranu mezi Böhmeho vytvářením intersubjektivních nálad a komunikací. Ta s sebou nese i možnost, že sdělení bude recipientem odmítnuto nebo modifikováno. Není zcela jasné, zda komunikace končí někde u vágních popisů atmosfér. I poklidnost kostela můžeme odmítnout a považovat jej za temný a výhrůžný. Odmítnout nebo modifikovat ze spotřebitelské pozice architekturu, která „návštěvníka dosadí do

⁸⁶ HALL, Stuart. Kódování/dekodování. *Teorie vědy*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd ČR, 2005, XIV/XXVII(2), s. 53.

⁸⁷ Tamtéž, 54.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž, s. 57.

konkrétního zarámování myslí“ je dost možná složitější, než to samé udělat s televizním vysíláním, novinovým článkem nebo hudbou. Kontakt se stavitelstvím, architekturou a městským plánováním je totiž nevyhnutelný. Tyto struktury rozvrhují možnosti jednání fyzičtěji než kulturní texty, jejich kód je z betonu a oceli.

1.3 Kritika nezainteresovaného postoje

Arnold Berleant, podobně jako Allen Carlson rozpoznává estetické hodnoty ekologických vztahů obyvatele v habitatu, jeho způsobů adaptace. Stejně tak teoretizuje vícesmyslové vnímání a jeho důsledky. Berleant nechává ožít nejen obyvatele, ale podobně jako Böhme i prostředí. Prostředí klade odpor, rozvrhuje možnosti a vnímá vnímatele.

„Nezainteresovanost již více neukazuje na to, co je v estetické situaci určující. (...) umělci se přikláněli k vytváření díla, které popírá svou izolovanost od aktivního zapojení do každodenního života (...), chápali se spojů, které má umění k lidským činnostem, namísto aby zvětšovali rozdíly a diskontinuity. Není totiž nutné se disociovat od činnosti a užitku, abychom se chápali něčeho samotného o sobě, jak by to po nás vyžadovala nezainteresovanost. Estetické zakoušení se tedy stává spíše zdůrazněním kvalit a žité zkušenosti než změnou postoje.“⁹⁰

Tak uvažuje Berleant v knize *Umění a participace* z roku 1991, kde rázně přeformulovává základní koncept estetiky: nezainteresovanost. Pojem neodmítá úplně, jak by se mohlo zdát, spíše vyjasňuje jeho distribuci i do oblastí, kde se o něm předtím dalo mluvit jen s potížemi. Je to oblast zahrnující praktické činnosti, které ale mají i estetické rozměry. To znamená, že ačkoliv jsou vztaženy k praktickému účelu, obsahují estetický prožitek.

Berleant podpírá své tvrzení o participativní estetice zejména příklady z umění dvacátého století – ready made objekty, happeningy, musique concrète. Ready made umělecká díla poukazují na svou oddělenost od každodennosti, která je čistě psychická a arbitrární. Happeningy přeměňují dílo v zážitek a ruší orámování uměleckého díla. Videoart, zvukové umění a pohyblivé instalace záměrně nutí diváka reagovat, zapojovat se do

⁹⁰ BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, s. 26.

uměleckého díla, procházet jím. Tato díla tedy postulují nutnost „aktivní participace celé osoby“⁹¹ a stírají rozdíl mezi vnímáním umění a vnímáním každodenním. Nebo spíše – nutí nás zakoušet každodennost esteticky.

Arnold Berleant rozpoznává u umění schopnost uchvátit vnímatele, která je předpokladem zájmu o dílo, předpokladem aktivní recepce, která může obsahovat i asociace a jiné vědomé obsahy. Berleantovu teorii můžeme nazvat expanzí environmentální estetiky do oblasti umění.

1.3.1 Architektura prostředí

„[P]rotože žádný aspekt lidského habitatu není neovlivněn naší přítomností, není přehnané říci, že architektura a lidské prostředí jsou, v konečné analýze, synonymní a koextenzivní.“⁹² Každé prostředí⁹³ je zakoušeno kulturně, člověk není schopen odmyslet svou akulturaci od smyslového vnímání, tvrdí Berleant. Environment pak není pouze vnější lokací, ale „fyzicko-historickým médiem participace, dynamickým polem sil kontinuálních s lidským životem“.⁹⁴

Tuto větu je potřeba rozvést: proč fyzicko-historickým? Berleant zde spojuje existenci prostředí a jeho fyzikálních vlastností s kulturní zabarveností, kterou nese. Environment je pro něj rovnocenný s vnímatelem, oba jsou na sobě závislí do té míry, že jakékoliv oddělení je iluzorní. Při snaze vyrovnat se s dosavadní teoretickou tradicí rozpoznává tři možné postoje k lidskému environmentu: kontemplativní, aktivní a participační.⁹⁵

- a) Kontemplativní postoj je odmyšlením osoby vnímatele. Objekty a jejich vztahy se ocitají v prázdném prostoru.⁹⁶ Mrakodrap viděn v prázdnu z dálky je poplatný krajínovému modelu. Z estetického hlediska jsou tematizovány, jak už o tom hovoří Allen Carlson, znaky malby – dominanty, symetrie, vztahy popředí a pozadí,

⁹¹ ⁹¹ BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, s. 26.

⁹² Tamtéž, s. 77.

⁹³ Lidský habitat je nutné rozšířit na celou planetu a blízký vesmír, protože jsou bezprostředně ovlivněny existencí civilizace, ať již ve formě znečištění ovzduší a vody, nebo i v znečišťování světelném, zvukovém, rádiovém nebo materiálním.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 81.

⁹⁶ Tamtéž, s. 82.

barevnost. Berleant spojuje v tomto postoji oba tradiční estetické modely Allena Carlsona, protože chápe krajinnost jako něco, co je možno objektifikovat: oddělit a poznat. Vědění je prováděno na pasivním objektu, který je oddělen od vnímatele i od ostatního světa právě proto, aby se nabídl ke zkoumání. Pasivní je i vnímatel, protože je přesvědčen, že to svět sám se dává jeho smyslům ke kontemplaci.

Oproti tomuto pasivnímu postoji Berleant staví dva modely zapojení vnímatele:

- b) Aktivní postoj existuje zejména ve vztahu k nějaké funkci. Vnímatel je zároveň jednatel – agent, který nemůže vystoupit ze světa, je v něm integrován.⁹⁷ Vnitřní a vnější je propojováno: budova se svým okolím, interiér a exteriér splývají. Tělo jednatele je středem struktury města, který vysílá významy do svého okolí. Toto tělo je podmínkou svého prostředí. Je stále něčím heteronomním, co je z okolí vydělováno, je jednajícím ve statickém prostředí.
- c) Participativní model oproti tomu rozpouští dichotomii subjektu a prostředí. Překračuje rozdělení vnímatele a vnímaného. Je to pomyslná „kontinuita osoby a místa“⁹⁸, vzájemné působení, vzájemné vnímání. Tento postoj oproti aktivnímu reflektuje, že jednání je vázané na možnosti, které okolí nabízí. Tento třetí postoj se zakládá na: (1) „rozpoznání způsobu, kterým vlastnosti pozadí na vnímatele dosahují, ovlivňují jej a odpovídají mu“ a (2) „[sjednocujícím] poli zkušenosti, které je výsledkem této vzájemné výměny“.⁹⁹ Tento způsob vnímání je podle Berleanta pro člověka prvotní. Existuje dřív, než si je schopen osvojit způsoby vnímání pro konkrétní funkce, včetně modu estetického vnímání v tradičním smyslu slova.¹⁰⁰ Vnímání tohoto druhu je nezprostředkované a nereflektované¹⁰¹ do té míry, že jednotlivé vjemy smyslů získáváme až analýzou tohoto proto-vjemu.¹⁰²

⁹⁷ BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, s. 85.

⁹⁸ Tamtéž, s. 90.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 91.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 92.

¹⁰² Tamtéž, s. 94.

Jaké vlastnosti a podmínky přisuzuje Arnold Berleant estetické zkušenosti? Estetické oceňování vzniká při vzájemném propojení vnímatele a objektu – píše o „nerozdělitelné jednotě estetické zkušenosti“, vzájemném působení osoby a objektu.¹⁰³ Vnímatel je integrován a rozdíly mezi vnímatelem, tvůrcem a dílem se stírají.¹⁰⁴ Zároveň je ale estetické přiřknuto vnímateli, jeho prožitku bytí součástí situace. Participace není sama o sobě kritériem estetického zakoušení, těmi jsou podle Berleanta „ostrost pozornosti, jemné rozlišování vlastností a mnohotvárné ozvěny paměti a imaginace, které se přidávají k bohatému uvědomování si aktivity a plynutí“.¹⁰⁵ V participativním postoji jsou přítomny i vědomé a nevědomé obsahy vnímatele, hodnotový obsah, který je neoddělitelný od vjemu. „Jakožto lidské bytosti jsme kulturní tvorové, proto nejsme schopni vnímat bez přítomnosti asociací a významů.“¹⁰⁶ Naše významy a postoje jsou přítomny přímo v našem smyslovém vnímání. Nevnímáme čisté vjemy, které bychom následně posuzovali. „Musíme si uvědomit, že normativita prostupuje všechnu zkušenost, poznávací, stejně jako kteroukoliv jinou. Žádná lidská činnost, vědecká či umělecká, nemůže dýchat vzduch, který je hodnotově neutrální.“¹⁰⁷ Kromě asociativních obsahů, jitrěného proudu imaginace, tak do estetického zakoušení vstupují i morální a společenské obsahy.

1.3.2 Participační estetika Arnolda Berleanta

Participační povaha je nejzjevnější v kinestetické povaze pohybu skrze environment. Estetickým se tak podle Berleanta stává nejen výhled procházky, ale i tepání chodidel do země, způsob pohybu i rychlost. Toto pojetí by bylo velmi lákavé, protože odpovídá tomu, jak zakoušíme chůzi, běh, jízdu na kole a podobné aktivity. To přináší problém, který ukazuje Ronald W. Hepburn v reakci na Berleantovu teorii participativní estetiky: Kde tedy začíná

¹⁰³ BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991, s. 45.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 47.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 91.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 48.

¹⁰⁷ BERLEANT, Arnold. Deconstructing Disney World. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 148.

estetické?¹⁰⁸ Bude nutné se vrátit před Berleanta a Carlsona a sledovat stopy estetiky každodennosti i jinde.

Edward Bullough ve své eseji „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip¹⁰⁹ z roku 1912 charakterizuje estetický princip jako vystoupení z účelného jednání, nezainteresovanost a odstup, který může mít poznávací hodnotu, jež nemůže být vyvolána uměle (bez vhodného objektu): „Je to distance, která činí z estetického objektu ‚cíl sám o sobě‘. (...) Zvláště je to distance, co poskytuje jedno ze speciálních kritérií estetických hodnot, jakožto odlišných od hodnot (utilitárních), vědeckých nebo společenských (etických).“¹¹⁰

K neutilitárnosti směřuje i Bulloughův příklad estetické distance, který se nejvíce týká tématu každodennosti – mlha na moři. Tato interakce v environmentu je prostá účelu a je naopak založena na lehkovážném jednání. Bullough v tomto zastává negativní definici estetiky. Pozorovatel se na jedné z lodí kochá zvuky lodních sirén i samotnou mlhou, která nese příslib přímého ohrožení jeho života.¹¹¹

V eseji Rolanda W. Hepburna „Estetické oceňování přírody“¹¹² naopak čteme o estetickém prožitku zapojení subjektu, které jej usmiřuje s přírodou: pilot závěsného kluzáku se těší „z pocitu nadnášení, ve vyvažování vzdušných proudů, které jej drží v letu“.¹¹³

Hepburn přiznává, že bude potřeba prozkoumat toto zapojení a odstup v estetických prožitcích přírodních objektů a udržuje distancovanost v jeho vlastním slova smyslu: „Pozorovatel je samozřejmě esteticky distancovaný ve smyslu, že nepoužívá přírodu, nemanipuluje jí a ani nekalkuluje, jak s ní manipulovat.“¹¹⁴

¹⁰⁸ BERLEANT, Arnold a Ronald W. HEPBURN. An Exchange on Disinterestedness. *Contemporary Aesthetics* [online]. 2003, 1(1) [cit. 2021-8-29]. Dostupné z: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209>

¹⁰⁹ BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. Praha: Společnost pro estetiku AV ČR, 1995, XXXII (1), 10–30.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 29.

