

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
Katedra scenáristiky a dramaturgie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KONEC SVĚTA - HLEDÁNÍ STRUKTURY

Borjana Dodova

Praha, 2010

Název práce: Konec světa - hledání struktury

Autor: Borjana Dodova

Abstrakt: Práce se zabývá katastrofickým myšlením v širším společensko-kulturním kontextu. Vytváří paralely mezi fyziologickým, politickým a uměleckým pohledem na krizové situace. Jako konkrétní případ možného konce světa je detailněji zkoumána Studená válka. Text popisuje spojitost mezi improvizací a postmoderním uvažováním.

Title: The End of The World - Searching for Structure

Author: Borjana Dodova

Abstract: The goal of this thesis is to analyze catastrophic thinking in wider sociocultural context. It discovers parallels among physiological, political and artistic interpretations. The Cold War is used as a real example of how the world could end. The text describes how improvisation leads to truly postmodern thinking.

Obsah

I - Úvod	1
Armageddon	1
Tělo-stroj	2
Monstrum	6
II - Nukleární realita	9
Atomový věk	9
Apokalypsa	16
Disociace	24
III - Závěr	28
Improvizace	28
Dezorientace	34
Southland Tales	40
IV - Dovětek	45
Začátek	45
Monstrum a mapa	50
Doplňky	52
Seznam použitých zkratk	52
Seznam citovaných filmů	52
Literatura	54

I - Úvod

Armageddon

Asi nikdy se úplně nezbavím údivu nad jednoduchostí některých řešení. Představme si například, podobně jako to udělali tvůrci hollywoodského filmu *Armageddon* (1998), že se k Zemi blíží asteroid o velikosti Texasu. Až dorazí, zničí všechnu pozemský život. Zbývá pouhých 18 dní. Vědci navrhnou smělý plán: pod povrchem asteroidu se odpálí vodíková bomba. Detonace ho rozlomí na dvě části a oba úlomky se přitom vychýlí z nebezpečné dráhy letu. Zástupci NASA vyhledají Harryho Stampera, nejlepšího vrtače ropy na světě v podání Bruce Willise. Jeho ropný tým se přidá k vesmírné misi. Po mnoha komplikacích se Harrymu podaří bombu odpálit. Sice přitom obětuje svůj život, ale s výjimkou Šanghaje a Paříže svět zůstane zachován v původní podobě.

Na první pohled to vypadá docela rozumně. Výsledný film ale obsahuje takové množství nepřesností, že se díky nim stal na jistou dobu součástí výukového programu pro zaměstnance NASA. Jejich úkolem bylo najít co nejvíc fyzikálně-technických nesmyslů. Říká se, že jich objevili alespoň 186. Vzhledem k 150 minutové délce filmu je to úctyhodný výkon, a to na obou stranách. Režisér Michael Bay nakonec pod palbou kritiky prohlásil: „*Na našem filmu je špatné to, že může ve veřejnosti vyvolat klamné přesvědčení, že by se NASA dokázala s podobnou situací vypořádat i ve skutečnosti.*“ [1]

Navíc se zdá, že i na hollywoodské poměry je *Armageddon* příliš jednoduchý. Nedůvěryhodnost hereckých výkonů vyvažuje vlastenecký patos na hranici snesitelnosti. Jen zběžně načrtnutý milostný příběh mezi Harryho dcerou a jeho spolupracovníkem je ryze účelovou berličkou, která má na konci přebít divákovu frustraci ze smrti hlavního hrdiny. A tak dále. Každý detail pouze zvyšuje pocit nesouladu. Přesto byl *Armageddon* komerčně úspěšný. Rozdíl mezi příjmy a náklady přesahuje 300 miliónů dolarů. Návštěvností *Armageddon* překonal *Deep impact* (1998), snímek s podobným námětem, který se vyznačoval větší mírou vědecké přesnosti, a navíc běžel v kinech o dva měsíce dříve.

Paradoxní závěr vybízí k otázce: co vlastně diváky přitahuje? Vědeckotechnické šálení je do té míry nedůsledné, že mu ani tvůrci filmu nevěří. Postavy se díky předvídatelnosti svého jednání stávají neviditelnými. Jediná žena, která by se mohla stát příslibem eroticky nabitých scén, zůstává na Zemi, aby po zbytek filmu čekala, až se její otec spolu s jejím milencem vrátí z mise domů. Jestliže se pominou všechny nedůležité nebo nepovedené momenty, které ožívají pouze díky hektičnosti akčního žánru, zůstane chabá kostra příběhu: k Zemi se blíží obrovský asteroid, existuje plán, jak se katastrofě vyhnout, a tento plán se postupně uskutečňuje. Právě to ale zřejmě úplně stačí. Armageddon předvádí pomocí dramatických postav, jak se úspěšně vypořádat s krizovou situací. Je to podobné, jako když jiné hollywoodské filmy ukazují cestu za pohádkovým bohatstvím, aby tak potisící ilustrovaly metaforu amerického snu. Opakováním se zvyšuje věrohodnost. Nakonec se znovu dozvídáme to zásadní: skutečně je to možné.

Tělo-stroj

Subtilnější pohled napoví, že jednoduchost *Armageddonu* není úplně náhodná. Tento spektakl opravdu do značné míry odráží charakter katastrofického světa. Menší emociální šíře a plochá psychologická kresba je v přímé korelaci s větší efektivitou záchranné výpravy. Nikde jinde než v katastrofické krajině totiž nejsou fyzické a mentální procesy tak přímo propojené. To, co u katastrofických snímků vzbuzuje údiv nebo dokonce nelibost, jsou pravidla prostoru, na který nejsme zvyklí.

Člověk žije ve víceméně bezpečném světě. Jen zřídkakdy se setkává s něčím neočekávaným. Upřednostňuje staticínost. Když se jeho okolí mění, většinou si toho ani nevšimne. Svou vlastní proměnu vnímá ještě mnohem vyhraněněji: snaží se ji popírat. Obvykle se říká, že si udržuje vlastní identitu, koherentní obraz sebe sama. Pokud dochází k výrazným změnám, vytrácí se schopnost rozlišovat, co se děje ve skutečnosti a co je jenom psychická deformace. Tento proces je obousměrný: proměnou psychiky se mění recepce prostředí, proměnou prostředí se mění psychické reakce. Vnitřek splývá s vnějším.

Například Antoine Rocquentin, hlavní hrdina Sarterovy *Nevolnosti*, prochází duševní krizí. Její příčina není v textu odhalena, možná ani neexistuje; neurčitost je základní podmínkou existenciálního přesahu. Znamky krize jsou ale nepopíratelné. Propojení vnitřních a vnějších sfér v hrdinovi vyvolává zmatek. Rocquentin si na začátku knihy, v době, kdy se seznamuje s novým prostředím, zapisuje do svého deníku: „Došlo tedy v posledních týdnech ke změně. Ale kde? Je to abstraktní změna, na ničem neulpí. Změnil jsem se

já? Když ne já, pak tedy tento pokoj, toto město, tato příroda: je třeba volit.“ [2, str. 14] Román popisuje zvláštní proces: Obyčejné věci, mezi nimiž Roquentin dosud žil, se najednou stávají něčím nesamozřejmým. Má pocit, že jsou zbaveny vazby na lidskou přítomnost, a tím postrádají smysl. Zatímco věci mohutní, hrdina ztrácí individualitu. Výsledkem je jeho Nevinnost.

Podobně i výrazný katastrofický předěl přináší kromě přímého ohrožení života také narušení bezpečných zón, které si kolem sebe člověk neustále buduje. Nezáleží na tom, jestli se ho účastní pouze jako jedinec (krize), člen skupiny (katastrofa) nebo součást lidstva (konec světa), vždy bude na nebezpečí reagovat zděšením nebo šokem.

Připomeňme si typickou příhodu ze savany: zebra uviděla lva. Ačkoliv se pár vteřin předtím klidně pásala, v jejím těle okamžitě dochází k fyziologickým změnám. Útěk vyžaduje intenzivní zapojení všech svalů. Aktivují se sympatické nervy. Uvolňují se stresové hormony. Zrychluje se srdeční činnost a dýchání. Pozastavuje se proces trávení. Přestávají se tvořit sliny. Cukry a tuky proudí do svalů v nohách. Zebra přestává slyšet. Její schopnost periferního vidění je citelně omezená. Dostává se do stavu, který má v anglické terminologii přiléhavý název *fight-or-flight* (bojuj, nebo leť). Jakmile si zebra uvědomí přítomnost lva, vybíhá.

Základní lidské reakce na akutní nebezpečí jsou v mnohém podobné. Svaly se stáhnou. Potní žlázy se uzavřou. Po těle začne kolovat větší množství cukrů a srdeční tep se zrychlí. Jenže tento stav, který zdánlivě připomíná zebří *fight-or-flight*, je velmi nestabilní. Lidské tělo je až příliš těsně propojeno s myslí. Mozek je v momentě, kdy si uvědomí nebezpečí, přetížen. Jeho reakce jsou v zásadě tří druhů. Může se rozhodnout zemřít. Může ho zachvátit panika. Nebo může ohrožená mysl disociovat. Od chvíle, kdy mysl disociuje, je zážitek z okolního světa ryze analytický. Má se za to, že mechanismus disociace chrání mozek před poškozením v případě extrémního strachu.

Třetí možnost je samozřejmě ze všech nejvýhodnější. Tento názor prezentuje i manuál SAR [3], který se zabývá výjimečnými situacemi v letectví. Text popisuje obecná pravidla, jak překonat krizi. Základní princip lze shrnout následovně: veškerá aktivita se podřizuje funkčnosti. Nevyhnutelně dochází k výrazné změně perspektivy. Tělo přestává být ohroženou křehkou nádobou. Stává se zázračným strojem, který je schopen výjimečných výkonů, pokud je vhodně používán a s náležitou péčí udržován. Podobně je nutné chápat i krizovou situaci: jelikož před ní nelze utéci, je třeba se jí postavit. Není to ani Osud, ani cizí Vůle, ale mechanické soukolí, do něhož je vpleteno lidské *tělo-stroj*.

Psychologická rovina mezilidských interakcí se v průběhu záchranné akce radikálně zjednodušuje. Subtilní emoce, jako je láska, nenávisť nebo touha, ustupují do pozadí. Buď se vůbec neobjeví, nebo jsou záměrně přehlíženy,

odloženy, zapomenuty, protože na ně není čas. Uveďme příklad: Chce-li komiksový hrdina uniknout požáru, jednoduše přeskočí ze střechy na střechu. V náruči přitom svírá krásnou ženu v průhledném negligé. Pod látkou se rýsují ladné křivky a nad látkou se čeří žluté vlasy. Dívka svého zachránce vděčně objímá, jelikož ji právě vysvobodil z ložnice utopené v plamenech. Hrdina celou dobu nevzrušeně mluví o věrnosti, přátelství a cti, aniž by jediným pohledem zneužil indiskrétnost celé situace.

Mechaničnost procesů má za následek zvýšenou míru determinismu: „*Pokud stejné prostředí způsobovalo problémy někomu jinému, může se to samé přihodit i tobě,*“ [3, str. 60] říká manuál SAR.

Má-li hlavní hrdina přítelkyni, dříve nebo později bude její život v přímém ohrožení. Buď se dostane do rukou netvora, který vyšplhá až na vrchol Empire State Building, nebo ji začne pronásledovat nepřírozeně velký pavouk nebo se do ní zamiluje podivně šupinatý živočich, jediný zástupce slepé vývojové větve mezi člověkem a ještěrkou, který se ji pokusí stáhnout do hlubin Černé laguny. V případě neadresných katastrof se přidává hrozba náhlého zemětřesení a velikou rychlostí se přibližující vlna tsunami. Když před Bílým domem přistanou mimozemšťané, dívka se během několika následujících hodin dostává bez vlastního přičinění do vesmírné lodi a poté až na oběžnou dráhu Země.