¹¹¹ Tamtéž, s. 15.

¹¹² HEPBURN, Ronald W. Aesthetic Appreciation of Nature. *The British Journal of Aesthetics*. British Society of Aesthetics, 1963, 3(3), s. 195–209.

¹¹³ Tamtéž, s. 197.

¹¹⁴ Tamtéž.

Kde jsou hranice manipulace?¹¹⁵ I Hepburnův příklad pilota kluzáku je diskutabilní z hlediska manipulativnosti jeho akcí. Pozorovatel – pasažér z Bulloughova příkladu je pasivní, neovládá loď, a proto může zaujímat podle Berleantovy klasifikace kontemplativní postoj. Hepburnův pilot kluzáku neustále ovládá svůj stroj, reaguje na změny proudění a snaží se prosazovat svou vůli. Bullough ilustruje distanci i dalším příkladem: výstupem na vrchol vysoké hory, která je podobnější situaci pilota kluzáku. Nebezpečí je přítomno ve všech třech příkladech. U výstupu na horský vrchol ale záleží, který estetický zážitek máme na mysli: proces výstupu, kochání se výhledem, nebo propojení obojího? Je možné, že výhled z hory, kam se dostaneme pomocí lanovky, bude jiný než výhled z té samé hory, když na ni vystoupáme sami?

Pilot kluzáku nemůže odpojit pozorování krajiny od zakoušení pohybu skrz prostor a ovládání stroje, vše se tu děje naráz a dění nelze pozastavit. Je pravděpodobné, že tento komplexní prožitek pohybu skrz vzduch, stoupaní a klesání po termických vírech, pozorování ubíhajícího světa, bude jedinou motivací pro jeho náročnou zálibu. Tento zážitek by zřejmě lépe popsala Berleantova teorie participativní estetiky. Pilot kluzáku musí počítat s odporem prostředí, s jeho reakcemi.

V Hepburnově pojetí je nezajímavé takové vnímání, které je zaměřeno na estetické vlastnosti vnímaného, subjekt chápe, že „[v] malbě nakonec není zobrazený svět mým vlastním světem s jeho objekty, událostmi, dramaty, ale (...) světem obrazu samotného“.¹¹⁶ Podobně uvažuje i Bullough o pozorovateli mlhy na moři, mlha se pozorovatele v distancovaném modu netýká, díky imaginativnímu výkonu distance nesdílí stejný svět. Lze to samé říci o výstupu na horu nebo o situaci pilota kluzáku?

Odstup, všímá si Hepburn, nám pomáhá vnímat dílo jako celek. To přináší nutný konflikt se situacemi, kde není žádné dílo, žádný celek, tedy s environmentálním pojetím. Hepburn

¹¹⁵ Hepburn sám kalkuluje s morálním opodstatněním estetického zakoušení jako činnosti, která je užitečná, protože specifickým způsobem humanizuje naše vědomosti. Příroda (její formální kvality, které mají estetickou hodnotu) je mu určitým instrumentem, který vnímatele zároveň drží a zároveň vysílá k transcendentální kontemplaci – ideálně ke kontemplaci nějakého přírodovědného faktu (prožitek uvědomování si má také estetické kvality).

¹¹⁶ BERLEANT, Arnold a Ronald W. HEPBURN. An Exchange on Disinterestedness. *Contemporary Aesthetics* [online]. 2003, 1(1) [cit. 2021-8-29]. Dostupné z: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209>

proti zakoušení celku uměleckého díla staví nezarámované zakoušení přírody.¹¹⁷ Chce nadále udržet jasnou dělící linku mezi estetickým a ne-estetickým, a proto používá určitou formu negativního vymezení. Berleant oproti tomu používá pozitivní vymezení založené na estetickém. Tvrdí, že estetické prožitky mohou být jednou ze složek účelného jednání: „[E]stetický prožitek je distinktivní, přestože není oddělený a je všeprostupující, přestože není vždy dominantní.“¹¹⁸

Hepburnovo pojetí estetického postoje je založeno na reflexi, vědomé kontemplaci. Oproti tomu je Berleant v pojetí estetického vnímání (a vnímání obecně) blízký emočnímu vnímání, jak ho popisuje Gernot Böhme. Vnímání je v tomto pojetí již zabarvené významy do té míry, že se již vágně a intuitivně chápeme hodnot vnímaného před vědomým myšlením (to vědomé obsahy nevyklučuje z podílu na estetickém vnímání, spíše naopak). Toto pojetí vnímání se nápadně podobá instinktu. Tím by mohlo sbližovat člověka s ostatními zvířaty, a proto překračovat rozdělení přírodního a umělého.

Estetiku environmentu by bylo možné nazvat i estetikou praktiky obydlování, ta předpokládá určitý způsob vztahování se k prostředí a nezabývá se jinými. Je schopna pojmut velkou část naší každodennosti, má ale své limity v praktikách, které jsou anti-obydlovací: u adrenalinových sportů, v galeriích, na dálnici, u turistických atrakcí, v nákupních centrech, i v kasinech Las Vegas – tam všude se k prostředí vztahujeme jinak než jako k habitatu.

Berleantova teorie spojuje vnímání obydlivacích i anti-obydlivacích praktik tím, že jim v určité míře přisuzuje estetický mód. Estetické vnímání by pak mohlo být všudypřítomným, i když často nerozpoznaným. Ronald W. Hepburn oproti tomu požaduje více kontempace namísto emoce, jeho pojetí estetiky je tedy užší a nebude dostačovat pro účely kritiky městského prostředí v této práci. Prostoru totiž častěji pociťujeme, než abychom o něm přemýšleli.

¹¹⁷ HEPBURN, Ronald. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: CARLSON, Allen a Arnold BERLEANT. *The Aesthetics of Natural Environments*. Toronto: Broadview Press, 2004, s. 46.

¹¹⁸ BERLEANT, Arnold a Ronald W. HEPBURN. An Exchange on Disinterestedness. *Contemporary Aesthetics* [online]. 2003, 1(1) [cit. 2021-8-29]. Dostupné z: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209>

Carlson a Berleant přinášejí možnost esteticky rozpoznat a oceňovat vztahy mezi obyvateli a habitatem, spíše než vizuální vnímání architektonických objektů. Tuto možnost budeme nadále používat ke kritice moci, která se snaží produkovat nepřátelská prostředí. Böhmeho konstatování politické a ekonomické moci, která se projevuje a reprodukuje skrz atmosféry, nám bude dále užitečné při popisu určitých forem represe v městských prostorech. Tyto formy působí subtilněji než ostnatý drát a vysoké zdi, ale jsou funkční.¹¹⁹

V následující kapitole se budeme zabývat vztahy mezi represivními strukturami a spotřebiteli, chodci a dalšími ne-producenty. Kritika vědomého plánování negativně nebo selektivně působících mechanismů vychází z odmítnutí oprávněnosti uplatňované represe (ať už je to moc místní samosprávy nebo soukromého kapitálu). Jaké je opodstatnění tohoto odmítnutí a jakých podob může nabývat scénografie městské represe?

Kritika moderního města jako nelidského a odlidštěného, kterou v nějaké formě předkládají téměř všichni autoři, kterými jsme se dosud zabývali, není typická pouze pro estetickou teorii. V následujícím textu se budeme zabývat represivními mechanismy, které oscilují od „městského odcizení“ až po omezování svobod jeho obyvatel. Jak vyvozuje Arnold Berleant, prostředí je obtížně vymezené od vnímatele.¹²⁰ V následujícím textu se proto musíme zabývat obojím: nejdříve se soustředíme na „materiální“ i „mentální“ nástroje segregace a pak na praktiky interakce obyvatel s „prostředím.“ Toto vydělení je umělé a není nikdy úplné – jak by bylo možné předvést nástroje segregace bez příkladu jejich fungování, jak by bylo možné mluvit o interakci s prostředím bez tohoto prostředí – je nutné pro popsání těchto skutečností.

¹¹⁹ Stejně jako bychom mohli říci, že ostnatý drát působí hlavně atmosféricky – odrazuje od přelézání zdi.

¹²⁰ Stejně bychom mohli použít tezi Gernota Böhmeho o atmosférách jako o kvalitách, které jsou rozlišitelné až v interakci s vnímáním.

2 Designování segregace

„Los Angeles se obejde bez metra i eskalátorů. Tady není ani svislost ani underground, není tady ani promiskuita ani kolektivita, nejsou tu ulice ani fasády, není tu střed a nejsou tu žádné památníky. Je to fantaskní prostor, fantomatický a přerývaný sled všech nejrůznějších funkcí, všech znaků bez jakéhokoliv hierarchického uspořádání – přeludný svátek indiference, lhostejných povrchů – moc čisté rozprostraněnosti, se kterou se můžete setkat jenom na pouštích.“¹²¹

Tak popisuje Los Angeles Jean Baudrillard v knize *Amerika*¹²² a podobně toto město vypadá i ve většině popkulturních textů, které k nám pronikají. Ze serpentýn u Sunset Boulevard i z Mulholland Drive hledíme na plochou síť ulic, na rozdíl od New Yorku jen s pár mrakodrapy, na rozdíl od San Francisca bez strmých ulic. Nekonečná expanze bez paměti, bez centra. Zdálo by se, že živočišně rostoucí město, které neprodukuje žádnou prostorovou hierarchii, je městem svobodným, a tak o tom i Jean Baudrillard píše, když ji připodobňuje ke svobodě pouští – o odcizení na základě svobodné nezměrnosti. Lhostejnost povrchů města se může stát zamýšlenou součástí hierarchického uspořádání. Proti nekonečné expanzi do předměstí přišla „revitalizace“ (redevelopment) historického centra, které navzdory Baudrillardem proklamované nestrukturovanosti v Los Angeles existuje. Po expanzi do šířky, která z centra města učinila oblast pro obyvatele s nízkými příjmy až ghetto, pozornost developerů upoutalo několik úspěšných příkladů, jak vytěžit tento „odpad“. Historik Mark Davis ukazuje rapidní vývoj prostorové politiky městské rady Los Angeles a soukromých investorů od šedesátých do devadesátých let dvacátého století. Jeho materiálem je sice pouze Los Angeles, mnoho vyvozených principů je ale možné pozorovat globálně.

¹²¹ BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000, s. 153.

¹²² BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000.

2.1 Pevnost Los Angeles

Mike Davis popisuje ve své studii z roku 1992 „Pevnost Los Angeles: militarizace městského prostoru“¹²³ vývoj a principy vytváření přísně zabezpečených a uzavřených enkláv v městských centrech a předměstích. Jeho analýza gentrifikace¹²⁴ centra Los Angeles pojmenovává strategie, které jsou úmyslně namířeny proti chudým obyvatelům, imigrantům, lidem bez domova a jiným „problémovým“ skupinám. Davis se zaobírá proměnou trendů v architektuře a městském plánování v to, co nazývá pevnostní architekturou. Pevnostní architektura ustupuje z komunikace s vnějškem, nasává mimikry nudných krabic, vysokých zdí a šedých fasád.¹²⁵ Odchází z veřejného prostoru, aby všechny významy – pohodlí, majestát, humanismus – směřovala pouze do interiéru, jak ukazuje Mike Davis na stavbách postmoderního architekta Franka Gehryho¹²⁶ vytvořených pro „nevábna susedství“.¹²⁷

Pro ilustraci je možné použít budovu Danzigerova ateliéru, která se skrývá za masivními, vysokými zdmi bez oken a garáží, aby se otevírala do vnitřní zahrady. Stavba je nedůvěřivá ke svému okolí, vytváří si mimikry.¹²⁸ Další Gehryho stavba – The Goldwyn Library Los Angeles (viz obrazová příloha č. 1) – už svému okolí přímo vyhrožuje: „[S]vou vlastní strukturou vykouzlí démonického Druhého – žháře, sprejera, vetřelce – a vrhá stín svojí arogantní paranoie na okolní zpustlé, avšak ne zrovna nepřátelské ulice.“¹²⁹

¹²³ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 154–180.

¹²⁴ Pro tento text bude postačovat zjednodušená definice Ludka Sýkory, který se ve své studii zabývá nejasným významem tohoto slova: „Gentrifikací se rozumí proces, při němž dochází k rehabilitaci obytného prostředí některých čtvrtí v centrálních částech velkých měst a k postupnému vytlačování a nahrazování původního obyvatelstva příjmově silnějšími vrstvami nově příchozích ‚gentrifierů‘.“

SÝKORA, Luděk. Gentrifikace: mění se tvář vnitřních měst. In: SÝKORA, Luděk, ed. *Teoretické přístupy a vybrané problémy v současné geografii*. Praha: Katedra sociální geografie a regionálního rozvoje, Přírodovědecká fakulta Univerzity Karlovy, 1993, s. 101.