Všechny tyto situace výrazným způsobem znesnadňují jedinou smysluplnou činnost, kterou může hrdina vykonávat, a to je záchrana světa před totální katastrofou. Nepřítomnost životní družky nelze přičítat pouze homosexuální orientaci. Mnohem spíš je nutné uvážit neúprosnou mechaniku katastrofického světa. Superhrdinové jsou osamělí právě proto, aby mohli svobodně jednat.

Místo lásky přichází během krize strach. Překonání fyzických (zrychlený pulz, dušnost, rozšířené zorničky, zvýšené napětí svalů, potíci se ruce, nohy a podpaždí, sucho v ústech, vysoký příškrčený hlas, motýli před očima, mdloby, nausea a zvracení) a mentálních (upovídánost následovaná nemluvností, hysterický smích nebo křik, zmatenost, zapomnětlivost a neschopnost soustředění, pocit nereálna, panika a stupor) symptomů strachu je životně důležité. Typický hrdina tyto přirozené projevy dokáže kontrolovat. Superhrdina strach nemá, a proto jimi netrpí.

Superhrdina není, navzdory obecně rozšířenému přesvědčení, zcela iracionální konstrukcí. Základní vlastnosti, díky nimž předvádí nadstandardní výkony, nepřesahují obvyklou míru lidskosti. Především je schopen jednat. Rychle se adaptuje v závislosti na konkrétní situaci a dokáže improvizovat. Rozhoduje se ve správnou chvíli. Je trpělivý, zůstává klidný a pozitivně naladěný. Vždy věří v nejlepší výsledek, ale zároveň se připravuje na nejhorší. Zná své chyby, umí se z nich poučit a následně se jim efektivně vyhýbat. Ostatní

zvláštnosti, jako je například schopnost létat, skákat z budovy na budovy, popřípadě komunikovat pomocí telepatie se spojenci v sousední galaxii, jsou mnohem méně významné v porovnání s obyčejnou (čti: neobyčejnou) pohotovostí. Superhrdina je ideální tělo-stroj pohybující se katastrofickou krajinou.

Dokonalost superhrdinů je pro běžného smrtelníka jen stěží dosažitelná. Obyčejné tělo-stroj se snadno zadrhává. V krajině, která se neustále mění, lze navíc ztratit orientaci, což přináší další nezanedbatelné komplikace. Manuál SAR nabízí efektivní metodu, jak v nepřehledné situaci postupovat. Algoritmus lze shrnout pomocí jednoduché mnemotechnické pomůcky: *STOP*. V tomto slově jsou pomocí anglického jazyka zakódovány čtyři životně důležité rady: Stay (zastav se), Think (přemýšlej), Observe (pozoruj) a Plan (vytvoř si plán). Všechny tyto fáze by měly v ideálním případě předcházet logickému vyústění, jímž je fáze Action (jednání).

Pravidlo *Stay* radí, zastavit se hned při prvním příznaku nesnázi. Přílišný spěch má za následek zmatek. Zastávka pomůže zvládnout negativní emoce. „*Nebraň se jakémukoliv typu spirituální motivace,*“ [3, str. 62] doporučuje manuál SAR. Statisticky vzato jsou stavy přímého ohrožení života poměrně krátké. Jejich délka většinou nepřesáhne 72 hodin. Tento čas je ale vyplněn nebývalou intenzitou. Na základě výpovědí přeživších lze usoudit, že i zdánlivě nedůležité detaily mohou v průběhu záchranné akce nabýt na významu. Podobně jako na bitevním poli dochází k zásadním rozhodnutím na základě fragmentárních informací. Tyto informace si mohou protiřečit, a co hůř, nakonec nemusí dohromady složit známou realitu. Člověk je vpleten do chaotického systému. Malé počáteční odchylky v jednání mohou fatálně poznamenat jeho osud. S využitím pojmů z teorie dynamických systémů lze říci, že dochází k *bifurkaci reality*. Proto není nikdy vyloučeno, že se i zcela bezvýchodná situace nemůže v dalším okamžiku radikálně změnit.

Na konci *Války světů* (1953) se zdá, že je již všechno ztraceno. Ani jaderná bomba, nejsilnější zbraň, jakou má lidstvo k dispozici, nedokázala narušit ochranné štíty kolem nepřátelských vetřelců z vesmíru. Marťané likvidují jedno město za druhým. Hlavní hrdina, známý fyzik Clayton Forrester, zmateně běhá mezi ruinami Los Angeles a snaží se najít ženu, do níž se zamiloval. Objeví ji v přeplněném kostele, kde dívka se svými blízkými očekává brzký konec lidstva. Potom se stane zázrak. Marťanský likvidační stroj se zastaví jen několik metrů od kostela. Vyjde najevo, že vetřelci umírají na chřipku, vůči níž nemají rezistenci. Svět je v překvapivém zvratu na poslední chvíli zachráněn.

Podle zásady *Think* je vhodné všimnout si všech bezprostředních nebezpečí a pokoušet se je předvídat. Mezi typické činnosti patří analýza terénu a vyhledávání snadno rozpoznatelných značek. „*Pokud jsi se ztratil, zkus si vzpomenout, před jak dlouhou dobou jsi ještě věděl, kde se nacházíš. Dokážeš*

se na to místo vrátit? Vidíš nějaké stopy nebo značky, pomocí nichž by ses tam mohl vrátit? Slyšíš nějaké ozvuky civilizace?“ [3, str. 62] V krizové situaci není rozumu nikdy dost. Týmová práce je efektivnější než osamělá one-man show. Poznáváme známé heslo: víc hlav víc rozumu. Proto se experti z NASA v Armageddonu neváhají poučit u odborníků na vrtání ropy.

Zásada *Observe* ještě více zvýrazňuje význam pozorování. Důkladná znalost prostředí zahrnuje i seznámení se s nástroji, které jsou k dispozici. Objevuje se drobný detail: tělo je součástí vybavení. Vhodnou úpravou nebo doplněním může tělo-(ná)stroj nabývat nových schopností. Metamorfózy v krizových situacích přestávají být pouhou metaforou a získávají nezpochybnitelný materiální základ.

Někde tady lze hledat odpověď na otázku, jaký je rozdíl mezi reportérem deníku Daily Planet a Supermanem: je to v jeho oblečení. Pouze v kostýmu mladík předběhne kulku vystřelenou z revolveru, má nadlidskou sílu, svým ostrým zrakem prohlédne cokoliv, v případě potřeby očima metá oheň, laserový paprsek nebo nějaký druh tepelného záření a létá rychlostí blízkou rychlosti světla.

Teprve po důkladném prozkoumání terénu přichází poslední přípravná fáze: *Plan* neboli plánování. Manuál SAR radí, naplánovat dopředu co nejpodrobněji nejlepší možný scénář záchranné akce. Zároveň je třeba počítat s tím, že ne všechno se vydaří. Improvizace může být nezbytná, proto je vhodné používat jednoduché nástroje a zbytečně akci nekomplikovat.

Monstrum

Stroj je jedním z ústředních pojmů myšlení, které rozvíjejí Deleuze a Guattari v knize *Kapitalismus a schizofrenie*. Spektrum jejich strojů je podivuhodné. Táhne se od obecně známých technických zařízení, jako je například letadlo, přes soukolí patřící do oblasti psychologie, například často používaný stroj touhy, až po komplexní systémy, které jsou svázané se sociologií nebo logistikou, jejichž vhodným příkladem je válečný stroj. Stroj je veškerý svět, a Deleuze s Guattarim navíc tvrdí, že mimo něj nic jiného není.

Důsledky tohoto tvrzení jsou dalekosáhlé. V první řadě je zcela popřen koncept jeskyně, základní obraz, z něhož vychází tradice evropského idealismu. Ideje jsou stroje a jsou stejně reálné jako ostatní mašiny. Některé čas fungují, úspěšně se zapojují do jiných strojů, pak se porouchají. Skryté podstaty, jednoty nebo pravdy neexistují. Stroj se tak stává základním zastřešujícím pojmem materialisticky orientovaného pohledu na svět.

Katastrofická krajina je díky své mechanické podstatě praktickým příkladem stroje. V rámci jeho mechanismu není podstatný rozdíl mezi tělem

(naplněným v tradičním chápání subjektivní realitou), myslí (tradičně prostoupenou idejemi) a okolním světem (tradiční objektivní realitou). Extrémní podmínky zvýrazňují vlastnosti, které jsou za běžných okolností snadno přehlédnutelné. Výsledkem je jednolitý prostor, který jen vzdáleně připomíná uspořádání bezpečného a stabilního světa. Prostředí se během krize transformuje v monstrum, které podobně jako v Sarterově Nevlnosti působí klaustrofobicky.

Jediná možnost, jak přežít setkání s monstrem, spočívá v pochopení jeho mechanismů. Proto se můžou úvodní fáze metody STOP snadno stát tou nejdélavější částí záchranného procesu. Krajina je nepřehledná, navíc nic nebrání tomu, aby se průběžně neměnila. Pohyb v nejistém terénu je nelineární. Neschopnost nadhledu má za důsledek fragmentárnost informací.

Vyvstává otázka, jak lze takový svět uchopit. Ukazuje se, že způsob třídění informací není samozřejmý. Jakýkoliv typ hierarchie může mít osudné následky. Důležitý aspekt skutečnosti může být vynechán, a naopak nedůležitý detail zbytečně zdůrazněn. Forma nabývá stejné důležitosti jako obsah: forma se stává obsahem.

Zcela samozřejmě se nabízí popis nebo výčet, popřípadě strukturování do nějakého nehierarchizovaného objektu, jímž může být kupříkladu vhodná mapa. V rámci narativních strategií lze pozorovat podobné zjednodušování. Klasické dramatické vyprávění vycházející z oblíbených konceptů krize, kolize, peripetie a katarze omezuje a příliš násilně uspořádává události. Vytyčuje víceméně přímou linii v časoprostoru. Říká zde a potom, a to na místech, kde žádný příčinný vztah neexistuje. Jako náhrada klasického vyprávění se objevuje epizodické vyprávění.

Jak vypadá svět před svým koncem? Švédský film *Písně z druhého patra* (2000) nabízí nestranný pohled na kolabující město, který je sestavený z 46 samostatných částí. Epizody jsou od sebe odděleny ostrým stříhem. Výjevy jsou snímány staticky, kamera se pohne pouze jedinkrát. Kompozice obrazu je volena tak, aby bylo možné odehrát celý obraz v jednom objektivizujícím záběru, a to v celku za použití širokoúhlých objektivů. Podobnou nezúčastněnost zvolil Benedek Fliegaufer ve snímku *Dealer* (2004). Sledujeme jeden den drogového dealera. Vyprávění se drží snadné linie, která je určena mladíkovými pochůzkami městem. Kamera ho zabírá i při zdánlivě nedůležitých činnostech, jako jsou přejezdy na kole. Vzniká pocit naprosté provázanosti vnějšku (kolabující západní společnosti) a vnitřku (mladíkova depresivního stavu).

Nelze popřít, že schopnost pozorovat a třídit informace, popřípadě vytvářet výmluvnou strukturu v shlučích chaotického světa, je na evropském kontinentě velmi dobře rozvinutá. Z nejasného důvodu se ale příběhy vyvíjejí jakémukoliv plánování a akci zanedbávají úplně. Jenže mechanismus

monstra je neúprosný. Nelze z něj vystoupit. V krizových situacích je nutné jednat. Manuál SAR zdůrazňuje význam pozitivního mentálního naladění. Říká: „*Zkus to. Své chyby vnímej jako popud k dalšímu jednání. Nikdy se nepřestaň snažit.*“ [3, str. 65] Typický evropský hrdina je z hlediska správného chování naprostý amatér. Pokouší odolat všem tlakům zcela sám. Čelem se staví proti přívalové vlně, ačkoliv ví, že taková srážka musí nevyhnutelně skončit špatně. Nepřijímá žádné nové schopnosti, naopak si po celou dobu krize udržuje vlastní identitu v neměnném stavu. Tím se dostává do průrvy mezi dvěma světy. Zatímco se snaží udržet ve světě běžné reality, je pohlcován světem monstrózní mechaničnosti.

Z této srážky mohou vzniknout jenom dva různé výsledky. Pozitivní přístup je většinou rozvíjen v hollywoodských katastrofických filmech. Jeho principem je aktivní zapojení hrdinů do běhu událostí a překonání monstra. Pokud se hrdina odmítne zapojit do mechaniky monstra, jsou jeho dny sečteny. Sarterův hrdina tuto železnou logiku nakonec pochopí. Uvědomí si, že realita, kterou právě bolestně zažívá, jen tak nezmizí. Z Nevolnosti nemůže být vyléčen. Dochází k nepříjemnému závěru: musí ji akceptovat. Přijímá fungování nového světa, protože je to jediná možnost, jak přežít. Ve většině evropských katastrofických snímků se hrdina zastavuje v počátečních fázích algoritmu STOP. To má za následek jeho nevyhnutelný konec.

II - Nukleární realita

Atomový věk

Jisté médium uvádí ve spojitosti s blížícím se rokem 2012 hroživou předpověď: „*Sluncem projde energie. Sluneční vítr se stejně jako v roce 1999 zastaví. Elektronky slunečního větru strnou. Tři dny budou stát, zatímco na Zemi bude dopadat energie, která prošla černou dírou. Během tří dnů prýšící energie promění všechny částice na Zemi. Přetransformují se. V úplně každé částici dojde k explozi. Lidské bytosti nevyjímaje. Nakonec bude mezi elektrony mnohem víc místa. Planeta bude převzorkovaná.*“ [4] Byl by to pouhý děs a zmar, kdyby v těsném závěsu nenásledovalo nezbytné doplnění: „*Mnozí tuto změnu energie nevydrží, protože na ni nebudou připraveni.*“ [4] Médium se tím neomylně vrací k jednomu ze základních hesel zálesáckého survivalismu, které zní: *buď připraven.*

Zřejmě nejdetailnější průzkum aspektů týkajících se přežití konce světa proběhl v Spojených státech. Během Studené války se čekání na jadernou apokalypsu stalo značně dynamickým procesem. Aktivní zapojení do mechaniky katastrofického monstra postupně narušilo hranici mezi realitou a fikcí.

V jednom z článků uveřejněných v roce 1979 v časopise The Survivor zdůrazňuje Kurt Saxon, přívrženec extrémní pravice, někdejší scientolog a bývalý satanista, skrytý optimismus survivalistického hnutí: „*Jediný rozdíl mezi ne-survivalistou a tebou je ten, že ne-survivalista nevěří v přípravu. Bude se posmívat, racionalizovat. Bude tě nazývat paranoikem. Ale potom padne na kolena před kazatelem v televizi a bude prosit Ježíše, aby ho spasil.*“ [5]

Počátek událostí, které vedly k vzepjetí amerického survivalismu, lze hledat už na konci druhé světové války. Po svržení bomb na Hirošimu a Nagasaki bylo zřejmé, že zkáza provázející jaderný konflikt snadno předčí následky nejsilnějšího zemětřesení, nejničivějšího hurikánu, a dokonce i toho nejhroživějšího výbuchu sopky v Yellowstonském národním parku, jaký si lze představit.

Přesto se po světě šířila vlna optimismu. Celá 50. léta jsou známá pod přezdívkou *atomový věk*. Věřilo se, že jaderná energie vyřeší většinu, ne-li všechny problémy lidstva. Potraviny se nebudou kazit, a proto nebude hlad.

Konzervy s lunchmeatem budou ještě trvanlivější. Stačí je jen trochu ozářit a paprsky gamma zamezí rozmnožování škodlivých mikroorganismů.[6] Atomové elektrárny budou naprostou samozřejmostí. Ve Fordově továrně se hledal tvar pro mnohem důmyslnější stroje. Jako první přišel na řadu osobní automobil na nukleární pohon. Prozatím jej nebylo možné úspěšně realizovat. Přesto nebyl návrh úplně zbytečný. Podle dobových materiálů dokládá „*designerovo odmítnutí připustit, že věc nemůže být vyrobena jenom proto, že ještě nikdy nevznikla.*“[7] Automobil dostal příznačné jméno Nukleon. Radiace našla uplatnění i ve sportu. Golfové míčky se už nikdy neztratí, budou-li obohaceny o radioaktivní materiál. Pak už stačí přibalit Geiger-Müllerův čítač a sluchátka, s jejichž pomocí se najde každý zatoulaný míček, i kdyby byl uprostřed hustého lesa.[8]

Extaticnost atomového věku procházela i jinak neprostupnou Železnou oponou. Uprostřed sovětského bloku v prvních letech první pětiletky Vladimír Boudník zakládá umělecký směr, který jde s dobou. „*Dnešnímu uspořádání světa odpovídá jedině explosionismus,*“ píše umělec ve svém druhém manifestu z dubna 1949.[9] Atom nahrazuje všechny dosavadní spirituální a filosofické koncepce. „*Rozbitý atom a uvolněná energie je pro nás dočasně platnou konstantou, jako byla pro alchymisty voda, země, vzduch, oheň.*“[9] Zásada doby zní: získat energii, štěpit vazby. Lidé se pokoušejí oddělit od historie a realizovat utopie, nejčastěji ve formě dystopie. Vhodným příkladem trendu je právě komunismus. Boudník toto nadšení typicky mimoběžným způsobem transformuje. V svérázné analogii k Marxovu pojmu nadhodnoty tvrdí, že „*myšlenka je nadenergie, vázaná v zákonité soustavě energií mozkových buněk.*“[9]

Americká společnost se důkladně připravovala na další válku, o níž se všeobecně soudilo, že bude vedena nekonvenčními zbraněmi. Každé dítě školou povinné znalo instruktážní film *Duck and cover* (Skrč se a zakryj, 1951). Tento snímek se proslavil originální didaktickou metodou, která nemá daleko k černému humoru. Hlavním hrdinou filmu je Bert, boдрá antropomorfovaná želva, která si vyšla na procházku do přírody. Bert je zákeřně napadán zlou opicí schovanou v korunách stromů. Opice útočí kdykoliv, kdekoliv a zcela bez varování. Znovu se zde uplatňuje oblíbené heslo: Bert je vždy připraven. Ještě než mu u hlavy vybuchne nálož s dynamitem, schová se pod krunýř a ten ho ochrání. Děti se praktickým nácvikem v hodinách branné výchovy učily napodobovat duchapřítomnost ostražitě želvy. Věděly, že jakmile uvidí intenzivní záblesk, mají se skrčit pod blízký předmět, zaujmout fetální pozici a hlavu si přikrýt rukama. Byly poučeny o tom, že výbuch je může zastihnout kdekoliv. V jídelně, v školním autobuse, na pikniku s rodinou. Skrčit se lze pod stůl, do uličky mezi sedadly nebo pod ubrus. Pokud není jiná možnost, lze se alespoň zakrýt novinami a čekat, dokud nebezpečí nepomine.

Výběr zvířete pro tuto dětskou metaforu nemohl být šťastnější. Želvy žijí tak dlouho, že je často obtížné určit jejich skutečný věk. Například o želvě jménem Tu'i Malila se traduje, že ji věnoval v roce 1773 nebo 1777 James Cook jako dar konžské královské rodině. Během svého více než stoosmdesátiletého života přežila různé pohromy. Mezi ty nejzásadnější patří lesní požár a nakopnutí koněm, které na jejím krunýři zanechalo trvalý šrám. Zemřela roku 1966 na selhání srdce.

Zároveň je želva živočišným druhem, na němž je možné názorně vysvětlit principy evoluce. Stalo se v podstatě náhodou. Charles Darwin byl během návštěvy Galapážských ostrovů mnohem více zaujat ptactvem. Želví polévkou sice neopovrhnul, ale nevýrazné želví maso ani želvy obecně ho nezajímaly. Dne 21. září 1835 si do deníku poznamenává: „*Během procházky jsem potkal dvě velmi velké želvy (obvod krunýře asi 7 stop). Jedna jedla kaktus a pak tiše odešla. Druhá na mě hluboce a hlasitě zasyčela a pak zatáhla hlavu. Byly tak těžké, že jsem je stěží dokázal zvednout ze země. Obklopeny černou lávou, křovinami bez listů a obrovskými kaktusy, vypadají jako nejstaromódnější předpotopní zvířata nebo jako obyvatelé jiné planety.*“ [10] Teprve těsně před odjezdem Darwina jeden z místních obyvatel upozornil, že mezi různorodostí želv a jednotlivými ostrovy existuje těsný vztah. Délka želvího krku je přímo úměrná výšce, v níž zvíře hledá potravu. Kdyby byl krk jen o trochu kratší, zvíře by umřelo hladu. Darwinovo nové heslo zní: nejpřízpůsobivější přežívají.

Poselství, které Darwin zakódoval do zkratky *the fittest will survive*, během 50. let ožilo v neuvěřitelné síle. Lidé se začali intenzivně připravovat na adaptaci na nové prostředí. Aby se ale želví krunýř mohl stát skutečně účinným symbolem civilní obrany, musel existovat válečný plán. Nepřítel byl už předem jasný. Po druhé světové válce se jím stala Rudá hrozba, v první řadě Sovětský svaz, následovaný Čínou a ostatními komunistickými státy. O tom, jak má vypadat účinná válečná strategie, se ale vedly dlouhé spory. Předchozí zkušenost s jadernými konflikty chyběla. Proto byly mnohé závěry založeny na hypotézách.

Fyzikové spolu s matematiky uměli odhadnout řešení dílčích problémů. Například dokázali říct „*kolik tun výbušné síly se musí z bomby uvolnit, aby vzniklo určité množství škody na určitém druhu cíle, v jakých formacích by měly létat bombardéry, jestli má být letadlo těžce ozbrojené, nebo má být bez obrany, aby mohlo rychleji létat, a v jaké hloubce by měla vybuchnout protiponorková bomba shozená z letadla.*“ [11, str. 52] Ke konci 50. let se ale hledaly odpovědi na obecnější otázky. Základní problém zněl: Jak vést nukleární válku? Vláda USA i vojenští generálové se většinou shodli na tom, že proces spouštění jaderného konfliktu musí být do značné míry automatizovaný.

První dokument, který tuto problematiku efektivně řešil, dostal název

SIOP (Single Integrated Operational Plan). Díky němu se všechny složky americké armády propojily do jediného celku. První SIOP získal podle roku, kdy vešel v platnost, číslo 62. Prezident Eisenhower jím prý byl k smrti vyděšen. SIOP-62 počítal se smrtí mnoha miliónů lidí. Přesto byl dokument schválen. SIOP-62 zahrnoval dva druhy konfliktů, odvetný a preventivní. K preventivnímu útoku mohlo dojít na základě informací bezpečnostních složek. Preventivní útok v plné síle znamenal použití více než 3200 jaderných zbraní na 1060 cílů v Sovětském svazu, Číně a spojeneckých zemích v Evropě a Asii. Při obranném útoku by se naproti tomu uplatnilo pouze 1706 jaderných zbraní zacílených na 725 strategických míst, která zahrnovala základny s jadernými zbraněmi, vládní a vojenská centra a alespoň 130 měst. Nepoměr mezi preventivně-útočnou a obrannou variantou byl založen na rozšířeném názoru, podle něhož je mnohem levnější zneškodnit nepřítele hned při prvním útoku, aby se nemohl pokusit o ráznou odpověď. Na konci druhé světové války byla na Nagasaki svržena jedna bomba o síle 22 kilotun. SIOP-62 počítal s tím, že pro město stejné velikosti budou použity dokonce tři 80 kilotunové bomby.[12]

Velitel námořních sil USA David Shoup byl znepokojen. Zdálo se mu, že SIOP-62 nebere v úvahu případ, že by se některá z komunistických zemí nechtěla do budoucí války zapojit. Na zvědavou otázku, jestli by bylo možné z plánu útoků vynechat například Peking, dostal odpověď, že o této variantě nikdo neuvažuje. Jednotný operační plán se v každém případě musel provádět vcelku.