¹²⁵ ¹²⁵ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 167.

¹²⁶ Davis konkrétně uvádí budovy Danziger studio, The Goldwyn Library LA, American School of Dance a Jung Institute in Los Angeles

¹²⁷ Tamtéž, s. 168.

¹²⁸ Davis popisuje původní kontext stavby jako rozpadající se čtvrť plnou filmových studií natáčejících pornofilmy.

¹²⁹ Tamtéž, s. 169.

Z těchto i dalších Davisových příkladů lze pak vyvodit a kategorizovat různé segregační strategie moci, které mohou nabývat mnoha podob. U Davise rozpoznáváme dva možné způsoby segregace: segregaci pomocí deportace a segregaci pomocí překážek.

2.2 Segregace pomocí deportace

„Přestože vedoucí představitelé města pravidelně navrhují plány, jak se zbavit chátry en masse – deportovat je do farem pro chudé na kraji pouště, zavřít je do táborů v horách nebo je internovat na zchátralých přívozech v přístavu – takovéto ‚konečné řešení‘ bylo zatím vždy zablokováno strachem radních, že bezdomovci budou umístěni právě do jejich čtvrti.“¹³⁰

Rozpoznání „vnitřního nepřítele“ logicky vede k jeho humánnímu odstranění – vystěhování někam, kde nebude muset být brán v potaz, kde nám nebude moci ničím škodit. V Čechách se takováto řešení objevují také: jmenujme např. vysídlení Romů za město v roce 2006 vsetínským starostou Jiřím Čunkem nebo snahy sdružení Mostečané Mostu, které v rámci předvolební kampaně komunálních voleb 2018 na billboardech slibovalo vysídlení „lůzy“.¹³¹ První kategorie je celkem jasná, a proto se jí už dále zabývat nebudeme.

2.3 Segregace pomocí překážek

Mike Davis mluví zejména o „fortifikaci“, tedy o překážkách doslovných: mřížích, plotech a hlídaných checkpointech. Davisovy příklady z Los Angeles jsou někdy až neuvěřitelné: uzavírání celých částí města pro nerezidenty, panoptikace a dozor nad nákupními centry směsí policie a soukromých bezpečnostních složek, absence obchodů s potravinami v chudých čtvrtích, rušení pěších tras a hromadné dopravy spojující části města atd.

¹³⁰ ¹³⁰ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 161.

¹³¹ Konkrétní nápis na billboardu zněl „Vystavíme vesnici pro lůzu. Bezdotkatkové zóny pro všechny domy.“ Viz VOKURKA, Martin. Kdo určí, kdo je spodina? Prý selský rozum. *Mostecký deník* [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA a.s, 2018, 6. 9. 2018 [cit. 2021-8-21]. Dostupné z: https://mostecky.denik.cz/zpravy_region/sdruzeni-v-moste-chce-byty-pro-luzu-kdo-urci-kdo-je-spodina-pry-selsky-rozum-20180906.html

Český veřejný prostor, který oproti Los Angeles zatím není privatizován (alespoň ne v míře privatizace ulic, parků a pláží), je projektován s použitím podobných, ač subtilnějších strategií. Objevují se různé úpravy laviček znemožňující přespávání a ležení¹³², odpadkové koše zabezpečené proti vybírání obsahu¹³³, omezování veřejných toalet¹³⁴, bujení kamerových systémů, přehlednost ulic, neustálá osvětlenost prostoru, zákazy pití alkoholu v určitých částech města, které pak slouží jako záminka pro policii k vykázání lidí bez domova, samostatnou kapitolou, které se ještě budeme věnovat, jsou pseudoveřejné prostory nákupních center.

Doslovné opevňování bytových domů pak probíhá například v nové zástavbě kolem Palackého náměstí v Českých Budějovicích.¹³⁵ Novostavby často vykazují vyvýšení prvního obytného patra až do výšky téměř tří metrů, pod tímto prvním patrem jsou umístěny garáže nebo komerční prostory. Fasády zůstávají do stejné výše hladké, bez říms a podobných opěrných bodů. V tomto případě můžeme vidět jasný kontrast se starou zástavbou, kde je první patro znatelně blíže k hladině ulice a fasáda je zdobená, takže výčnělků, říms a převisů obsahuje bezpočet (viz obrazová příloha obrázky č. 2, 3, 4). Kategorie „segregace pomocí překážek“ ovšem kromě doslovného „vztyčení zdí“ zahrnuje ještě širokou škálu subtilnějších praktik. Proto se následně pokusíme ukázat další možné překážky – začneme tím, co lze nalézt v Davisově textu, ačkoliv jen okrajově:

2.3.1 Segregace pomocí atmosféry

„Designéři nákupních center a pseudoveřejného prostoru napadají dav jeho homogenizováním. Nastraží architektonické a sémiotické překážky, které odfiltrují ‚nechtěné.‘ Uzavřou zbylou masu, řídíce její směr s behavioralistickou

¹³² Dělení opěrami na jednotlivá malá sedátka, nepohodlný tvar, tvrdý a studený materiál, absence opěradla apod.

¹³³ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 161.

¹³⁴ Popř. jejich proměna v pseudoveřejné toalety v nákupním centru, restauraci, knihovně.

¹³⁵ Gentrifikací v Českých Budějovicích, a zejména na území Pražského sídliště, které přímo sousedí se zmíněnou oblastí, se zabývá Jan Kubeš. Ten ve svém článku pomocí dotazníku dokazuje, že právě oblast Pražského sídliště vykazuje nejvíce znaků gentrifikace (nedávný masivní přírůstek skupin s většími příjmy a kulturním kapitálem).

KUBEŠ, Jan. Gentrifikace a fyzická modernizace vnitroměstských čtvrtí Českých Budějovic. *Geographia Cassoviensis*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, 2017, XI(2), 137–152.

dravostí. Dav je lákán vizuálními stimuly všeho druhu, otupěn Muzakem, někdy dokonce navoněn neviditelnými aromatizéry.“¹³⁶

Všechny tyto manipulace jsou typem působení, které Davis sice nepojmenovává, ale my jej v duchu Gernota Böhmeho můžeme nazvat působením atmosférickým. Už Böhme si všímá, že atmosféry nemusí být vytvářeny pouze vzhledem k pozitivním estetickým prožitkům. Davis postupuje od zamýšlených důsledků vyzařované atmosféry – která dokonale vyhovuje lidem chtěným (solventním, bílým, upraveným zákazníkům), ale vytěží a rychle vyžene osoby nechtěné (chudé, ne-bílé, nedostatečně upravené, trpěné zákazníky) – k tomu, z čeho tato atmosféra vyzařuje. Je to tichá hrozba vrčení průmyslových kamer, vzbuzující panoptikální pocity, je to přítomnost ostrahy, chladné osvětlení, geometrická přehlednost, absence tmavých koutů, absolutní omyvatelnost povrchů (jako v antonu, jako v nemocnici) a samozřejmě samotná uzavřenost prostoru, kontrola vchodů a východů – omezení a kontrola komunikace s okolím.

Panoptické techniky dozoru bychom také mohli pokládat za promyšlené vytváření atmosféry, protože moc zasahuje pouze na dálku a pouze tím, že se ostentativně dívá. Panoptickými technikami zde rozumíme to, co analyzuje Michel Foucault v knize *Dohlížet a trestat*¹³⁷ u teoretika vězeňství Jeremy Benthama a jeho následovníků. Jedná se o architektonické vydělení jednotlivých individuů z davu a snaha působit na každého zvlášť.

„[U vězněného] zavést vědomý a nepřetržitý stav viditelnosti, který zajišťuje automatické fungování moci. Způsobit, aby dohlížení bylo permanentní ve svých účincích, byť by bylo nesoustavné ve své činnosti (...), aby byl tento architektonický aparát strojem, který by vytvářel a udržoval mocenské vztahy nezávisle na tom, kdo je vykonává, zkrátka aby věznění byli chyceni v situaci působení moci, jejímiž nositeli by byli sami.“¹³⁸

Moc musí pak podle Benthama dodržet dva principy: být viditelná a přitom zůstat neověřitelná.¹³⁹ V případě městského dozoru o ostentativnosti moci mluví zveličené,

¹³⁶ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 179.

¹³⁷ FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000, s. 282.

¹³⁹ Tamtéž.

výrazné, a někdy dokonce falešné bezpečnostní kamery. U těchto strážních věží není vůbec možné zjistit, kdo, kde, kdy a zda vůbec se dívá. Nelze to ale ani vyloučit a právě tím moc zvyšuje svou efektivitu.

2.3.2 Zamezení komunikace

Dalším způsobem, jakým moc uvnitř ovládaného území segreguje určité obyvatele od ostatních, je jejich izolace přerušáním možných spojení s okolím. Mike Davis ukazuje na příkladu revitalizace čtvrti Bunker Hill v Los Angeles konkrétní kroky: rušení linek veřejné dopravy, destrukce chodníků a ohrazení oblasti. „K podpoření ‚bezpečnosti‘ nového centra města byla téměř všechna pěší spojení se starým centrem (...) zrušena.“¹⁴⁰ Omezení možných způsobů dopravy vede k rozrůznění možné mobility na základě sociálního a ekonomického statusu. Může tedy znamenat nutnost setrvat na určeném místě pro všechny, kteří nevládní automobil (v kontextu USA). Městskému plánování, které je nepřátelské vůči chodcům, se věnuje kromě Mikea Davise i David Macauley ve své eseji „Chodit městem“.¹⁴¹

Proměna měst, spojená se zvýšením rychlosti pohybu při použití automobilů, vedla ke zvětšení vzdáleností v praktikách každodenního života. Kolem roku 1815 bydlelo podle Macauleyho zdrojů osmdesát procent obyvatel velkých měst (Macauley uvádí konkrétně Londýn) do vzdálenosti jedné míle od místa svého zaměstnání¹⁴², nyní je běžné dojíždět za prací i několik hodin v rámci jednoho města, a to paradoxně hlavně kvůli zahuštěnosti dopravy, která se často pohybuje průměrnou rychlostí nižší, než je lidská chůze.

Automobil je možné vnímat jako zbraň a nástroj moci – při kolizi automobilu a kola/chodce zpravidla přežívá řidič automobilu. Automobil je také prodáván jako individualizovaný zabezpečený prostor, kde se lze zamknout, a který je různými způsoby oddělený od okolního prostředí a chráněný (klimatizace, zvuková izolace, tónovaná skla). Jak poznamenává Jean Baudrillard: „Vystoupíte-li v této odstředivé metropoli (Los Angeles)

¹⁴⁰ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 159.

¹⁴¹ MACAULEY, David, Walking the City. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 100–118.

¹⁴² Tamtéž, s. 102.

z auta, jste od prvního kroku delikventi, jste ohrožením veřejného pořádku, stejně jako psi potulující se po ulicích.“¹⁴³

Stejně tak podle Macauleyho je samotná povaha chůze subverzivní vůči jakýmkoliv hranicím. Chodec překračuje hranice pozemků, hranice sousedství, hranice čtvrtí a je nucen se s proměnami vyrovnávat, protože se svým okolím kvůli „lidskému rozměru“ rychlosti svého pohybu stále komunikuje (setkání pohledů, komunikace skrze oblečení, mimiku, jednání). Omezení možností chůze a její sociální vyloučení je omezením komunikace ve společnosti. Komunikace, která je nevyhledávaná, náhodná a vystavuje nás nutnosti čelit jinakosti.

Mike Davis poukazuje na aroganci moci, která nedemokraticky omezuje svobodu těch chudších, snaží se je vykázat do neexistence, aby si zachovala své bezpečí. Davis necítí potřebu dokazovat, proč je segregace a odstříhnutí komunikace špatně. Jeho konstatování, že ve čtyřicátých letech bylo centrum Los Angeles plné „davů anglosaských, černých a mexických nakupujících různého věku a třídy“,¹⁴⁴ neukazuje kromě nostalgie žádnou konkrétní pozitivní hodnotu této skutečnosti. Otázky, proč je nutné, aby ke komunikaci, míšení a transgresi docházelo, a také proč se lidé, kteří si to mohou dovolit, nechávají dobrovolně ohradit před těmi méně majetnými, se pokusíme najít u Zygmunta Baumana v jeho knize *Tekutá modernost*.¹⁴⁵

2.4 Mentální segregace Zygmunta Baumana

Bauman rozpoznává to, co Davis nazývá segregací, i v jiných oblastech: neomezuje se jen na popis materiálních podmínek či principů a rozšiřuje překážky na paměť, vědomé a nevědomé obsahy myslí.

Městem jsou hlavně jeho obyvatelé a jejich jednání. Města mají pro své obyvatele mnoho funkcí, které by bylo velmi složité rozporovat: lidé v nich bydlí, nacházejí v nich obživu, směňují zboží a služby apod. Za jednu ze základních funkcí města pokládá Bauman funkci

¹⁴³ BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000, s. 73.

¹⁴⁴ DAVIS, Mike. *Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space*. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 159.

¹⁴⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002.

zdvořilostní.¹⁴⁶ Tato zdvořilost je předpokladem sociability i občanství. Předpokládá dospělou obecnou tvář, která schovává naše osobní významy, protože rozpoznáváme nemožnost se ostatním nijak nejevit. Zdvořilost je způsob, jakým se setkáváme s jinakostí, jakým jsme schopni jí přiznat právo na existenci. „Město je ‚lidským sídlištěm, ve kterém je běžné potkávat cizince‘“¹⁴⁷, odkazuje Bauman na významného sociologa Richarda Sennetta, od něhož tuto funkci přejímá.

Výše popsané tendence v urbanismu se zasazují o potlačování zdvořilostní funkce. Segregace na socioekonomickém základě vytváří ontologické bezpečí, vědomí, že s jinakostí nebudeme konfrontováni a že ani naše vlastní identita nebude problematizována.¹⁴⁸ Při snaze odhalit mechanismy této segregace Zygmunt Bauman rozpoznává čtyři strategie segregace a s nimi spojené čtyři hlavní kategorie míst, která jsou technicky veřejným prostorem, atrofují však zdvořilostní či „občanskou“ funkci míst.¹⁴⁹

2.4.1 Emická strategie

Cílené vyvrhování jinakosti vytváří místa, která Bauman kategorizuje jako zakázaná. Škála emických strategií začíná u míst, která vyvrhují jinakost svou atmosférou, může se ale pohybovat přes různé stupně násilí až k vraždám či genocidě. Bauman zde spojuje pod společný mechanismus to, co jsme výše již pojednávali u Davise. Násilnější formy v dystopickém Los Angeles popisuje Davis jako ohrazení, kontrolu vstupujících a vyhoštění. Subtilnější způsoby vyvržení, vyvržení nehostinností, bychom mohli stejně dobře pojmenovat segregací pomocí atmosféry.

U Baumana je prototypem této skupiny pařížská čtvrť La Défense – místo plné supermoderních lesklých kancelářských budov, které je reprezentativní svou monumentálností, a také studeností a nehostinností. Tato obchodní a kancelářská čtvrť není místem k prodlení, ale místem uzpůsobeným k obrazu uspěchaných korporátních profesionálů. La Défense je spíše kouskem Baudrillardovy rychlosti posedlé Ameriky,

¹⁴⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 153–154.

¹⁴⁷ SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man: On The Social Psychology of Capitalism*. New York: Vintage Books, 1978, s. 39. citováno podle BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002.

¹⁴⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 171.

¹⁴⁹ Tamtéž s. 163.

zákeřně umístěným do jeho domovského města: „Zasklené fasády pouze odrážejí okolí a vracejí jeho vlastní obraz. Jsou tedy mnohem neprostupnější než jakékoliv kamenné zdi. (...) Město už nevidí. Odrážejí ho jako černý povrch.“¹⁵⁰ Zdvořilostní funkce je paralyzována, protože jinakosti nelze přisoudit právo na existenci, pokud ji ignorujeme.

2.4.2 Fág ní strategie

Fág ní strategie je naopak pohlcením, asimilací jinakosti, kterou Bauman popisuje u toho, co lze nazvat místa spotřeby. Těmi jsou zejména nákupní centra a supermarket, kde probíhá anonymní hromadění lidí primárně bez interakcí mezi nakupujícími. Interakce probíhá pouze mezi jednotlivci a konzumovaným zbožím/službami. Tato místa, jak již více tematizuje Mike Davis, jsou hlídána proti nechtěným návštěvníkům, proti bezdomovcům, vandalům, opilcům, hlučným teenagerům a jiným skupinám lidí, kteří nepřišli nakupovat a kteří nějakou formu mezilidské interakce vytvářejí. Ohrazený soukromý prostor, přestože je teoreticky veřejně přístupný, není již součástí města jako takového. Z významného předchůdce nákupního centra, pařížských arkád, stále ještě vedly vstupní vchody do obytných prostor a dílen¹⁵¹, arkády tedy mohly sloužit i jako místo společenského života a práce, zatímco nákupní centrum je již přísně specializováno k prodeji. K jeho dosažení je zákazník nutně přilákat, zadržet a povzbudit ke spotřebě. „[N]ákupní/konzumní místa vděčí za svou magnetickou moc a přitažlivost především barvitě, kaleidoskopické různosti smyslových vzruchů, jež nabízejí.“¹⁵²

Můžeme také citovat Arnolda Berleanta a jeho kritiku Disney Worldu (Dekonstruovat Disney World)¹⁵³: „Nejenže tu je několik realit fikce, fantazie, vědy, zeměpisu, historie a národnosti, každá se svým vlastním nárokem“¹⁵⁴, ale jejich umístěním na stejném místě a

¹⁵⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Praha: Dauphin, 2000, s. 75.

¹⁵¹ BENJAMIN, Walter, TIEDEMANN, Rolf, ed. *The Arcades Project*. 6. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1999, s. 31–40.

¹⁵² BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 160.

¹⁵³ BERLEANT, Arnold. *Deconstructing Disney World*. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 139–149.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 146.

významové úrovni se produkuje „rozostření rozlišení mezi nimi, záměrné zmatení jejich způsobů existence“.¹⁵⁵

V nákupním centru a jeho mutacích se mísí různé druhy zboží a služeb s dekorací a uměním¹⁵⁶, pouliční život s přísně vymezenou strukturou pravidel, obecně kultura s konzumací. „Vnitřní odlišnosti, na rozdíl od odlišností vnějších, jsou zde odstraněny, případně trvají se zárukou, že nebudou obsahovat žádné nebezpečné příměsi – a jako takové již nikoho neohrožují.“¹⁵⁷ Se zmizením kontextu mizí významy, mizí aura. Samy o sobě jsou vytržené artefakty všechny na stejné úrovni, na úrovni pohlceného.

2.4.3 Strategie ne-míst

Tato strategie je snaha učinit jinakost „irelevantní“¹⁵⁸, místa k tomuto účelu přizpůsobená jsou místa anonymity. Jsou to prostory, které jsou zamýšleny pro krátkodobý pobyt velkého počtu „cizinců.“ Tito cizinci uzavřeli určitý „smluvní vztah“ s mocí ovládající místo.¹⁵⁹ Marc Augé, od kterého Bauman teorii ne-míst přejímá, předkládá příklady zakoupené jízdenky, která opravňuje cestovatele využívat čekárnu, nákupní košík, který jej opravňuje projíždět uličkami supermarketu, ale doklad o smlouvě může být i subtilnější, jak uvádí Mike Davis v příkladu davu v supermarketu – stačí vypadat zámožně.

Návštěvník ne-místa přijímá určitou roli (nakupující, pasažér, řidič, turista), která jej „zbavuje jeho obvyklých určujících“.¹⁶⁰ Tato anonymita je příjemná, navíc je jednoduché osvojit si pravidla chování v této roli.¹⁶¹ Například přijetí role turisty může být přijetím zkušenosti „někoho, kdo konfrontován s krajinou, nad kterou by měl rozjímat, nad ní nemůže nerozjímat“.¹⁶² Turista jedná bez navázání vlastního vztahu k zakoušenému. On sám

¹⁵⁵ BERLEANT, Arnold. Deconstructing Disney World. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 146.

¹⁵⁶ O historii nákupních center v USA a Kanadě a umisťování umění v jejich útrobách píše Peter Gibian. Viz GIBIAN, Peter. The Art of Being Off-Center: Shopping Center Spaces and Spectacles. *American Studies at The University of Virginia* [online]. Charlottesville: University of Virginia, 2009 [cit. 2021-8-21]. Dostupné z: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR/gibian.txt>

¹⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 160.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 165.

¹⁵⁹ AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 101.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 103.

¹⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 165.

¹⁶² AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 87.

se stává zaměnitelným, stává se osobou na reklamní brožuře cestovní agentury, jeho pohled není směřován na zakoušené, ale na sebe sama, jak se dívá.¹⁶³ Ne-místa jsou spojená s pohybem a cestováním, s pohybem skrz místa, která jsou vybavena návody k použití (piktogramy, směrovky, dopravní značky, zákazy), jejich tvůrci předpokládají velké množství lidí, kteří místo neznají,¹⁶⁴ ani nepoznají.¹⁶⁵

2.4.4 Prázdné prostory

Někde je jinakost neviditelná, protože si ani nejsme vědomi existence místa. Tato místa bezesmyslu se nacházejí mimo organizovanou strukturu naší mapy města nebo budovy.¹⁶⁶ Tuto mapu je možné nazvat mentální mapou, skládá se z možných, prožitých cest mezi body, které jsme již navštívili a které tak pro nás mají nějaký význam. Místa, která nejsou v našich mentálních mapách, často nejsou nepřístupná ani nepřátelská, jen nemáme důvod je navštívit nebo se zastavit, když jimi projíždíme.

Autoři tohoto pojmu – který Bauman přejímá – Jerzy Kociatkiewicz a Monika Kostera, uvádějí příklady podzemního technického zázemí veřejné budovy nebo schodů ve Varšavském domě kultury, kde všichni používají výtah, popřípadě zvláštního místa k odkládání nepotřebných předmětů, které je součástí patra kancelářské budovy.¹⁶⁷

Prázdné místo je „mezi každodenností a nudou a mezi turismem a exotikou, nikomu zvláště nepatřící“.¹⁶⁸ Nebude ani začátkem, ani cílem našich každodenních cest, ani k němu nevedou turistické mapy a průvodce. Může to být místo, kterým denně projíždíme městskou

¹⁶³ AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 105.

¹⁶⁴ *Ne-místa* se mohou stát plně funkčními místy (popřípadě environmentem ve významu „habitatu“) se svou historií, vztahy i s produkovanou identitou pro obsluhu a zaměstnance, kteří v nich prodlévají dlouhé dny a kteří v ně investují emoce a významy.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 96.

¹⁶⁶ Do jisté míry je termín *prázdné místo* synonymní s pojmem *vágní terén* architekta Ignasia de Solà-Moralesa Rubió. Tento pojem označuje zejména městský terén, který nemá určenou jasnou funkci.

(Viz SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. *Vágní terén: O opuštěných prostorech velkoměst*. A2. Praha: A2, 2021, XVII(9), s. 18–19.)

Jedná se o zarostlá místa opuštěných určení (Nákladové nádraží Žižkov) nebo místa „mezi“ (Botič). Tento pojem vyplul na výsluní také díky knize Radana Haluzíka a kolektivu: *Město naruby. Vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2020.)

¹⁶⁷ KOCIATKIEWICZ, Jerzy a Monika KOSTERA. *The Anthropology of Empty Spaces*. *Qualitative Sociology*. 22(1), s. 43–44.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 48.

dopravou, aniž bychom mu věnovali pozornost. Můžeme na něj narazit při bezcílné procházce exotickým i známým městem, pokud budeme ochotni sejít ze svých obvyklých cest a tras kolem turistických kuriozit, riskující že nenajdeme nic zajímavého. Zygmunt Bauman uvádí příklad, který má i sociálně-třídní podtón:

„Na jedné ze svých přednáškových cest (do jistého rozrůstajícího se a rušného města na jihu Evropy) jsem se na letišti setkal s mladou kolegyní, dcerou velmi vzdělaných a bohatých manželů. Omlouvala se mi, že cesta do hotelu nebude snadná a může trvat delší čas, neboť není možné se vyhnout rušným ulicím v centru města, které bez ustání trpí dopravní zácpou. Opravdu, cesta na místo určení trvala téměř dvě hodiny. Moje průvodkyně se nabídla, že mě na letiště odveze i v den mého odletu. Když jsem poznal, jak je řízení automobilu v tomto městě únavné a vyčerpávající, poděkoval jsem jí za laskavost a dobrou vůli a řekl jsem, že k cestě na letiště použiji taxi. A tak jsem také učinil. Tentokrát cesta na letiště trvala méně než deset minut. Řidič taxíku jel docela jinudy. Míjeli jsme řady ošumělých, pustých, Bohem zapomenutých slamů plných drsných, evidentně zahálčivých lidí a nemytých dětí v roztrhaných hadrech. Ujištění mé mladé průvodkyně, že se dopravě v centru nelze vyhnout, určitě nebylo nějakou záminkou. Bylo míněno upřímně a zcela odpovídalo její mentální mapě města, ve kterém se narodila a odjakživa žila. Tato mapa ale nezaznamenávala nevzhledné ulice ‚obávaných čtvrtí‘, kterými mne provedl najatý taxikář. Mentální mapa mé průvodkyně byla utvořena tak, že na místě, kde měly být zakresleny tyto špinavé ulice, byl prostě prázdný prostor.“¹⁶⁹

Zde by bylo možné přidat poznámku, že všechny předchozí kategorie mohou mutovat a splývat v různých dalších prostorech. Můžeme uvést několik příkladů.