Proces spouštění jaderného konfliktu se stal jednou z nejožehavějších problémů americké národní bezpečnosti. Bylo nutné zabránit náhodnému incidentu. Navíc bylo důležité, aby ten, kdo má pravomoc takovou válku začít, ji mohl v každém okamžiku využít. Na konci svého funkčního období v souvislosti se vznikem SIOPu zakládá prezident Eisenhower tradici nukleárního fotbalu. Nukleární fotbal, nebo též jaderný kufřík, červené tlačítko či černá skříňka je jednou z nejmobilnějších částí obranného systému USA. Jeho součástí je stříbrný kufřík Zero Halliburton, neznámý druh komunikačního zařízení a přehledná sada instrukcí, jak autorizovat jaderný útok. To vše je schováno před zraky veřejnosti v černé kožené tašce, kterou musí mít americký prezident neustále při sobě.

Časopis *Mechanix Illustrated* říká v roce 1951 o nejdůležitějších 30 minutách vašeho života následující: „*Na základě mnoha dat, které nám nabídli vědci, vyvstává specifická podoba akce. Zde jsou tři základní pravidla, která jsou životně důležitá v mnohem větší míře, než s jakou jste se zatím mohli setkat: Za prvé - nepokoušejte se utéct pryč. Za druhé - najděte si úkryt. Za třetí - zůstaňte v úkrytu, dokud není čas odejít.*“ [13]

Protiatomový kryt se stal jednou ze základních podmínek přežití. Bohatý

obyvatel Los Angeles Hal B. Hayes si v roce 1953 nechává postavit ukázkové obydlí nové doby. Mottem stavby je snaha přenést vnějšek dovnitř. Třemi patry domu prochází vzrostlý strom. V jeho kmeni je zabudovaná televize. Konferenční stůl je podepřen vhodně upraveným samorostem. Příroda zakrývá účelnost stavby, přitom se ale podílí na zlepšování bezpečnostních parametrů. Obydlí má být vhodné pro obyčejný život v míru, zároveň musí odolat destruktivním silám obrovské síly. Přední skleněná stěna domu je ze skla. Aby se před tuto stěnu spustila ochranná rohož, stačí zmáčknout jediné tlačítko. Před domem parkují automobily na dvou vysunutých tyčích nad hlubokým srázem. Nutnou podmínkou bezpečného zastavení jsou dobře seřízené brzdy. Parkovací místo udržuje návštěvníky i jejich hostitele ve stavu trvalé ostražitosti.

Nejdůmyslnější částí domu je ale bezesporu bazén. V případě jaderného výbuchu plní funkci automatického dekontaminačního systému. Koncept byl následující: stačí jen několik plaveckých temp, aby se tělo zbavilo nánosů radioaktivních částic. Proto je bazén přímo propojen s protiatomovým krytem a cesta do bezpečí vede skrz chladivou vodu.[14]

V přímém protikladu k složitému a nákladnému projektu soukromého obydlí jsou levné domy, díky nimž Hayes zbohatl. Během padesátých let začaly přicházet do módy montované domy, jejichž stavbu bylo možné dokončit během několika dní. Skládání Hayesovy konstrukce bylo téměř triviální. Hayes veřejnosti osobně předvedl, že jeho dům lze postavit během pouhých 34 minut.

Výhled do budoucnosti z roku 1950 byl ve znamení jednoduchosti a nahraditelnosti. Věřilo se, že umělá hmota a další nové materiály zcela promění vlastnosti domů. Domy se budou podobat skládance. Prefabrikované části budou vyráběny sériově. Konečný tvar jim bude udělen až na místě vhodným ořezáním. Středem domu bude nezbytné vybavení: koupelny, elektrické rozvody a zásuvky. Kolem této funkční jednotky se rozmístí další stěny. Tím vznikne uzavřený celek domu s osmi pokoji. Mezi použitými materiály bude chybět dřevo, cihla nebo kámen, protože budou příliš drahé. Místo nich se na podlaze uplatní linoleum. I ty nejlevnější domy budou žáruvzdorné a odolné proti nepřízni počasí. Jejich trvanlivost bude přibližně 25 let. Po uplynutí této doby se starý dům vyhodí. Koupí se nový, neopotřebovaný, vybavený soudobými technologiemi. V roce 2000 už nikdo nebude stavět s výhledem na dalších sto let.

Zmenšená varianta domu budoucnosti se objevila na začátku 60. let. Autorem je rakouský vynálezce Johann Ludowici. Jeho *Kugelhaus* nemá žádné základy. Je malý, mobilní, kompaktní a kulatý. Průměr činí pouhých 4,5 metru. Může být kompletně sestaven v továrně, včetně veškerého vnitřního vybavení. Následuje transport helikoptérou, lodí nebo nákladním automobi-

lem na jakékoliv místo na Zemi. Ludowici svůj design založil „na principu, který je znám každému studentovi geometrie, podle něhož má sféra největší možný objem při nejmenším povrchu. Tento princip byl dosud v stavebnictví používaný málo, výjimkou jsou snad jen Eskymáci s jejich iglů.“ [15] Miniaturizace neznamená, že by se zcela rezignovalo na komfort. Kugelhaus obsahuje zmenšenou kuchyň, koupelnu a ložnici kombinovanou s obývacím pokojem. Kuchyň zahrnuje nezbytné vybavení pro hospodyňky: troubu, lednici, umyvadlo z nerezů a na zdi zavěšený kabinet s regály. V koupelně je sprchový kout, umyvadlo, toaleta a další poličky. Ložnice sloučená s obývacím pokojem je triumfem efektivního plánování. Místo pro technické součásti, jako jsou cisterny s vodou a topná tělesa, stejně jako úložiště pro kufry, oblečení a knihy, se nachází ve volném prostoru nad stropem a pod podlahou. Dům je samostatnou jednotkou nezávislou na okolní infrastruktuře.

Možnost rychlé přepravy činí z Kugelhausu ideální záložní dům. Polozanorený či zcela ponořený pod hladinu může sloužit jako útočiště před tornádem nebo jako protiatomový kryt.

Také návrhy architekta Buckminstera Fullera, které vznikaly dlouho před začátkem druhé světové války, se najednou staly aktuálními. V 30. letech byl považován za futuristického snílka, o dvacet let později se raduje: „V roce 1953 námořnictvo Spojených států uskutečnilo první leteckou dodávkou mé geodetické klenby, kompletně sestavené a opláštěné, kterou přepravilo letecky na stavební pozemek helikoptérou, rychlostí 60 námořních mil v hodině.“ [16] Geodetická klenba je jedním z nejúspěšnějších využití Fullerova konceptu *efemerizace*, tedy schopnosti dosáhnout více s méně prostředky. Její tvar vychází z jednoduché geometrické myšlenky: triangulace zakřivené plochy. Základní kostru klenby tvoří napojené mnohaúhelníky. Stačí například jenom pětiúhelníky a šestiúhelníky. Vzniklý útvar, jakási diskretizovaná kupole, je jasně čitelnou a snadno rozšiřitelnou strukturou.

Geodetická klenba dorazila i na Americkou národní výstavu v Moskvě v roce 1959. Politický význam této akce byl nezanedbatelný. Při jejím otevření se poprvé od roku 1955 setkali vrcholní představitelé USA a Sovětského svazu. Nikita Chruščov si potřásl pravicí s tehdejšími viceprezidentem Richardem Nixonem.

Nejdůležitější částí expozice byla ukázková kuchyň. Diskuze Nixona s Chruščovem se záhy zaměřila na domácí spotřebiče a toto téma už neopustila. Později se proto setkání začalo přezdívat *Kitchen Debate*. Jakýkoliv pokus o dialog mezi supervelmocemi se proměňoval v urputný politický zápas. Nixon neopomenul zdůraznit, že myčky nádobí, sekačky na trávu, supermarkety plné zboží, make-upy, rtěnky, boty na vysokém podpatku, hifi soupravy, předpřipravené směsi na výrobu těsta a Pepsi-Cola patří mezi zcela běžné výtoby svobodné americké společnosti. Chruščov ve své odpovědi kontro-

val technologickým pokrokem sovětské kosmonautiky, jehož dokladem byly funkční rakety a první sputniky.

Kromě domácích spotřebičů bylo na Americké národní výstavě v Moskvě zastoupeno i současné umění. Kontroverzi vyvolal výběr obrazů. Komise pro neamerickou činnost zjistila, že „z 69 umělců, jejichž díla byla vybrána pro výstavu v Moskvě, jich 34 - část menší než 50 procent - má záznam o spříznění s komunistickými hnutími a kauzami. Mezi těmi 34 je 12, jejichž záznamy se zdají být relativně zanedbatelnými, protože měli konexe jenom s jednou nebo dvěma komunistickými hnutími nebo kauzami, a nejeví žádné známky spříznění po dobu 10 let a více. Takže zůstává 22, neboli jedna třetina z 69 umělců s nezanedbatelnými záznamy o spříznění s komunistickým hnutím v této zemi. Rutinní kontrola v záznamech Úřadu pro neamerickou činnost ukazuje, že těchto 22 umělců má nejméně 465 kontaktů s komunistickými hnutími a kauzami.“ [17, str. 895]

Kinematografie se všemi silami snažila dohnat fantastičnost nukleární reality. V kinech se s úspěchem promítaly filmy na pomezí hororu a science-fiction. V těchto příbězích se neustále experimentuje. Bez ohledu na to, jaké jsou prvotní záměry, se ale experimenty záhy vymykají kontrole. Vzápětí se objevují zvířecí monstra. Vědec chce řešit potravinovou krizi speciální nutriční stravou obohacenou o radioaktivní látky. Hospodářská zvířata krmená touto směsí rychle mohutní. Přerostlé myši jsou zatím neškodné, ale hrozná tarantule svým jedovatým kousnutím odsoudí vědce k strašlivé akromegálii (*Tarantula*, 1955). Z ledových arktických vod přicházejí oživlí dinosauři (*The Beast from the 20 000 Fathoms*, 1953). Na poušti vznikají kolonie podivných mravenců. Hmyz zčistajasna dorůstá do velikosti osobního automobilu (*Them!*, 1954). Pokusy s vodíkovou bombou probouzejí k nevídané aktivitě chobotnice s šesti chapadly (*It Came from Beneath the Sea*, 1955). Pouze výjimečně se v tomto případě nejedná o zvířecí mutaci. Na zbylá dvě chapadla produkce nenašla dost peněz.

Následuje fáze nedůvěry a překvapení: „Kapitáne, na radaru je vidět něco divného!“ - „Co to je?“ - „Už je to pryč!“ - „To se vám jenom něco zdálo...“ Později dochází k chaotickým srážkám s místními bezpečnostními složkami, které jsou beznadějně neúspěšné. Příšery jsou neodolatelně přitahovány teplem civilizace. Opouštějí maloměsto a vydávají se na cestu do těch největších měst, jako je Los Angeles, nebo rovnou do New Yorku, k mrakodrapům na Manhattanu.