Terminály: Nádraží, dálniční odpočívadla, letiště a terminály se svou monumentálností a modernitou stále častěji obsahují i nákupní středisko. Zároveň bychom tedy mohli nádraží považovat za nehostinné místo (zaměstnanci bezpečnostní agentury, kteří vyhazují

¹⁶⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 167-168.

bezdomovce, tato místa jsou vytvořena pro pohyb), za místo spotřeby (nákupní centrum), i za ne-místo (anonymní role cestujícího). Jsou navíc plná i prázdných míst – technické zázemí, které chybí ve většině mentálních map, zadní brány, nevyužívaná místa, zbytky po předchozích organizacích prostorů, které se musejí často přizpůsobovat, rozšiřovat, rekonstruovat. Nádraží jsou těchto pozůstatků plná.¹⁷⁰

Atrakce: Rozdíly mezi nákupními středisky a zábavním parkem se také stírají, protože zábavní park slouží ve velké míře k prodeji zboží a nákupní středisko zase využívá spektakulární atrakce (vodní prvky, vyhlídky, sochy, živé rostliny, dekorace, dětské koutky a podobné prvky zábavního centra), aby spotřebitele přivábilo a pozdrželo ve svých útrokách. Spojení zábavy a spotřeby je praktické vzhledem k umělému zmnožení účelů budov, a tedy i zmnožení jejich potenciálních návštěvníků. Dochází i k zmatení účelu budovy, když se nákupní centra prolnou s kulturní institucí (kina, galerie), získávající její status.

Všechny tyto kategorie jsou opakem toho, co Marc Augé nazývá „antropologické místo“. Existenci antropologického místa Augé rozpoznává globálně jako obecnou podmínku sociální existence, která se však po překonání modernity „supermodernitou“ začíná vytrácet. Zygmunt Bauman sice používá pojem ne-místo jako jednu ze svých čtyř kategorií, Augého pojetí je ovšem širší a je schopno obsáhnout všechny Baumanovy kategorie v určitém základním problému, který bychom mohli nazvat „odcizení prostoru“. Tento prostor se může proměňovat a vyvíjet, a stejně tak i to, jakým způsobem podporuje či podkopává sociální identitu: „Místo a ne-místo jsou téměř jako opačné póly: to první není nikdy úplně smazáno, to druhé není nikdy dokončeno; jsou jako palimpsesty, na které je bez ustání znovu psána chaotická hra identity a vztahů.“¹⁷¹

2.4.5 Antropologické místo a jeho negace

Marc Augé uvažuje o antropologickém místě jako o místě kultury, místě jistot, místě utkaném z minulosti. V jeho pojetí nezáleží, zda jde o historii evropského města typu Paříž

¹⁷⁰ Většina původní budovy stanice Praha hl. n., Severní nástupiště na nádraží Praha-Smíchov, na mnohých stanicích zavřené sklady nákladní železniční dopravy, opuštěná nádraží nahrazená zastávkami apod.

¹⁷¹ AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 79.

nebo o historii domorodého kmene z Pobřeží slonoviny. V obou případech mytické místo vytváří identitu skupiny. Tato identita v umístění je částečně iluzí, a to jak pro skupinu obývající toto území, tak pro zkoumajícího antropologa. Ačkoliv si obyvatelé místa jsou vědomi existence okolních kmenů, jejich tradic a jejich bohů a ačkoliv mezi kmeny probíhá směna zboží, navazování manželství, války apod., jejich mýtický obraz je uzavřený kompletní systém v ohraničeném prostoru. Toto území je považováno za soběstačný svět. I pro antropologa platí, že sounáležitost skupiny je dána „místem výskytu“.¹⁷² Ačkoliv by byl rád „aby každá etnická skupina měla svůj vlastní ostrov, možná propojený s ostatními, ale odlišný od všech ostatních; a aby každý ostrovan byl přesnou replikou svých sousedů“,¹⁷³ musí přiznat pnutí mezi identitou jedince (individualitou) a skupiny (institucí). Absolutní rozdrobení na individualitu by jej ponechalo němého, proto Augé navrhuje zkoumat prostor jako sdílené významové struktury.

Struktura domorodé vesnice je podle Augého založena a) místy identity, b) místy vztahů a c) místy historie. Všechny tři typy míst jsou komplementární. Místem identity (a) může být rodné místo samo o sobě, popřípadě místo, kam jsme se přestěhovali. Toto místo nutně vstupuje do vztahu (b) s celkovým rozmístěním, mohou se zde ukazovat kastovní, rodinné či třídní významy.¹⁷⁴ Významy místa se díky historickým (c) událostem a významům proměňují. Místo má vývoj, nezůstává konstantní.¹⁷⁵

Jak jsme již tematizovali výše, Francis Sparshott¹⁷⁶ rozpoznává vztah obyvatele k habitatu jako takový vztah, do něž je zahrnuta historicitá místa a události, které se v něm udály.¹⁷⁷ V Augého pojetí se jedná o habitat charakterizovaný nejen současnými, ale i minulými obyvateli. Místo paměti ale není muzeem, ani výčtem proměn. Je to vědomí kontinuity

¹⁷² AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 47.

¹⁷³ Tamtéž, s. 50.

¹⁷⁴ Až příliš dobrým příkladem sociální organizace vyryté do rozvržení prostoru je komplikovaná struktura vesnice Bororů. Kruh chýší je rozdělen na dvě poloviny a manželství spojuje dva obyvatele jiné části. (Viz LÉVI-STRAUSS, Claude. *Smutné tropy*. Vyd. 2. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Rybka Publishers, 2011, s. 238–253.) Obecně jsou tyto hierarchizace přítomné v subtilnější formě i všude v moderním městě (centrum versus předměstí, „lepší čtvrť“ apod.).

¹⁷⁵ AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 53–54.

¹⁷⁶ A velmi podobně i Arnold Berleant.

¹⁷⁷ SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. *The Journal of Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), s. 15.

způsobů existence: místo, kde konáme činnosti podobné předpokládané činnosti našich předků. A naši předkové jsou to právě proto, že s námi pomyslně sdílí tento žitý prostor. Antropologická místa svými dispozicemi „korespondují se systémem možností pro každého jedince“.¹⁷⁸ Individuální praktiky lze vsadit do struktury možností, jsou totiž specifickým výběrem z paměti místa, nově zkombinovanou invencí, využitím příležitosti, jak později rozvedeme u Michela de Certeaua, z něhož Augé také vychází.

„[P]okud místo může být definováno jako vztahové, historické a podílející se na identitě, potom prostor, který nemůže být definován jako vztahový nebo historický nebo podílející se na identitě, bude ne-místem.“¹⁷⁹ Jak jsme již popisovali výše, ne-místa popírají identitu a vztah, když nechají jednotlivé návštěvníky přijmout prchavé role návštěvníků, cestujících, nakupujících apod. Vztah k historii místa by se mohl zdát jako podporovaný, pokud vezmeme v úvahu všemožné nápisy a cedule, turistické průvodce a mapy, které na historicky významné monumenty poukazují. Marc Augé poukazuje na to, že právě toto neustálé poukazování na monumenty z nich dělá něco neorganického, historie se v místě uzávorkuje, zakonzervuje, zrestauroje a tím se vydělí z každodenních vztahů. V moderním uvažování (oproti tomu současnému „supermodernímu“), uvádí Augé, byla historie stále přítomná, integrovaná, je podkladovou vrstvou, organickou součástí struktury.¹⁸⁰ Z historického místa se vlivem jeho ochrany stává další exotický turistický cíl, další ne-místo.

Absenci „antropologických“ míst lze spojit s rostoucí vlnou zájmu o „bezpečná místa.“ Růst opevněných obydlí a komunit, zvyšující se oblibu najímání soukromých bezpečnostních složek a domácích kamerových systémů tematizuje už v devadesátých letech Mike Davis a tento trend u rodinných domů přímo souvisí s opevňováním veřejného prostoru. Absence míst, která by ve městě mohla produkovat nějakou pospolitost, identitu, ke kterým by bylo možné se nějak vztahovat a která by v sobě nesla nějaký historický otisk, může vést ke snaze taková místa vytvořit. Tato místa jsou pak opevněná tak, aby ochraňovala jak majitelovo zdraví, tak jeho identitu, která se oproti možnému vývoji v organickém antropologickém

¹⁷⁸ AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 52.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 78.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 67–69.

místě stává nezpochybnitelnou. Tímto se vrátíme i k Baumanově kritice míst, která vylučují společenský kontakt s jinakostí.

2.4.6 Utopické prostory

Klasické utopické texty jako jsou *Utopie*¹⁸¹ Thomase Mora nebo *Sluneční stát* Tommase Campanelly¹⁸² fungují na principu izolované společnosti, která by však měla být globálně aplikovatelná, jsou to příklady pro celý svět, umístěné v izolovaném prostoru imaginace. Pozdější utopické texty Charlese Fourniera¹⁸³ ze začátku devatenáctého století jsou (zčásti realizovaným) návodem ke zlepšení společnosti skrze rozšíření malých komunit žijících ve Fournierem totálně navržených budovách-městech – falanstérách. Tyto racionalistické snahy o organizaci prostoru tak, aby působil výchovně i komfortně¹⁸⁴, se otiskly do modernistického urbanismu.¹⁸⁵ Záhy však přišlo vystřízlivění a odklon od masové aplikace pozitivně sociálně působícího plánování prostoru. Současné utopie jsou přísně lokální, nemají ambice zlepšit společnost, ale pouze vytvořit malý ostrůvek bezpečí:

„[O]brana pospolitosti‘ se realizuje nájmem po zuby ozbrojených strážných kontrolujících všechny vstupy; ‚somrák‘ a bezdomovec jsou označeni za veřejné nepřátele číslo jedna; veřejná prostranství jsou omezena na ‚hájené‘ enklávy se selektivním přístupem (...).“¹⁸⁶

Tak Bauman v *Tekuté modernosti* popisuje současné utopické prostory. Racionální vytváření společnosti má nyní jeden imperativ: bezpečí těch, kteří si je mohou dovolit. Jeho příklad současného utopického prostoru je projekt města Heritage Park od britského architekta George Hazeltona. Toto město by mělo být na ohrazeném a střeženém pozemku

¹⁸¹ MORE, Thomas. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1978.

¹⁸² CAMPANELLA, Tommaso. *Sluneční stát*. 2. vyd., (v MF 1.). Přeložil Jiřina MOHYLOVÁ, přeložil Otakar MOHYLA. Praha: Mladá fronta, 1979.

¹⁸³ FOURIER, Charles. *Velká metamorfóza: výbor z díla*. Praha: Mladá fronta, 1983.

¹⁸⁴ Zatímco pro Mora bylo komfortem použití skla nebo jiné výplně v oknech (viz MORE, Thomas. *Utopie*. Praha: Mladá fronta, 1978, s. 62.), Fourier se snaží zamezit jakémukoliv nepohodlí způsobeným povětrnostními podmínkami, což ve výsledku připomíná prostor nákupního centra: „Falanga nemá vůbec venkovní ulice či cesty vystavené nepřízni počasí. (...)v každé roční době je udržována příjemná teplota buď kamny, nebo ventilátory (...).“ FOURIER, Charles. *Velká metamorfóza: výbor z díla*. Praha: Mladá fronta, 1983, s. 115.

¹⁸⁵ Např. Le Corbusierův kocept Ville Radieuse.

¹⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 152.

s městskou infrastrukturou uvnitř předměstí Kapského města. Do Heritage Park by se mohli nastěhovat pouze vybraní a dostatečně bohatí lidé. Tato výstavba by mimo vysokého plotu zahrnovala ozbrojenou stráž, systém checkpointů i možnost vyhoštění obyvatel na přání většiny.¹⁸⁷ Projekt bezpečného města pro vybrané, které by mělo všechny náležitosti města včetně simulované komunity¹⁸⁸, není rozhodně ojedinělý (např. Dream City Erbil v Iráku¹⁸⁹), v USA se v devadesátých letech uzavřené komunity staly oblíbeným způsobem výstavby nových rezidenčních čtvrtí.¹⁹⁰ Nejen nová výstavba, ale i existující čtvrti a ulice byly uzavřeny a zabezpečeny kontrolními stanovišti, která nepouští občany bydlící jinde (buď na přání místních obyvatel, nebo i bez něho, jako zvláštní protidrogová opatření¹⁹¹). Dalším symptomem je např. víkendové uzavírání parků, které byly hojně navštěvovány chudšími hispánskými rodinami, popřípadě povolení vstupu pouze pro lokální daňové poplatníky, omezení parkování¹⁹², odstraňování veřejných toalet a dalšího zázemí apod. Místa, která bývala veřejná, se tak stávají dostupná pouze pro bohaté i v měřítku tradičních, rostlých měst.

¹⁸⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 148–150.

¹⁸⁸ I to, co je nazýváno „komunitou“, má sloužit především k zajištění bezpečí: sousedi, kteří si místo v komunitě zasloužili svým majetkem, dozírají každý na toho druhého.

¹⁸⁹ *Dream City Erbil* [online]. Erbil: Nasri Group Of Companies, 2005 [cit. 2021-8-22]. Dostupné z: <http://www.dreamcity-erbil.com/>

¹⁹⁰ DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 172.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 166.

¹⁹² Tamtéž, s. 172–173.

3 Odbojné praktiky

Michel de Certeau popisuje euforické pocity, které se ho zmocnily, když shlížel na New York ze sto desátého poschodí World Trade Center: zmocnila se ho „rozkoš z ‚vidění celku‘“.¹⁹³ Být nad celým tím upachtěným světem ulice, kde je nutné dávat si pozor, abychom se nestřetli s jiným chodcem nebo automobilem, kde se neztratíme v hemžení, znamená vytvořit z prostředí celek a zakoušet nad ním moc.

Touto mocí se dle de Certeaua opíjí plánovači nad katastrální mapou i nad stavebními plány budov. Pohled plánovače, popřípadě pohled dozorce, vidí celek pouze z odstupu, není tedy schopen rozpoznat ani ovládnout základní způsoby existence obyvatel ve městě. Jako příklad základního způsobu existence Michel de Certeau používá chůzi městem.

V následujícím textu rozpoznáme i další praktiky, které odporují rozvržení a ovládnutí prostoru a snahám o biodisciplinaci, a které se proto stávají mikrosuverzemi. V popisech represivního rozvrhování města v předchozí části byly nastíněny snahy regulovat praktiky obyvatel pomocí represivních strategií. V následujícím textu se budeme na několika příkladech věnovat možnostem a rozsahu subverzivních praktik v rámci daných možností města.

3.1 Strategie versus taktika

V předchozí kapitole jsme se zabývali strategiemi moci a samotný pojem „strategie“ nebyl problematizován. Nyní přistoupíme právě ke specifiku strategie jako něčeho, co přináleží plánovači, instituci, představiteli moci. Michel De Certeau tvrdí, že strategické praktiky používá subjekt s institucionální mocí, zatímco subjekt bez „svého vlastního“¹⁹⁴ místa“ používá praktiky taktické:

„Nazývám strategií kalkulaci (nebo manipulaci) mocenských vztahů, která se stává možnou, jakmile může být subjekt s vůlí a mocí (podnik, armáda, město, vědecká instituce) izolován. Je předpokládáno místo, které může být ohraničeno jako jeho vlastní a slouží jako základna, ze které se řeší vztahy s vnějškem složené z cílů nebo nepřátel (...).“¹⁹⁵

¹⁹³ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 92.

¹⁹⁴ Původní francouzský výraz „l'espace propre“ ve znamená jak místo „vlastní“, tak i „správné“.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 36.

Michel de Certeau následně strategii popisuje na základě tří znaků:¹⁹⁶

1. „Vítězství místa nad časem“ – vlastní autonomní prostor dovoluje přípravu na budoucí kroky i obranu před měnícími se okolnostmi. V pevnostní architektuře městských prostředí je tato praxe všudypřítomná v samém uzavírání komunit a institucí a jejich doslovném oplocení (např. Goldwyn Library, Heritage Park).

2. „Ovládnutí míst zrakem“ – jde o čtení prostoru a převádění cizích sil na objekty, které lze vidět a jejichž chování lze předvídat. Pevnostní architektura nákupních center je zvláště uzpůsobena pro dohled: skleněné stěny, omezený počet vchodů, kamerové systémy a jednoduše přehledné prostory pomáhají hájit celý prostor s minimem lidských zdrojů.

3. Moc vytváří své místo, které je věčné, které stojí mimo čas. Vytváří „srozumitelné město“ a připisuje mu určité funkce a vlastnosti. Konkrétními vlastnostmi ovšem mohou disponovat pouze konkrétní dílčí subjekty a objekty.¹⁹⁷

Strategie spočívá v plánování pohybu vůči základně, ze které lze expandovat a ovládnout okolní prostor. Praktiky slabších jsou taktikou: „Taktika je kalkulovaná akce determinovaná absencí řádného místa. (...) Prostor taktiky je prostor někoho jiného. (...) manévr ‚uvnitř nepřítelova zrakového pole‘ (...) a uvnitř nepřítelova teritoria.“¹⁹⁸ Michel de Certeau popisuje specifickou odbojnou praxi – *perruque*¹⁹⁹ jako jeden ze svých příkladů operování na cizím území:

„[La] *perruque* je dělníkova vlastní práce maskovaná za práci pro jeho zaměstnavatele. Od rozkrádání se ale liší tak, že se nekrade nic materiální hodnoty. Od nechození do práce se liší tím, že dělník je oficiálně v práci. La *perruque* může být tak prostá jako sekretářka píšící milostný dopis ve ‚firemním čase‘ nebo tak komplexní, jako když si truhlář ‚vypůjčí‘ soustruh, aby si na něm vyrobil kus nábytku do obývacího pokoje.“²⁰⁰

Perruque není možné použít naprosto volně, není to globálně aplikovatelný princip, protože možnosti dělníka jsou jiné povahy než možnosti konzumenta. Dělník operuje na

¹⁹⁶ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 36.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 94.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 37.

¹⁹⁹ V českém kontextu mají zřejmě nejpodobnější význam výrazy melouch, šolích nebo fuška.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 25.

prostoru, který mu je dobře známý (viz na příklad rozdíl mezi zaměstnanci a cestujícími na ne-místech), zná i moc, která na území panuje, a dovede předvídat její kroky. Oproti tomu konzument je na cizím území často poprvé, nemá jiná vodítka než návod a dav, který ho vede. Jak by bylo možné abstrahovat tento rozdíl, abychom mohli popsat více z „taktik“ ve městě? Michel de Certeau nabízí určitou možnost ve své teorii příležitosti.

3.2 Mallrats

Mikita Brottman se ve studii „Poslední zastávka touhy: Estetika nákupního centra“²⁰¹ zabývá nákupním střediskem Covent Garden a specifickými praktikami, které podvrací teze o totálně řízeném environmentu nákupních center. Pobídky k nákupu, homogenizace davu ani kamery s ostrahou nedokáží vyloučit, aby lidé trávili čas uvnitř nebo v blízkém okolí, aniž by nakupovali: bylo by jednoduché strávit v Covent Garden příjemný den úplně bez utrácení peněz – očividně mnoho lidí tak činí.²⁰² Další lidé pak sice okukují luxusní zboží uvnitř, ale peníze utratí venku u stánků se zbožím z druhé ruky a levných fast-foodů, kde je spotřeba dostupnější. Pokud toto „hraní si na spotřebitele“ zavedeme ještě dál, a to ke zkoušení různého oblečení bez skutečného záměru jej koupit („hraní her se svým vlastním obrazem“)²⁰³, pak tato činnost někomu může přinášet hédonické prožitky. Proto by mohlo dávat smysl oddalovat finální rozhodnutí o nákupu, i za předpokladu, že si zboží můžeme dovolit koupit. „Majitelé butiků tuto taktiku znají, ale jsou vůči ní bezradní. Podle odhadu někdy skutečně něco koupí jen jeden ze třiceti zákazníků okukujících zboží; a nejde poznat, který z nich to bude.“²⁰⁴ Pokud falešný konzument dokáže správně hrát svou roli tím, že je přiměřeně oblečen a naplňuje chováním svou roli, nikdo nemá důvod jej vyhnat. Ne vždy je to ale tento bezproblémový příklad.

„Mladí lidé jsou partyzány v nákupních centrech par excellence. (...) Mají spoustu času, ale nemají peníze – proto konzumují místo samo a obrazy, které poskytuje, a ne komodity, které

²⁰¹ BROTTMAN, Mikita. The Last Stop of Desire: The Aesthetics of the Shopping Center. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 119–138.

²⁰² Tamtéž, s. 135.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, s. 115.

nabízí k prodeji. Nákupní centrum jakožto místo si proměnili ve svůj prostor (...),²⁰⁵ všímá si John Fiske v knize *Jak rozumět populární kultuře*.²⁰⁶ Konkrétní formy odboje mladých proletářských konzumentů, které Fiske popisuje, se velmi blízce kryjí s jednáním postav v prvních dvou filmech Kevina Smitha *Mallrats*²⁰⁷ a *The Clerks*.²⁰⁸

Mallrats (lze také přeložit jako „Flákači z obchodáku“) vypovídají právě o mladých lidech poflakujících se v nákupním centru. Postavy tráví uvnitř nákupního centra celý den, aniž by cokoliv viditelně nakoupili. Místo toho provokují členy ochranky a zápasí s nimi, setkávají se s přáteli, kouří marihuanu, stáním před výlohami okupují výhled a posedávají na lavičkách určených unaveným konzumentům. Tyto detaily jsou autentickými *mikrosubverzemi* možnými v prostoru patřícímu moci. Ve filmu se tyto realistické detaily mísí s celou řadou flákačských fantazií, spočívajících ve viditelné porážce moci – znovuzískání dívky, nabytí superschopností, zdolání člena ochranky nebo získání televizní slávy.

Moc je zde reprezentována nejen starší generací (obávaným členem ochranky či otcem dívky, o kterou hrdina usiluje), ale symptomaticky i vrstevníkem, který hegemonní ideologii přijal a čerpá tak výhody (prodavač v obchodě s pánskou módou). Tato postava při aktu násilí na jednom z hrdinů doslova „odkopává“ významy, které zde doposud byly pouze implicitní: nazývá flákače flákačem, vmetává mu do tváře, že v nákupním centru nenakupuje, že nevytváří hodnoty uznávané ideologií (ambice, kariéra, upravenost), zároveň ho i ironicky láká, aby k němu do obchodu přišel nakoupit, že mu „dá dobrou cenu“ a že v oblečení z jeho obchodu začne vypadat perspektivně. Konečné vítězství flákačů nespočívá v porážení hegemonní ideologie, ani v jejím bezpodmínečném přijetí, ale v poupravení mezer této ideologie. Z neochvějného flákače se tak stává moderátor talkshow.

Mikita Brottman ve své studii rozděluje Covent Garden na vnitřní „teatrální“ prostor luxusního spektaklu nákupního centra a vnější stánky, které jsou „spotřebitelsky demokratičtější“.²⁰⁹ Podobně se i v *Mallrats* hrdinové několik scén ukrývají tam, kde by je

²⁰⁵ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, s. 113–114.

²⁰⁶ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017.

²⁰⁷ *Mallrats* [česky Flákači] [film]. Režie Kevin Smith. USA, 1995.

²⁰⁸ *The Clerks* [česky Mladí muži za pultem] [film]. Režie Kevin Smith. USA, 1994.