Jakmile se monstrum dostane do metropole, přestává záležet na jeho původu. Zvířata už nejsou nepodařeným vedlejším produktem vědeckého výzkumu. Stávají se úhlavním nepřitelem, narušitelem poklidného amerického života. Podle toho se s nimi také zachází. Chobotnice je zlikvidována speciálně navrženým jaderným torpédem. Rhedosaurus, fiktivní druh dinosaura, je

zasažen náloží obsahující radioaktivní izotop. Zmítá se mezi troskami horské dráhy na Coney Islandu. Jeho skonu zpovzdálí přihlíží sročený lid. Hlavní hrdina obrací svou rozzářenou tvář, aby se potěšil pohledem na hynoucí bestii, kterou před časem nedopatřením oživil.

Dvojakost zápletky v sobě obsahuje podivně zvrácenou logiku doby: jaderné zbraně je nutné vyvíjet právě proto, aby je bylo možné použít v případě, že by se jejich vývoj vymknul kontrole. Správná interpretace je samořejmě jiná. Zvířecí monstrum je ve skutečnosti personifikovaným Sovětským svazem. Jeho zvířecí smrt v rámci filmu je velkolepým vítězstvím nad Rudou hrozbou.

Apokalypsa

Pak se ale fikce začala proměňovat v realitu. Za nejvýraznější krok směrem ke konci světa je považována Kubánská krize. Dne 16. října 1962 v 8:45 ráno se prezident J. F. Kennedy seznámil s fotografiemi, které přesvědčivě dokládaly, že na území Kuby vznikají vojenské základny pro střely s jadernými hlavicemi. V 11:50 se v Bílém domě uskutečnila první schůzka narychlo ustanoveného krizového výboru *EXCOMM* (Executive Committee of the National Security Council). Následovala 14 dní trvající mezinárodní politická krize. Po většinu času byla hrozba jaderné války aktuální.

Vláda USA nemohla rozmisťování raket s jadernými hlavicemi jen tak přehlédnout. Ministr zahraničí Dean Rusk shrnul na začátku prvního jednání situaci následovně: *„Nyní, ehm, myslím, že musíme rozpohybovat řetěz událostí, které tu bázi zneškodní. Nemyslím, že můžeme jen tak sedět. Otázkou se stává, jestli to uděláme náhlým a neohlášeným útokem nějakého druhu, nebo, ehm, vystupňujeme krizi až do bodu, kdy se druhá strana bude muset vážně rozhodnout, jestli se toho bude účastnit, nebo, nebo kdy dokonce sami Kubánci, ehm, podniknou nějaké, podniknou nějaké kroky v tomto směru.“* [18]

Přitom se ze strategického hlediska mnoho nezměnilo. Poměr sil byl stále nevyrovnaný, a to výrazně ve prospěch USA. Celkové množství 340 sovětských jaderných hlavic, z nichž 40 mělo být rozmístěno na Kubě, bylo ve srovnání s 5 000 amerických hlavic téměř zanedbatelné. Přesto ministr obrany McNamara hned při prvním setkání všechny členy *EXCOMM* ujistil, že se ani zdaleka nejedná o neřešitelnou situaci, neboť *„na vzdušný útok budeme připraveni během několika dní. Kdyby to bylo opravdu nezbytné, mohlo by se to udělat téměř doslova během několika hodin. Generálové by podle mého názoru preferovali zahájení akce v rozmezí několika dní, ale jsme připraveni uskutečnit i rychlou variantu.“* [18]

Možné strategie, na nichž se členové *EXCOMM*u při prvním setkání

shodli, byly v zásadě tří druhů. První variantou byl letecký útok na inkriminované vojenské základny. Druhá zahrnovala širší letecký útok na tyto základny a na všechno, co s nimi souvisí. Třetí možností bylo obé dohromady plus blokáda Kuby, což by z hlediska mezinárodního práva znamenalo vyhlášení války. O tom, že v případě invaze na Kubu Sovětský svaz podnikne odvetné kroky, nikdo nepochyboval. Teprve poté, co byly důkladně prozkoumány všechny případy vojenských zásahů, se jeden z členů krizového výboru EXCOMM odhodlal zeptat: „*Chtěl bych se ujistit, pane prezidente, jestli jsme se definitivně rozhodli zavrhnout politickou cestu. Myslím si, že bychom . . .*“ [18]

Nejspíš proto se říká, že během Kubánské krize mohlo jediné mrknutí Chruščovova oka rozpoutat jadernou válku. Podobnost s oblíbenou historií o motýlích křídlech, o jejich mávnutí a o následných katastrofických atmosférických jevech na druhé straně zeměkoule je očividná. Jak známo, vývoj chaotického systému může záviset i na zcela nepatrných odchylkách. Pohyb motýlích křídel - naprostá titěrnost. Hurikán - tragédie. S Chruščovovým mrknutím to bylo ještě komplikovanější. Nikdo totiž nevěděl, jestli generální tajemník skutečně mrknul. Dean Rusk sice ve své slavné větě „*We are eyeball to eyeball, and I think the other guy just blinked*“ veřejnosti sdělil, že Chruščov mrknul, ale později se ukázalo, že se mýlil.

V prvních dnech krize panovala velká nejistota. Následovalo mnoho rozhodnutí. Některá byla založena na zcela nesprávných předpokladech. Odhad počtu základen byl příliš nízký. Navíc americká strana nepočítala s tím, že už Sověti stihli dopravit na Kubu funkční jaderné hlavice. Situace se blížila nepříjemnému stavu, kterému se věnuje pruský teoretik války Carl von Clausewitz ve své nedokončené knize *O válce*. Clausewitz píše, že „*obrovská nejistota všech dat je zvláště problematická, protože všechny akce musí být do značné míry plánovány v pouhém přišeří, což věcem nezřídka dodává - podobně jako efekt mlhy nebo měsíčního svitu - nadsazené dimenze a nepřirozený vzhled.*“ [19] Jeho *mlha války* se vztahuje k mnohoznačnosti, neznalosti a nedokonalosti informací.

Americké strategické uvažování na přelomu 50. a 60. let je stále v zajetí militantního přístupu. Pohled starého pruského praktika, který se osobně účastnil několika důležitých bitev 19. století, se zdá být překonaný. Uplatňují se nové matematické metody, které umožňují na základě řídkých nebo dokonce chybějících dat zkonstruovat scénář libovolné války. Rozvíjí se teorie her. Simulace se stávají důležitým nástrojem, jak získat neexitující údaje o průběhu jaderné války.

Situace byla stále napjatější. Dne 27. října 1962 americká armáda vyslala letadlo U-2 na průzkumný let nad Kubu. Bylo známo, že kubánská armáda nemá prostředky k jeho zneškodnění. Sestřelit ho mohli jenom Sověti. Kri-

zový výbor EXCOMM dospěl k názoru, že kdyby k tomu došlo, znamená to, že Sověti skutečně chtějí vyhrotit situaci a jsou rozhodnuti začít válku. Proto se krizový výbor rozešel s tím, že pokud bude letadlo sestřeleno, americká armáda rovnou spustí útok na Kubu. Sovětské posily skutečně letadlo sestřelily, k odvetnému útoku ale nedošlo. Později vyšlo najevo, že to ve skutečnosti byla souhra různých nepravděpodobných náhod. Chruščov tvrdil, že pokud bude U-2 sestřeleno, budou si představitelé Spojených států myslet, že usiluje o eskalaci konfliktu. Proto nařídil veliteli sovětských vojsk na Kubě, aby se na U-2 nestřílelo. Jeho pokyny nebyly dodrženy.

Jedním z nejnebezpečnějších momentů celé krize bylo obklíčení sovětské ponorky B-59. Její posádka během plavby do výsostných kubánských vod zažila mnoho nepříjemností. Dieselový chladič se zablokoval solí, roztrhlo se gumové těsnění, rozbil se elektrický kompresor. Přesto ponorku nezastavily ani norské hydroplány, ani britské shackletony, ani američtí neptuni. Byla objevena až v Sargasovém moři. Jak dodává očitý svědek Vadim Orlov, tehdy pětadvacetiletý důstojník, podle všech zásad vojenského umění byla obklíčena a americká armáda ji následně pomocí hloubkových pum uzavírala do stále menšího kruhu. Orlov říká, že to byl pocit, jako „*kdybyste seděli v železném sudu, do kterého někdo pravidelně buší kladivem.*“ [20] Ponorka se potřebovala nutně dostat k hladině a dobít již zcela vybité akumulátory. Fungovalo pouze nouzové světlo. Teplota překročila 45 stupňů Celsia. Koncentrace CO₂ přesáhla snesitelnou hranici a důstojníci začali jeden po druhém omdlávat. Posádce se nedařilo navázat spojení se sovětským vedením. Zde se přidává důležitý detail: ponorka byla vybavena nukleárními zbraněmi, ale americká armáda o tom nevěděla. Po jednom z silných výbuchů vyčerpaný velitel Valentin Grigorievič Savitsky nařídil, aby bylo torpédo aktivováno.

Valentin Grigorievič vykřikl: „*Třeba už tam nahoře začala válka, zatímco my tady děláme psí kusy,*“ a potom dodal: „*Vyhodíme je do povětří jedním vrzem! Sice zemřeme, ale všechny je potopíme - nezradíme naše Námořnictvo!*“ [20] Nakonec se mu ale podařilo ovládnout vztek a posádka se vzdala.

Navzdory všem náhodám Kubánská krize po čtrnácti dnech skončila politickou dohodou. Sovětské rakety se (veřejně) odstěhovaly z Kuby, americké rakety (neveřejně) zmizely ze základen v Itálii a Turecku. Katastrofa byla odložena, ale tázavé *co kdyby* se stalo trvalou součástí katastrofických syžetů, stejně jako otevřené konce a bezútěšné postapokalyptické krajiny. Nebylo jasné, kdo vyhrál a kdo odešel poražen. Navíc zůstalo nepříjemné *to be continued* . . .

Někdy v té době začaly mizet nukleární příšery. Z Pacifiku se ještě naposled vynořili gigantičtí krabi, kteří zmutovali následkem nukleárních testů v atolu Bikini (*Attack of the Crab Monsters*, 1957). Těmto zvířatům je narozdíl od jejich předchůdců přiznána inteligence. Získávají ji sice poněkud

netradiční cestou, pozřením mozků svých obětí, ale to jim neubírá na hrozi-
vosti. Po zmizení přírodovědecké expedice se na ostrov vydává další skupina
vědců. Jejich výprava se redukuje na zápas o přežití na neustále se zmenšu-
jícím ostrově. V podmínkách nízkorozpočtových filmů se musí počítat s me-
taforickou zkratkou. Poslední ze tří přeživších svrhne na blížícího se kraba
stožár s elektrickým napětím. Za hrdinský čin zaplatí svým životem. Vyslouží
si pouze krátký komentář přihlížející dvojice. Muž řekne: „Obětoval život“,
žena dodá: „Ach ne!“. Následují závěrečné titulky.

Podobně si i sarančata, která spásla radioaktivně obohacenou krmnou
směs, následkem čehož jsou výjimečně žravá, raději nechávají zajít chuť.
Místo megapole ohrožují jenom blízké okolí pouště (*Beginning of the End*,
1957). Z inteligentních pijavic se v nízkorozpočtových podmínkách béčkové
produkce stávají introverti, kteří si vystačí s pomalým vysáváním několika
málo obětí a hynou po použití obyčejného dynamitu (*Attack of the Giant
Leeches*, 1959).

Oživení kalných vod nějakou chvíli zajišťuje japonská produkce. První
japonský film, ve kterém se objevuje monstrum, je slavná *Gojira* (alias God-
zilla) z roku 1954. Tvůrci se nechávají inspirovat americkým King Kongem.
Gojira je obdařena velkou silou, navíc je ale radioaktivní. Vztah k mon-
stru je zobrazen ambivalentně. Příšera se stává objektem vědeckého zájmu,
teprve později se projeví její destruktivní tendence. Zakončení příběhu je
nejednoznačné. Dokud lidstvo nepřestane zbrojit, není vyloučeno, že se bu-
dou vynořovat další Godzilly. Soudobá japonská kritika si myslí, že tvůrci
záměrně exploatují tragické události z druhé světové války. Film je ale ko-
merčně úspěšný.