²⁰⁹ BROTTMAN, Mikita. The Last Stop of Desire: The Aesthetics of the Shopping Center. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 130–135.

nikdo nehledal – na krytém tržišti s použitým zbožím. V Covent Garden popisovaném Brottman funguje karnevalový svět poloilegálního prodeje, pouličních kouzelníků, ožvlých soch a buskujících hudebníků. I v anti-tezi nákupního střediska v *Mallrats* je přítomna karnevalovost, a to hlavně v epizodě s věštkyní, která k věštění používá své obnažené prso. Juxtapozici úpravného prostoru nákupního střediska, které je naplánované a autorizované, s chaosem přetékajících stánků pak doplňuje ještě tělesná anomálie věštkyně – třetí bradavka. Tato část karnevalu se ukáže být falešná, stávajíc se stejně vychytralým marketingem jako prostředí nákupního střediska.

Ve starším filmu *The Clerks* Kevin Smith tematizuje i opačnou perspektivu toho samého světa. Jak říká alternativní český název, jsou to právě „Mladí muži za pultem,“ kteří přicházejí do styku s podivným jednáním konzumentů²¹⁰ a i sami jednájí způsoby nevhodnými pro jejich role prodavačů.

Zaměstnanci se přirozeně snaží co nejvíce času, který musí v zaměstnání trávit, využít sami pro sebe. Snaha přesunout svoje volnočasové aktivity do prostoru zaměstnání, tedy forma *perruque*, probíhá celým filmem, ve kterém vidíme hlavně extrémnější podoby jinak velmi rozšířených snah: zápas pozemního hokeje na střeše pracoviště, sledování bizarních pornofilmů za pultem, řešení milostných problémů za pultem i výprava na pohřeb.

The Clerks i *Mallrats* jsou fantaziemi o přivlastnění prodejních prostor zaměstnanci i zákazníky, o znovuvytvoření lidského rozměru těchto prostor. Zaměstnanci i zákazníci si vytvářejí svoje vlastní organické „zapasování“ prostor ke svým vlastním účelům. Jejich praktiky jsou v některých případech mocí potlačovány a jindy považovány za neškodné. Musí s nimi ale být nějakým způsobem nakládáno.

John Fiske odvozuje z těchto specifických jednání zvláštní vztahy mezi producenty a spotřebiteli. Po vzoru Michela de Certeaua a Stuarta Halla se snaží nezkoumat produkci a její výsledek, ale způsoby konzumace, která je aktivní a „produktivní“. Fiske nachází specifickou kategorii popkulturních textů k produkování²¹¹: tyto texty nejsou obtížné ke

²¹⁰ Hledání nejdelší spotřební lhůty krabice mléka, snaha nalézt ideální plato vajec, vypůjčování si pornočasopisu, vychytralá prodejní strategie reklamního agenta propagujícího žvýkačky atd.

²¹¹ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, s. 183.

čtení, lze mluvit o jejich masové přístupnosti. Zároveň obsahují zranitelná místa, ideologickou slabě formálně podmíněnou významovost, která jde přepsat, se kterou si jde pohrávat a jejíž významy lze subvertovat. Populární kultura je podle něj pro masy zdrojem, ne nedotknutelným indoktrinujícím svatým textem. Fiske proto zkoumá nové kontexty promluv, využívání rozvržených možností způsoby, které nebyly při jejich rozvržení předvídaný.²¹² Textem se v tomto případě stává nákupní středisko, město i způsoby, kterým se do něj jeho tvůrci snaží vepsat podmínky jednání jeho návštěvníků. Pobídku přebrat si produkty popkultury po svém vidí v rozkolu v samotné podstatě popkulturní produkce:

„Populární kultura je v industriálních společnostech zcela kontradiktorická. Je industrializovaná: průmysl, který vyrábí a distribuuje její komodity, předpokládá možnost generovat zisk a sleduje jen vlastní ekonomické zájmy. Zároveň je ale založená na zájmech lidí a ty jsou jiné než zájmy průmyslu; o tom svědčí množství filmů, hudebních nahrávek a dalších výrobků (...), z nichž lidé udělali propadáky.“²¹³

Kulturní průmysl by chtěl generovat zisk, k tomu se však potřebuje zalíbit davům, ze kterých by mohl profitovat. John Fiske vyčítá kritikům masové kultury, že předpokládají konzumenta, který automaticky přijímá vše, co kulturní průmysl vyprodukuje, a dokládá, že tomu tak není. Moc je nucena vyjednávat.

3.3 Chůze městem

Pohyby chodců jsou často mylně redukovány na spojení dvou bodů: východiska a cíle. Tímto je vynecháno spousty informací mezi: jak budou tyto dva body spojeny, jakou rychlostí, z jakých důvodů chodec zvolil zrovna tuto konkrétní trasu. I případná grafická zachycení trajektorie mohou být čtena stejně dobře od A k B i obráceně, nejsou dostatečně specifická pro směr, rychlost a další vlastnosti cesty (co a jak bylo při chůzi možné vnímat).²¹⁴ Podobně jako když podle Johna Fiska statistický výzkum – „Co lidé čtou?“²¹⁵ – vynechává to, s jakým

²¹² Viz výše Stuartem Hallem popsané dva kontexty kódu (kapitola 1.2.4 Kritika emocionálního působení).

²¹³ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, s. 97.

²¹⁴ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 97.

²¹⁵ FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, s. 226.

postojem to čtou, tak i soustředění na výchozí pozici, cíl a trajektorii vynechává problém, jak probíhají dílčí volby chodce během cesty.

Michel de Certeau při snaze analyzovat praktiky chodců používá teorii praktik mluvčích²¹⁶: (1) Chodec aktualizuje svou praktikou možnosti rozvrženého prostoru, využívá určité možnosti a ignoruje jiné, vynalézá nová použití (de Certeau uvádí příklad zkratky). (2) Tyto jeho akce rozlišují místa a jejich možnosti na využívané a nevyužívané. Prázdná místa Jerzyho Kociatkiewicze a Moniky Kostery svědčí o dopadech běžných praktik obyvatel. (3) Fatickou funkci chůze de Certeau rozpoznává v tom, že neustále vztahuje já k jinému (tady k tam) a tím vytváří předpoklad pro komunikaci. „Chůze potvrzuje, předpokládá, zkouší, překračuje, respektuje, apod. trajektorie, které ‚vyslovuje‘.“²¹⁷ Trajektorie neexistují mimo jejich praktikování chůzí, stejně jako neexistuje jazyk jako systém bez jednotlivých promluv.

Michel de Certeau vnáší do možnosti trajektorie i způsoby vytváření, které odporují efektivitě pohybu vzhledem k cíli jako jedinému měřítku při výběru trasy. Poukazuje na určité poetické metody, které rétorika chůze používá: asyndeton, který vynechává určitá místa, a synekdochu, kdy je detail (např. výrazný vývěsní štít) zaměněn za celek (ulice). Asyndeton vytváří „díry“ v mapě a synekdocha „fragmentarizuje“²¹⁸ a přetváří význam místa. Proto budou v popisu stejné trasy od dvou různých chodců rozdíly a zárodky nepochopení. Stejně jako u čteného textu určité detaily mizí už při jejich čtení a některé z paměti vytlačí výraznější motiv. Naše mentální mapy mají podle de Certeaua spíše než podobu mapy podobu příběhu²¹⁹: naše představa o městě je soustavou příběhů a fragmentů. Má formu paměti, a ne plánu, a i díky tomu se chodci mohou chovat jinak, než racionální diskurz předpokládá.

²¹⁶ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 98–99.

²¹⁷ Tamtéž.

²¹⁸ Tamtéž, s. 101.

²¹⁹ Tamtéž, s. 119.

3.4 Příležitost a paměť

Alleycat²²⁰ je akcelerovaný případ toho, čemu Michel de Certeau říká *ruse* – trik, způsob jednání. Protáhnout se na kole přeplněnými ulicemi New Yorku vyžaduje soubor schopností, které jsou komplexní a obtížně reprodukovatelné. Nelze se je naučit jinak než každodenním zkoušením a stále ostražitým hledáním nových možností. Najít nejkratší trasu není totiž to jediné, co je nutné si osvojit, v každodenním provozu je užitečné ušetřit si námahu a chytnout se kolemjedoucího auta, hodit si kolo přes rameno a zkrátit si trasu chůzí skrz neprůjezdná místa (schody, metro, nákupní centrum apod.), vytvořit ze zdánlivě neprůjezdných míst průjezdná, předvídat pohyb aut v provozu, nenechat se jimi zmáčknout, přejet nebo nenarazit do náhle se otevírajících dveří zaparkovaného automobilu.²²¹ Trasa závodu není daná, každý závodník dostane jen jednotlivé body, které si pak spojuje sám podle svého uvážení. Část závodníků je zároveň aktivními zaměstnanci kurýrních firem, kteří jsou placeni podle počtu doručených zásilek, takže alleycaty jsou pevně připoutány ke každodennímu životu a snaže co nejefektivněji využít čas a energii.²²² Jak píše Michel de Certeau:

„Je to princip ekonomie: získat maximální množství efektů z co nejmenší (vynaložené) síly. Jak je známo, tento princip také definuje estetiku. Zmnožování výsledků zmenšováním (vynaložených) prostředků je, z různých důvodů, i pravidlo, které organizuje stejně tak umění jednání jako poetické umění řečnictví, malby nebo zpěvu.“²²³

Alleycat je závoděním právě tak v rychlosti šlapání do pedálů, jako v určitém účelném způsobu myšlení. Tento účelný způsob myšlení by se dal nazvat „využitím příležitosti“, jak o tom mluví právě Michel de Certeau. Příležitost neexistuje sama o sobě. Příležitost je viditelná až v okamžiku jejího náležitého využití (triku, který příležitost vytváří). De Certeau

²²⁰ Název pro neoficiální závody poslíčků na kolech ve městech. Účastníci mají v normálním městském provozu projet všechny dané body, na nich splnit úkoly a v co nejkratším čase se dostat do cíle.

²²¹ Četnost výskytu takových nehod dokládá to, že existuje fráze „to get doored“.

²²² Do nějaké míry nás i v nezávodním každodenním životě uspokojí více, pokud naše pochůzky dokážeme naplánovat tak, aby cesta byla co nejkratší, nebo naopak abychom nešli stejnou trasou jako vždy (viz výše rétorika chůze a její poetické možnosti).

²²³ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 82.

se snaží ukázat dynamiku mechanismu vytváření příležitostí na základě operace s pamětí. Aktér nemá moc připravit si podmínky pro příležitost, není stratégem, ale taktikem. Podmínky jsou mu dány vnějším rozvržením, on sám má pouze moc (a to jen někdy) příležitost rozpoznat a změnit „jeden detail“²²⁴, aby se rozvržení situace obrátilo v jeho prospěch.

Jak aktér příležitost rozpozná? Jak provádí chodec, poslíček nebo vypravěč svůj „trik“? Lze říci, že jedinec oplývá nějakou zkušeností akumulovanou v paměti. Michel de Certeau pak ukazuje zvláštní moment, kdy se informace z paměti vynoří právě ve chvíli, kdy je možné ji využít.

Při uchopení tohoto rozhodujícího okamžiku de Certeau rozpoznává čtyři fáze:

- (I) Místo – prvotní bod
- (II) Paměť – nadindividuální paměť, která je podle de Certeaua obsažena i v částech lidové kultury (písň, příběhy, rétorika, hry).
- (III) Kairos – ten správný okamžik pro příležitost
- (IV) Výsledky

Michel de Certeau rozděluje tyto fáze podle přináležitosti k času: (II) Paměť a (III) Kairos a k prostoru: (I) Místo a (IV) Výsledky. Čas je dimenzí, kterou podle de Certeaua disponují i ti, kdo nemají jinou moc, disponování časem je taktika. Závodění je extrémní případ vítězství temporality nad prostorovostí: už nejde o praktický přesun z bodu A do bodu B, ale o jeho krátké trvání, o další snížení vzdálenosti. Zatímco vzdálenost vyjádřená v jednotkách délky a změřitelná na mapě zůstává stále konstantní, vzdálenost vnímaná zkušenostně²²⁵ je dynamická.

Jak ukazuje Zygmunt Bauman: „Čas se začal lišit od prostoru, protože mohl být, na rozdíl od něho, pozměněn a manipulován; stal se faktorem rozkladu: dynamickým partnerem ve

²²⁴ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 86.

²²⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 177.

vzájemném časoprostorovém svazku.²²⁶ Prostorová moc je výsadou institucí, s prostředky opanovávat prostor a vytvářet strategie.