V roce 1956 má v Americe premiéru importovaná verze, která dostává
název *Godzilla, the King of the Monsters!* Americká produkce přidává do
filmu dalších 30 minut. V dotočených scénách vystupuje dvojice reportérů,
která odosobňuje americké trauma z bombardování Japonska. „Nejdřív ra-
dioaktivní déšť. Potom evakuace. Co přijde dál?“ ptají se reportéři. Godzilla
se stává jedním z mnoha členů americké galerie nukleárních příšer. Americká
verze je o dva roky později s úspěchem uvedena i v Japonsku.

Zbrojení pokračuje. Točí se další Godzilly. Objevuje se nový nápad: se-
tkání více monster. V roce 1962 má premiéru japonský film *King-Kong vs.
Godzilla*. Celek uvozuje obvyklá zápletka - do ledovce naráží americká po-
norka. Godzilla uvězněná v ledu se probouzí. Jakmile se osvobodí ze zajetí,
zamíří k Tokiu. King Kong tou dobou bojuje na ostrově Faro s gigantickou
chobotnicí, která ohrožuje domorodou vesnici. Po svém vítězství se omylem
napije červené limonády a upadne do hlubokého spánku. Stává se zajatcem
lidí, a ti ho nakonec použijí jako poslední možnost, jak zastavit Godzillu
v jejím řádění. Následuje dlouhá a nelitostná bitva. Souboj končí pádem

obou monster do Tichého oceánu. Z hlubin se vynořuje pouze oslabený King Kong. Pomalu odplouvá zpátky k ostrovu Faro. Nikdo se neraduje. Žánrově film patří mezi satirické komedie.

Následně vzniká i americká verze. Komedialní aspekt japonského originálu je potlačen. Vystříhané části jsou doplněny komentářem v podání reportéra OSN a ředitele Historického muzea v New Yorku. Producentovi se také nelíbí zemětřesení. Podle jeho názoru není dost hroživé. V přidaném materiálu nechybí obrovské vlny tsunami, zaplavená údolí a trhliny v zemi, do nichž se propadají celé domy.

Ani japonská inspirace ale nedokáže rozbít všeobecnou skepsi. Režisér Lourié pod vlivem japonské Godzilly v roce 1961 vytváří britskou mutaci. Ještěří mládě *Gorgo* je podobně jako mnoho jeho předchůdců obětí vědecké zvědavosti. Jeho matka Ogra neváhá připlout ze vzdáleného ostrova, aby zachránila svého syna. Po nevyhnutelné destrukci části Londýna, při které vezme za své Big Ben a Tower Bridge, a po neúspěšném zásahu leteckých sil RAF se oba ještěří společně vrací do moře. Závěrečná hudba není hroživá, ale jásavá.

Původní znaky žánru jsou definitivně převráceny. Ještěří neusilují o zkázu lidstva, ani mezi sebou nevedou bitvu, na jejímž výsledku závisí přežití civilizace. Vztah mezi matkou a synem je dojemný. Přichází cosi, co se v skutečném monstrfilmu nesmí objevit: soucit s monstrem. Lourié, jenž v 50. letech nechal z moře vyjít prvního nukleárního dinosaura, fiktivního rhedosaura, se podílí na zániku žánru. Monstra se nadále stávají neobratnými obyvateli komedií, parodií, travestií a nízkorozpočtový crossoverů.

Bez náležitých finančních prostředků nedokážou tvůrci vytvářet spektakl, který by divákům zprostředkoval fyzický zážitek. Ten je přitom pro žánr příznačný, a dokonce nezbytný. Jak poznamenává Susan Sontag, tyto „*filmy jsou, přirozeně, slabé tam, kde je science-fiction literatura (nebo alespoň její část) silná: ve vědě. Namísto intelektuálního rámce ale můžou nabídnout něco, čeho knihy nikdy nedosáhnou: smyslový zážitek.*“ [21]

Prožitek totální destrukce světa se přesouvá do abstraktnějších rovin. Skladba *It's gonna rain* amerického skladatele Steva Reicha je zřejmě jednou z nejtemnějších dobových výpovědí. *It's gonna rain* vzniká díky souhře několika náhod. Na konci roku 1964 si mladý Steve Reich zaznamená na magnetickou pásku kázání černošského pentakostálního kněze na Unison Square v San Franciscu. Bratr Walter vypráví příběh o potopě a o Noemově arše. Později má Reich k dispozici dvě identické pásky s touto nahrávkou. Uprostřed osobní krize a nedlouho po světové krizi, jejíž dozvuky jsou stále přítomné, si pouští na dvou magnetofonech stále dokola apokalyptické a suggestivní Walterovo volání: „*It's gonna rain.*“ Z každého přístroje vede jeden drát do stereofonních sluchátek. Z prvního kanálu se ve smyčce ozývá „*It's*

gonna“, z druhého „rain“. Jsou to nepříliš kvalitní, zato levné magnetofony. Jeden z nich se přehrává o něco rychleji. Výsledkem je zvětšující se fázový posun mezi páskami. V určitém momentě obě dvě části věty splynou, aby se po chvíli zase rozdělily. „*V hlavě mi to vyvolalo pocit, jako by se zvuk posouval přes moje levé ucho dolů k mému levému rameni, dolů přes mou levou ruku, dolů přes mou nohu, přes podlahu doleva, až se to nakonec začalo odrážet a třást a stalo se to zvukem, který jsem hledal - 'It's gona / It's gonna / rain / rain' - a pak to zase začalo putovat tou druhou cestou a vrátilo se to spojené do středu mé hlavy,*“ [22, str. 21] říká Reich.

Doprovod obstarává hluk městské dopravy. Rytmické členění vytvářejí zvuky křídel holuba, který proletěl při nahrávání v těsné blízkosti mikrofonu. Reich experimentuje dál. V druhé části skladby se pokouší zkombinovat až osm nezávislých kanálů. Slova bratra Waltra se rozpadají a už nikdy se nespojí dohromady. Emocionální odezvu vyvolává samotný proces posouvání, mechanický a nezadržitelný proces destrukce. „*Procházíte kataklyzmatem. Zažíváte, jaké to je, když se všechno rozpadá,*“ [22, str. 21] komentuje svoje pocity Reich. Skladba není určena žádným singulárním okamžikem. Je založená na plynutí času a bez kontinuity ztrácí svůj význam. Zdánlivá odosobněnost paradoxně vyvolává silnou subjektivní psychologickou odezvu. Poslech je zážitkem fyzického rázu.

Během kubánské krize se ukázalo, že hrozba jaderné války má obrovský odstrašující efekt. Místo útočných strategií se proto začal prosazovat princip, který je známý pod zkratkou *M.A.D.* (Mutual Assured Destruction, oboustranně zaručená destrukce). Doktrína *M.A.D.* předpokládá takové rozložení sil, při němž jsou obě nepřátelské strany schopny v případě napadení odpovědět odvetným útokem stejné nebo větší síly. Samozřejmým důsledkem je to, že v konfliktu neexistuje vítěz, pouze poražení.

Supervelmoci sice nespolupracovaly, ale poprvé začaly odhadovat myšlení nepřítele. Kvantifikovala se racionální iracionalita. Počítalo se s tím, že *Spojené státy si myslí, že Sovětský svaz si myslí, že Spojené státy si myslí, že je důležité udržovat vyrovnaný poměr sil.* Trvalý stav ohrožení, což bylo to samé jako vyrovnaný poměr sil, mohl být zajištěn pouze neustálým zbrojením. Obě mocnosti záhy překročily hranici, za níž by použití byť jen zlomku jaderného arzenálu znamenalo katastrofické následky pro celý svět.

Nejhrůzostrašnějším zařízením s dokonale odstrašujícím efektem je strojná-konec-světa. Americký stratég Herman Kahn rozlišuje dokonce tři různé typy: základní *Doomsday Machine*, dále *Doomsday-in-a-Hurry Machine* a konečně *Homicide Pact Machine*. Ve všech případech se jedná o hypotetický stroj, který dokáže zlikvidovat celé lidstvo, potažmo veškerý život na Zemi. Jeho spouštění je plně automatizované. Stroj je napojen na výpočetní techniku, pomocí níž vyhodnocuje strategickou pozici Spojených států a celkový

vývoj mezinárodních vztahů. Může být nastaven takovým způsobem, aby se na základě výbuchu pěti atomových bomb nad územím USA sám uvedl do chodu. Nelze jej vypnout, protože jakýkoliv zásah do svého fungování interpretuje jako nepřátelskou akci a popud k aktivitě. Je-li stroj-na-konec-světa uveden do chodu, následuje obrovský výbuch.

V roce 1968 Roger Vadim natočil jemně pornografické utopické science-fiction *Barbarella*, v němž vsadil na surreálnou poetiku, šarm mladé Jane Fonda a pokleslý vkus francouzských erotických komiksů. Příběh byl prostý, téměř nicotný. *Barbarella* je vyslána prezidentem Země na průzkumnou misi do vesmíru. Má zjistit, co se stalo s vědcem Duranem-Duranem. Všude panuje mír. Slovo válka už mladá generace nezná. Jenže vychází najevo, že během pobytu na cizí planetě se Duran-Duran proměnil v mocichtivého netvora. Cokoliv a kohokoliv dokáže nenávratně poslat do čtvrté dimenze. Pomocí této zbraně chce Duran-Duran ovládnout celý vesmír. V sázce je meziplanetární mír. Nakonec se *Barbarella* podaří šíleného vědce najít a zneškodnit. Mezi její neúčinnější pomůcky lze počítat nezpochybnitelný sex-appeal. Důležitou roli hraje také slepě odevzdaný slepý anděl a porouchaná excesivní mašina. Po ukončení mise znovu zavládne všeobecná láska a mír. Film nezaznamenal vstřícné přijetí. Propadl jak u kritiky tak i u diváků.

Aplikace slavného příkladu z teorie her, tzv. věžňova dilematu, je přímočará: M.A.D (zbrojení) nemůže být nahrazeno L.O.V.E (láskou). V roce 1968 není dohoda o nezbrojení možná. Doktrína LOVE! by vedla k velmi nestabilnímu míru, který může snadno přejít ve válku. M.A.D. udržuje sice nepřijemnou, ale stabilní krizi.

Postapokalyptické příběhy, které se objevují na konci 50. a v průběhu 60. let, téměř bez výjimky prostupuje naprostá beznaděj. Radostné semknutí davu před závěrečnými titulky monstřím bylo nahrazeno apokalyptickými vizemi. Otázky typu *jak zahubit* nebo *čím zaútočit* přestaly být aktuální. Místo toho se hledají odpovědi na to, v které nemocnici si vyzvednout smrtící injekci a jak vysvětlit manželce, že ji musí aplikovat, protože je to mnohem lepší, než pomalu a bolestně umírat na nemoc z ozáření (*On the Beach*, 1959).

Důsledkem jaderného konfliktu bude nevyhnutelně konec světa. Průvodní jevy rozkladu ve filmu *On the Beach* jsou hrozné: severní hemisféra je již bez lidí. Jediným obyvatelným místem je Austrálie, k níž se pomalu, ale nezadržitelně blíží radioaktivní spad. Dochází některé základní suroviny, jako je mléko nebo káva. Vláda zajišťuje bezplatnou distribuci smrtících pilulek. Někteří jedinci vyhledávají adrenalinové zážitky. Emocionální kolapsy jsou nevyhnutelné. Nikdo se nepokouší zachránit. Všichni ví, že je to zbytečné.