Statické Bytí: (I) Prvotní místo a (II) Paměť se zde objevuje v kontrastu s Jednáním: (III) Kairos a (IV) Výsledky. Prvotní místo není místem, které si jednající určuje. Ocitá se v něm a nemá moc jej rozvrhovat. Stejně tak jeho paměť není jeho výtvořem, ale spíše tím, čím se stal působením okolí. Přes tyto danosti je schopen dobrat se nových, pro něj výhodných výsledků. Kairos je jednatelovým vlastním bezděčným kreativním spojením dvou již existujících bodů, jež tyto neotřelé výstupy vytváří.

I bohatí a mocní si podle Zygmunta Baumana uvědomili nevýhody statickosti a závislosti na území. Nyní se stávají rychlými, tekutými, nepolapitelnými, nekonečně pohyblivými, schopnějšími využít rozličné příležitosti. Možnosti přesunů jistě souvisí i s mocí a statusem, jen bohatí lidé si můžou dovolit nehromadit věci nutné pro každodenní život a spoléhat na služby (hotely, restaurace, taxi), popřípadě si vše potřebné kdykoliv koupit. Nehmotnými se mohou stávat pouze díky zázemí, které jim poskytují jiní lidé: číšníci, uklízeči, cyklokurýři, taxikáři (jako ten z Baumanova příkladu), řidiči nákladní dopravy, IT specialisté, apod. Bohatí si pronajímají jejich akumulovanou paměť a dovednost ji využít.

Viditelné části praktik snáze podléhají vědecké a politické moci, protože je orientovaná vizuálně (jak jsme si již ukázali na mapách a plánech měst). Většina kroků, které de Certeau popisuje, spadá do kategorie viditelného: (I) Prvotní místo (III) Kairos i (IV) Výsledky, jen (II) Paměť je přirozeně neviditelná, a díky čemuž stává skrytou oporou proti racionálnímu vědeckému aparátu. Tím se ukazuje paradox neviditelnosti a obtížné popsatelnosti rozhodujícího bodu obratu. Paměť je zde „akumulovaným časem“²²⁷, nesouvislými střípky neoddelitelnými od místa a času jejich získání, které v pravém čase poskytnou nově složené „mnohé cesty budoucnosti“.²²⁸

²²⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 179.

²²⁷ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 82.

²²⁸ Tamtéž, s. 82.

„Paměť zprostředkovává přeměny prostoru. Díky ‚správnému bodu v čase‘ (kairos) vytváří základní prasklinu (...). Její jinakost umožňuje překročit rozvržení místa.“²²⁹ Jinakost vzpomínky je v tomto případě jiný diskurz. Tento „druhý“ diskurz naráží na diskurz hegemonní a vpouští do něj nové možnosti. Vzpomínka se proměňuje s každým dalším vybavením, vzpomínka odkazuje k původnímu kontextu, i když z něj zbyla jen ona, vzpomínka je efektivním uchováním stop komplexní skutečnosti. Zároveň zde hraje roli i určitý druh kolektivní paměti. Ten de Certeau rozpoznává v různých podobách lidové kultury. Uvádí různé hry – šachy, kostky, Poker či Prší, obsahují určitou sadu situací a reakcí na ně (tropy). Podobný princip – daná situace a kombinace možných odpovědí – dokládá i na tak odlišných textech jako jsou I-ťing – Kniha proměn nebo Morfologie pohádky Vladimira Jakovleviče Proppa. Základní princip je právě v „rozdaných kartách“ možností, které hráči (či vypravěči nebo vykladači budoucnosti) nemohou ovlivnit.²³⁰ Musí s nimi nějakým způsobem vyjít. Vyhrává pak ten (popřípadě dobrým vypravěčem pohádky je ten), kdo je schopen svých možností využít nejlépe, najít nejlepší kombinaci. Tato rozšířená praxe by mohla sloužit jako výcvik k využívání příležitostí, předávání kolektivního archivu principů kombinování.

²²⁹ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988, s. 85.

²³⁰ Tamtéž, s. 22–23.

Závěr

Text ukazuje demokratizační potenciál estetiky environmentu jako estetizace praktik. Allen Carlson a Arnold Berleant (a do jisté míry i Francis Sparshott) uvažují o environmentu jako o prostoru zabydleném kreativními adaptacemi. Adaptační praktiky jsou pro Allena Carlsona zásadní při estetickém oceňování lidských habitatů. Mohly by být *perruque* a další zmíněné mikrosuverzivní praktiky oceňovány esteticky? Kreativními adaptacemi na prostředí jsou jistě. Pro toho, kdo je provádí, mohou tyto praktiky nabývat estetických hodnot určitě. Proč by jinak cykloposlíčci ve svém volném čase a bez jakéhokoliv viditelného zisku při alleycatech nasazovali své životy v ulicích New Yorku? Proč si chodci ve městech zkracují cestu skrz trávník, místo toho, aby jej obešli po chodníku, když je reálná časová úspora zanedbatelná? Proč lidé, kteří si jízdenku mohou dovolit, cestují „na černo“? I v zaměstnání nebo i jinde nás může malý podvod – *perruque* – uspokojit nejen pro jeho bezprostřední užitečnost (čas na psaní dopisu, kus nábytku), ale i esteticky. Je to určitý druh obrany a má tedy terapeutickou funkci. Díky *perruque* se vůči autoritě necítíme úplně bezmocní – podobně jako se hrdina filmu *The Clerks* brání jednání svého zaměstnavatele, který ho lstí vehnal do práce v den slíbeného volna, uspořádáním utkání pozemního hokeje, kvůli kterému si volno bral, na střeše prodejny potravin, kde pracuje.

Kreativní adaptace v prostorách města vede k tomu, že represivní moc musí stále znovu upravovat a doplňovat odhalené mezery v rozvržení prostoru. Mašinérie moci je tedy zatažena do specifické dialektiky, kde ji i ti, kdo tahají za kratší provaz, nutí stále se proměňovat a tím popírají její absolutní hegemonii.

Seznam použitých zdrojů

Primární zdroje

- BAUDRILLARD, Jean. Amerika. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-97-7.
- CAMPANELLA, Tommaso. Sluneční stát. 2. vyd., (v MF 1.). Přeložil Jiřina MOHYLOVÁ, přeložil Otakar MOHYLA. Praha: Mladá fronta, 1979.
- FOURIER, Charles. Velká metamorfóza: výběr z díla. Praha: Mladá fronta, 1983. ISBN 23-021-83.
- The Clerks [česky Mladí muži za pultem] [film]. Režie Kevin Smith. USA, 1994.
- KOMÁREK, Stanislav. Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací. 2. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1582-2.
- Mallrats [česky Flákači] [film]. Režie Kevin Smith. USA, 1995.
- MCPHEETERS, Sam. Mutations: The Many Strange Faces of Hardcore Punk. Los Angeles: Rare Birds Books, 2020. ISBN 9781947856981.
- MORE, Thomas. Utopie. Praha: Mladá fronta, 1978
- ŠVÁCHA, Rostislav. Debata o památkové péči v 60. letech 20. století: Ivo Loos, Jindřich Malátek a Transgas. Zprávy Památkové péče. Praha: Národní památkový ústav, 2017, 77(4), 456-462. ISSN 1210-5538.361-372.
- VOKURKA, Martin. Kdo určí, kdo je spodina? Prý selský rozum. Mostecký deník [online]. Praha: VLTAVA LABE MEDIA a.s, 2018, 6.9.2018 [cit. 2021-8-21]. Dostupné z: https://mostecky.denik.cz/zpravy_region/sdruzeni-v-moste-chce-byty-pro-luzu-kdo-urci-kdo-je-spodina-pry-selsky-rozum-20180906.html
- WAINWRIGHT, Oliver. 'We're cosseting our kids': the war against today's dangerously dull playgrounds. The Guardian [online]. London: Guardian News & Media Limited, 2019, 31. 10. 2019 [cit. 2021-4-29]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/31/were-cosseting-our-kids-the-war-against-todays-dangerously-dull-playgrounds-welcome>
- ### Sekundární zdroje
- AUGÉ, Marc. Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London: Verso, 1995. ISBN 1-85984-956-3.
- BARTHES, Roland. Říše znaků. Praha: Fra, 2013. ISBN 9788087429259.
- BARTHES, Roland. Světlá komora: Poznámka k fotografii. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-288.
- BAUMAN, Zygmunt. Tekutá modernost. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1.
- BENJAMIN, Walter, TIEDEMANN, Rolf, ed. The Arcades Project. 6. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Univerzita Karlova [online]. Praha: Univerzita Karlova, 2021 [cit. 2021-5-2]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>

- BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991. ISBN 0-87722-797-7.
- BERLEANT, Arnold a Ronald W. HEPBURN. An Exchange on Disinterestedness. *Contemporary Aesthetics* [online]. 2003, 1(1) [cit. 2021-8-29]. Dostupné z: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=209>
- BERLEANT, Arnold. Cultivating an Urban Aesthetic. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 79-91. ISBN 978-1-55111-685-3.
- BERLEANT, Arnold. Deconstructing Disney World. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 139-149. ISBN 978-1-55111-685-3.
- BROTTMAN, Mikita. The Last Stop of Desire: The Aesthetics of the Shopping Center. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, str. 119-138.
- BÖHME, Gernot, THIBAUD, Jean-Paul, ed. *The Aesthetics of Atmospheres*. London & New York: Routledge, 2018. ISBN 9781138324558.
- BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. Praha: Společnost pro estetiku AV ČR, 1995, XXXII(1), 10-30. ISSN 0014-1291.
- CARLSON, Allen. Oceňování a přírodní environment. In: ZAHŘÁDKA, Pavel. *Estetika na přelomu milénia: Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 379-390. ISBN 978-80-87474-11-2.
- CARLSON, Allen. On Aesthetically Appreciating Human Environments. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. *The Aesthetics of Human Environments*. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 47-65. ISBN 978-1-55111-685-3.
- DAVIS, Mike. Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space. In: SORKIN, Michael, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992, s. 154-180. ISBN 0374523142.
- DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988. ISBN 978-0-520-27145-6.
- FISKE, John. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017. ISBN 978-80-7470-190-0.
- FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin, 2000. ISBN 80-86019-96-9.
- GIBIAN, Peter. The Art of Being Off-Center: Shopping Center Spaces and Spectacles. *American Studies at The University of Virginia* [online]. Charlottesville: University of Virginia, 2009 [cit. 2021-8-21]. Dostupné z: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR/gibian.txt>
- HARRIES, Karsten. *Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Mas: MIT Press, 1998. ISBN 9780262581714.

HEPBURN, Ronald. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: CARLSON, Allen a Arnold BERLEANT. The Aesthetics of Natural Environments. Toronto: Broadview Press, 2004, s. 43-62. ISBN 1-55111-470-4.

HEPBURN, Ronald W. Aesthetic Appreciation of Nature. The British Journal of Aesthetics. British Society of Aesthetics, 1963, 3(3), 195-209. ISSN 0007-0904.

KOCIATKIEWICZ, Jerzy a Monika KOSTERA. The Anthropology of Empty Spaces. Qualitative Sociology. 22(1), 37-50. ISSN 01620436.

KUBEŠ, Jan. Gentrifikace a fyzická modernizace vnitroměstských čtvrtí Českých Budějovic. Geographia Cassoviensis. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, 2017, XI(2), 137-152. ISSN 2454-0005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Smutné tropy*. Vyd. 2. Přeložil Jiří PECHAR. Praha: Rybka Publishers, 2011.

MACAULEY, David, Walking the City. In: BERLEANT, Arnold a Allen CARLSON. The Aesthetics of Human Environments. Toronto: Broadview Press, 2007, s. 100-118.

SPARSHOTT, Francis E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment. The Journal of Aesthetic Education. Champaign: University of Illinois Press, 1972, 6(3), 11-23. ISSN 0021-8510.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. Vágní terén: O opuštěných prostorech velkoměst. A2. Praha: A2, 2021, XVII(9), 18-19. ISSN 1803-663.

VENTURI, Robert, Denise SCOTT-BROWN a Steven IZENOUR. Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form. 2. Cambridge, Mas: The MIT Press, 1977. ISBN 978-0-262-72006-9.

Obrazová příloha



Obr. č. 1: Frank Gehry: The Goldwyn Library Los Angeles



Obr. č. 2: Příklad nové výstavby v Otakarově ulici



Obr. č. 3: Vyvýšení a převis prvního patra



Obr. č. 4: Subtilnější provedení respektující měřítko okolních staveb.