V plné síle se objevuje téma planety bez lidí. Lidé selhali, a proto je stírají androidi (*The Creation of the Humanoids*, 1962) a zombie ve filmech s příliš dlouhými názvy (*The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Li-*

ving and Became Mixed-Up Zombies, 1964). Krize se stává vhodným námětem pro vážné komedie se špatným koncem a opět s příliš dlouhým názvem (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964).

Vojenský stratég Herman Kahn se pokouší s apokalyptickým viděním, které je tak sugestivně prezentováno ve filmu *On the Beach*, polemizovat. V roce 1960 vydává knihu *O termonukleární válce*. Celou ji věnuje detailnímu rozboru možných následků jaderné války. V druhé kapitole klade sugestivní otázku: „*Budou živí závidět mrtvým?*“ Správná odpověď podle něj zní: za určitých podmínek nikoliv.

Ve své argumentaci Kahn vychází z triviálních pozorování, z nichž nejdůležitější je fakt, že i v mírových podmínkách není svět zcela bezpečný. „*Nikdo se netrápí situacemi, během nichž vykonává 1000 dělníků nějakou nebezpečnou práci, která má za následek, že každý z nich má šanci 1 ku 10 000 za rok, že dojde k fatální nehodě.*“ [23, str. 40] Původní otázka proto podle něj vyžaduje novou formulaci. Je třeba určit, „*jak nebezpečný nebo nepřátelský by musel být svět, abychom v něm chtěli žít a stále jej mohli nazývat rozumnou kopií ruského nebo amerického stylu života.*“ [23, str. 40] Snesitelnou míru neštěstí, které přináší jakýkoliv typ jaderného konfliktu, lze měřit v násobcích již existujícího nebezpečí, podobně jako je možné určit hladinu, pod níž je radiace neškodná, neboli pod níž je četnost degenerativních onemocnění tak malá, že se společnost jako celek nebude rozpadat. Aby mohl svoje pozorování přehledně kvantifikovat, zavádí Kahn jednotky speciální megadeath (megasmrt) a megacorpse (meganrtvola), pomocí nichž počítá oběti na milióny.

Závěr jeho studie je nevyhnutelně optimistický. Pokud síla jaderného útoku nepřekročí jistou hranici a zároveň se dopředu provedou alespoň minimální předběžné přípravy, nebudou přeživiší závidět mrtvým. Americká vláda text přijímá s nadšením. Jeho principy jsou snadno čitelné, protože vycházejí ze zálesáckých tradic.

Jednou z nejpotřebnějších částí výbavy v postapokalyptickém světě bude podle Hermana Kahna dozimetr. Má pro to jednoduché vysvětlení. Nemoc z ozáření se projevuje krátkodobou nevolností a zvracením, po němž následuje období, kdy se člověk cítí lépe a má pocit, že se uzdravuje. Zhruba po dvou až třech týdnech se ale jeho stav fatálně zhorší a člověk umírá. „*Představte si nyní, že jste v poválečné situaci. Každý je vystaven extrémnímu strachu, neznámému prostředí, divnému jídlu, minimu sanitárních zařízení, neadekvátnímu přístřeší a tak podobně. Za těchto okolností velkému procentu populace začne být špatně. Nausea je velmi nakažlivá. Když jeden zvrací, další zvrací. Nebylo by vůbec překvapující, kdyby téměř všichni zvraceli.*“ [23, str. 86] Skoro každý si bude myslet, že má nemoc z ozáření. V lepším případě

se uklidí někam do rohu a nebude chtít nic dělat. V horším případě bude ostatním překážet, nebo dokonce začne být agresivní. Jestliže má k dispozici osobní dozimetr, nastává zcela jiná situace. Předpokládejme, že někomu začne být špatně. Bojí se, že má nemoc z ozáření. Podle Kahna stačí, když se podíváte na jeho dozimetr a řeknete: „Dostal jsi jenom 10 roentgenů, tak proč zvracíš? Dej se dohromady a vzhůru do práce!“ [23, str. 86] Kahn navrhuje, aby se tento užitečný přístroj vyrobil v dostatečném množství. Pokud to bude nutné, je možné použít i improvizovanou náhradu.

Disociace

Přes Kahnovu snahu o racionalizaci se vývoj apokalyptického myšlení zrychluje. Proměny a adaptace živého organismu se stávají přirozenou součástí vědy. Jejich počátek lze přitom hledat v očekávání zcela zdevastované Země.

V roce 1960 se v článku *Cyborgs and Space* autorů Manfreda Clynese a Nathana Klinea poprvé objevují kyborgové. Kyborg je kybernetický organismus, uměle vytvořená odrůda člověka. Koncept vzniká pro případ, že by bylo nutné z nějakého důvodu opustit planetu. Clynes a Kline si myslí, že v takovém případě je vhodné přizpůsobit lidské tělo mimozemskému prostředí.

Autoři si pro názornost vybírají jednoduchý příklad ryby, která se chce vydat na souš. Obvykle si musí počkat milióny let, než jí to biologická evoluce dovolí. Za tu dobu se promění, pravděpodobně se z ní stane plaz. Předpokládejme ale, že je tato ryba obzvláště inteligentní, má velké znalosti z biochemie a fyziologie, kybernetiky a má k dispozici vhodně vybavenou laboratoř. Navíc nemá dost času, protože zakrátko nastane v moři jaderná apokalypsa. Může se stát, že tato ohrožená ryba na základě výzkumu přijde na to, jak by mohla přežít na souši. Představa ryby, která si s sebou odnáší velkou bublinu plnou vody, je ale málo elegantní. Mnohem lepší variantou je přizpůsobit její tělo nově vzniklé situaci. Clynes s Kline se odmítají spoléhat na evoluci. Evoluce je příliš pomalá. Proto rybě radí: „Nedýchat!“

Člověk, který se chce vydat do vesmíru, je na tom podobně jako ona hypotetická ryba. Má k dispozici nástroje, pomocí nichž se může aktivně zapojit do své biologické evoluce. Clynes s Kline jsou nadšeni možnostmi biochemických, fyziologických a elektronických modifikací žijícího organismu. Ideálně adaptovaný kosmonaut přeměněný v kyborga v sobě zahrnuje senzor na měření hladiny radiace a osmotickou pumpu, která bude automaticky vstříkovat ochranné látky ve vhodných dávkách. Jeho vědomí je pomocí energetizérů udržováno v 22 hodinové pohotovosti nebo naopak suspendováno zchlazením v případě dlouhého letu. Nitrožilní výživou se minimalizuje odpad. Dýchání ve formě, kterou známe, je zapomenuto. Oxid uhličitý je roz-

kládán na jednotlivé prvky. Uhlík se odstraňuje a kyslík se nechává znovu cirkulovat. Automatizaci se vzpírá pouze lidská psychika, zejména proto, že lidé v akutní psychóze nedokážou svůj stav odhadnout, a tím pádem často odmítají léčbu. Proto je nutná kontrola zvnějšku, od spolupasažérů nebo z řídicího střediska.[24]

Jedním z prvních kyborgů se stává bílá 220 gramová myš, která má do ocasu voperovanou osmotickou pumpu. Do jejího organismu neustále proudí chemická látka bez jakéhokoliv druhu vědomé kontroly.

V prvním prezidentském období Ronalda Reagana vrcholí studená válka. Prezident ve svých projevech přirovnává marxismus-leninismus k smetišti historie, Sovětský svaz nazývá Říší zla. Má pocit, že právě během jeho úřadu se dopisují poslední stránky příběhu o komunismu, který se stane další ze smutných a bizarních kapitol lidských dějin. Spojené státy obnovují zbrojení, účastní se válek v třetím světě a Ronald Reagan vymýšlí projekt vesmírného protiraketového štítu, známého pod přezdívkou Star Wars.

Reaganovská doktrína zaznamenaná celosvětový ohlas. V roce 1982 se v rámci předvolební kampaně strany Zelených objevuje na německých televizních obrazovkách výtvarník Joseph Beuys. V doprovodu tří kytaristů, jednoho bubeníka a trojice mladých zpěvaček interpretuje píseň *Sonne statt Reagan*. Hudební vyznění se podle znalců pohybuje na rozhraní mezi New Wave popem a post discem. Beuysovo televizní vystoupení obsahuje prvky performance. Na hlavě má svůj typický kovbojský klobouk. Text těží z podobnosti mezi Reaganovým příjmením a německým výrazem pro déšť (Regen). Beuys ironicky zpívá: „Er sagt als Präsident von USA, Atomkrieg? - Ja, bitte, dort und da.“ („Jako prezident USA říká: Jadernou válku? - Ano, prosím, sem a támhle.“)

V rámci science-fiction se vyděluje výrazná depresivní linie cyberpunku. Děj cyberpunkového románu se většinou odehrává v blízké budoucnosti. Svět je už tou dobou zanořen do kybernetické sítě, která je kontrolovaná nadnárodními korporacemi. Jedinec, který se chce proti tomuto systému postavit, se nutně dostává na okraj společnosti. Zařazuje se mezi vyvrhele, bláznů a bezdomovce. Paranoia je nezbytnou výbavou hrdiny, stejně jako negace společenských struktur a zpochybňování zdánlivě samozřejmého uspořádání viditelného světa.

Přerostlá zvířata se do pokročilé nukleární reality nehodí. Jsou příliš zastaralá. Producenti filmů je už dávno degradovali do vedlejších rolí. Přesto se radioaktivní monstra se ještě jednou pokusí o návrat tím, že proniknou do spřátelených sfér postmoderního románu. V Pynchonově *Duze gravitace* přebírají podobu lymfatické bytosti, naddimenzované nosní Mandle. Tato příšera je mnohem rozumnější než její předchůdci, „*své oběti nepolyká náhodně, ne, prohnaná Mandle dodržuje důmyslný plán a vybírá si pouze osobnosti.*“[25,

str. 22] Stejně jako o dvacet let dříve se ji obranné složky státu pokoušejí zneškodnit pomocí magnetů, elektrických oblouků, bomb se smrtícím plynem, elektrických šoků, ale opět to nezabírá. Mandle poklidně okupuje celou čtvrt St. James v Londýně, polyká kolemjdoucí pošťáky a nechá se dopovat drogami.

Nakonec se musí objevit vhodný hrdina. Ten ale v *Duze gravitace* postrádá obvyklou efektivitu: z Mandle je zhnusen. Jako zaměstnanec Úřadu má ale jasně stanovený úkol. Musí se s ní naučit komunikovat. Trvá to celé dva roky a půl, málem se z toho zblázní, a pak nastane druhá světová válka a na Mandli se úplně zapomene. Nutno zdůraznit, že obří Mandle je v rámci košatého syžetu Pynchonova románu zcela epizodní, nedůležitou a snadno přehlédnutelnou postavou.

V druhém prezidentském období Ronalda Reagana se disociace mysli projevuje i ve vrcholové politice. Zapřísáhlý antikomunista a konzervativec po katastrofě raketoplánu Challenger přehodnocuje svoje postoje. Reagan obrací kurz a stává se postmoderním prezidentem, který neváhá mísit kódy a čerpat inspiraci z hollywoodské science-fiction. Kromě postapokalyptického televizního filmu *Den poté* (1983) je hluboce ovlivněn také staříčským snímkem *Den, kdy se zastavila Země* (1951).

Na začátku filmu *Den, kdy se zastavila Země* přilétá vesmírná loď. Na palubě je pouze jeden vyslanec z jiných světů a jeden robot. Mimozemšťan pozemšťany informuje o tom, že pokud se nevzdají svých malicherných sporů a nepřestanou zbrojit, bude Země automaticky zlikvidována. Není jiná možnost: robot je nastaven takovým způsobem, aby zajistil meziplanetární klid. Stroj-na-konec-světa tentokrát přichází z vesmíru. Podobně jako ve filmu *Barbarella* se i v tomto příběhu objevuje idea lásky a spolupráce napříč zeměkouli. Teprve ke konci 80. let je návrh, který už několik desetiletí sugestivně prosazuje filmový průmysl, vyslyšen.

V roce 1985 se Ronald Reagan poprvé setkává s Michailem Gorbačovem. Během rozhovoru s generálním tajemníkem se Reagan zmíní o hypotetickém útoku mimozemšťanů. Je přesvědčen, že kdyby to bylo zapotřebí, mocnosti by se jistě dokázaly semknout, aby zachránily civilizaci. Po návratu domů to samé zopakuje středoškolákům v Marylandu a ve stejném smyslu se vyjádří i při projevu v OSN, ačkoliv mu to mnozí poradci nedoporučují. Reagan ale trvá na to, že se jedná o názorný a snadno zapamatovatelný příklad. Říká: „*Ptám se vás, není už mezi námi cizí síla? Co může být vzdálenější univerzálním záměrem našich národů, než válka a hrozba války?*“ [26] Colin Powell, tehdejší Reaganův poradce pro otázky bezpečnosti, prý obrací oči v sloup a často ironicky mluví o prezidentově obsesi pro malé zelené mužíčky.

Filmová realita přestala být v těsném závěsu za politikou. S koncem Studené války a rozpadem Sovětského svazu hrozba jaderné apokalypsy pomalu

ustoupila do pozadí. Tentokrát už žádné otázky nezůstaly. Zbytek paranoie zalezl do stříbrného kufříku Zero Halliburton, kterému se v Americe přezdívá nukleární fotbal.

III - Závěr

Improvizace

V případě, že během záchranné akce nelze postupovat podle původního scénáře, přichází na řadu improvizace. Navzdory všem vědeckým předpovědím o povaze světa po jaderné katastrofě Herman Kahn v knize *O termonukleární válce* připouští, že „*vytváření společnosti (nebo její obnova) je spíš umění než věda. Přestože byly odkryty jisté empirické a analytické ‘zákony’, nevíme, jak bude probíhat. Ale skoro každý, ať už je Ph.D. nebo divoch, to zvládne.*“ [23, str. 77]

Jenže schopnost improvizace není zcela samozřejmá. Podle psychologa organizace Karla Weicka se lidé pod tlakem událostí běžně uchylují k reakcím, které mají nejlépe zažitě. Dostatečně názorným příkladem může být dobrodružný příběh se špatným koncem, jehož průběh Weick podrobně rozebírá v článku *The Collapse of Sensemaking in Organizations: The Mann Gulch Disaster*.

Dne 4. srpna 1949 se přes část přírodního parku Helena ve státě Montana přehnal bouřka. Jeden z blesků zasáhl uschlý strom a způsobil požár. Oheň se brzy rozšířil do okolí. Následující den se do oblasti vydává skupina šestnácti hasičů. Všichni patří mezi *smokejumpery*. Smokejumpeři zasahují na méně přístupných místech. Do blízkosti požárů seskakují na padácích. Počasí toho dne je nebývale větrné. Jednomu z členů výpravy způsobí turbulence v letadle nevolnost. Vrátil se na základnu a ihned po přistání rezignuje na svou pozici. Ostatních patnáct mužů se v 16:10 snese z transportního letadla C-17 do oblasti poblíž rokle Mann.

Všichni byli mladí a odvážní. Někdy se žertem označovali za profesionální dobrodruhy. Skupinu vedl nejstarší a nejzkušenější Wagner Dodge. Mysleli si, že půjde o obyčejnou rutinní akci, která jim nezabere víc než pár hodin. Vysílačka se rozbila při dopadu, ale nikdo tomu nepřikládal větší význam. Po seskoku skupina potkala rangera Jima Harrisona, který se už čtyři hodiny marně snažil uhasit požár. Jim se přidal k výpravě. Na základě neurčité předtuchy nařídil Dodge, aby se skupina vydala podél jedné strany údolí

k řece. Sám se trochu zdržel, aby si s rangerem Jimem dal večeři.

V 17:40 je situace kritická. Plameny se rychle přibližují k lidem. Skupina se stále pokouší dostat k řece. Situace je nepřehledná. Všude je kouř, který brání ve výhledu. Dodge si jako jediný všimne, že je oheň zepředu obkličuje. Nařizuje náhlou změnu směru. Vybíhají vzhůru do prudkého kopce. Pod nohama mají víc než půl metru vysokou uschlou trávu. Plameny se blíží rychlostí 180 metrů za sekundu. Další rozkaz zní: odhodit všechny nástroje. Když už plameny lidem téměř lízají záda, Dodge se zastavuje a začne zapalovat oheň přesně uprostřed jediné únikové cesty, která zbývá. Ukazuje doprostřed ohně a křičí na ostatní, aby se k němu přidali. Skupina je v té chvíli úplně dezorientovaná. Nikdo se k Dodgeovi nepřidá. Všichni si myslí, že se zbláznil.

Dodge krizovou situaci přečkal v nehořlavém tunelu mezi plameny, který si vypalováním vyrobil. Přežil bez zranění. Z celkového počtu 16 lidí jich 13 zemřelo přímo na místě nebo o den později na následky popálenin. Za oficiální čas jejich smrti se prohlásilo 17:56, kdy se zastavily hodinky na ruce rangersa Jima Harrisona. Od seskoku neuplynuly ani dvě hodiny. Bylo potřeba ještě dalších 5 dní a 450 mužů, než se požár podařilo uhasit.

Dodgeův čin nevycházel z žádné předchozí zkušenosti. Dokonce ani neznal dobrodružný román *Prérie* od J. F. Coppera z roku 1827, v němž moudrý Zálesák, hlavní postava pentalogie Příběhy Kožené punčochy, zahání požár únikovým ohněm. Ani Zálesák to nemá úplně snadné. Svůj neortodoxní nápad musí dlouze obhajovat, zatímco se plameny rychle přibližují. Přirozená potřeba utíkat se u jeho společníků projevuje velmi silně, ale Zálesák nakonec všechny přesvědčí, že „člověk není zvíře, aby následoval přirozeně daný instinkt nebo aby nechal svoji moudrost zmizet jako páru nad hrncem. Musí se dívat, přemýšlet a až potom dělat závěry.“ [27]

Dodge zřejmě provedl netriviální úvahu. Věděl, že oheň vzniká pouze tehdy, jsou-li splněny tři podmínky: je přítomen hořlavý materiál, dostatek kyslíku a teplota přesahuje jistou hranici. Tím, že vypálil kolem sebe trávu, porušil první podmínku. Znemožnil ohni, aby ho přímo ohrozil. Vyšetřovací komise později konstatovala, že to byl výborný nápad, ale nedostatečná komunikace v skupině zabránila efektivnímu využití.

Improvizace spočívá v hledání nových cest, a to rychle a bez náležitých prostředků. Claude Lévi-Strauss nazývá člověka, který je schopen tvořivě využít předmětů, které má po ruce, jako *bricoleur*. Toto slovo je odvozeno z francouzského výrazu *bricolage*, jímž se původně označoval nesourodý pohyb, například když kůň prudce změni směr klusu, aby se vyhnul srážce s překážkou.

S principem improvizace se nevědomky seznamují již malé děti v rámci táborových her. Jedním z nejznámějších předmětů tohoto druhu je *KPZ*,

krabička poslední záchrany. Její koncept je založen na umění promyšlené minimalizace. KPZ nesmí být moc těžká, ale musí být dostatečně pevná. Nesmí být moc velká, aby se vešla do kapsy od větrovky. Obal KPZ lze získat zkonsumováním jednoho balení hroznového cukru. Mnohem zajímavější je její obsah. Doporučené složení pro dospělého zálesáka zahrnuje zápalky a svíčku, lupu, jehlu a nitě, rybářské háčky, izolepu, vlasec a pár olůvek, kompas, drát, zdravotní soupravu, skalpel, náplasti, kondom, otvírák na konzervy, papír s jménem, adresou a telefonním číslem, obyčejnou tužku, nožik a malou částku peněz v mincích. Variace a drobné odlišnosti jsou samozřejmě možné.

Ve skutečnosti je KPZ zajímavá hlavně dokonalým využitím objemu. Malé rozměry nedovolují, aby se do ní naskládalo dostatečné množství předmětů. Některé drobnosti bude nutné postrádat. Zde začíná umění improvizace. Zkušený zálesák ví, že drát lze v případě nouze použít k chytání zvířat do oka, lupou lze zapálit oheň a smotaná izolepa dokáže nahradit šňůru na prádlo.

Protože v krizových momentech schopnost improvizovat nenávratně mizí, začala americká vláda během Studené války podporovat osvětový program, který byl jejím předstupněm.

Krátký film *The House in the Middle* (1954) názorně ilustruje, proč není vhodné zanedbávat úklid, ať už uvnitř domu nebo na zahradě. Pečlivě udržovaný dům, který je natřený ohnivzdornou barvou, bude mnohem bezpečnějším útočištěm před ohněm a tlakovou vlnou než neuklizený trouchnivějící příbytek se zanedbaným dvorkem. Význam úklidu je pravděpodobně nicotný. Skutečný záměr filmu je jiný: skrze neškodnou činnost podněcuje k (téměř jakékoliv) aktivitě.

Vznikaly oficiální návody na improvizovaný protiatomový kryt. Stačilo mít doma útulný podzemní snack-bar nebo společenskou místnost. Do interiéru se zabudovaly masivní dřevěné truhly, které bylo možné posouvat jako mobilní stěnu. Za normálních okolností byly schované těsně pod stropem. V případě nouze je bylo možné pomocí lan spustit k zemi. Segmentovaný prostor se posléze vyplnil cihlami nebo betonem, a tak vznikla masivní bariéra proti radiaci.

Další alternativa: Jestliže není k dispozici žádný lepší úkryt, lze použít i lodku s uzavřenou kabinou, která je ukotvená v dostatečné vzdálenosti od pobřeží. Typicky by mělo stačit vzdálenost 60 metrů. Kabina musí být ponořená alespoň do hloubky 1,5 metru. Výbava zahrnuje nezbytný záchranný balíček s jídlem, vodou a rádiem na baterie. Kromě těchto nezbytností by na palubě nemělo chybět košťe na zametání radioaktivního prachu. „*Jestliže se na loď snášejí částice spadu, zdržujte se po většinu času v kabině. Pouze čas od času vyjděte ven a zametěte částice, které se usadily na palubě.*“ [28] Pokud nezbývá jiná možnost, přichází na řadu slavné *duck & cover*: skrčit

se a zakrýt si hlavu ubrusem, novinami nebo plachtou.

Improvizace se stává životním stylem. Předměty běžné potřeby lze snadno rozšířit a dosáhnout tak mnohem širšího spektra použití. Dobové reklamní materiály tvrdí, že s pomocí doplňku Toolzon se z každého mixéru stane leštící nebo voskovací zařízení. Toolzon „*poskytuje kutilovi a fanouškovi rukodělných prací celou sadu mocných nástrojů, o jejichž existenci dosud neměl ani tušení.*“ Můžete leštit dřevo, železo, plast, keramiku, cídit stříbro a sklo, čistit auta, nábytek nebo podlahy. „*V domácnosti i v dílně najdete 101 způsobů, jak sadu Toolzon converter kit použít.*“ [29]

Trend DIY se nevyhnul ani sofistikovanějším přístrojům. V časopisech vycházejí návody, jak si vyrobit Geigerův-Müllerův počítač z kousku plechu. Postup je tak jednoduchý, že ho s trochou šikovnosti zvládne každý. Časopis Popular Electronics na závěr radí: „*Když jdete na lov nebo na ryby, vezměte si tento praktický počítač s sebou. Nezapomeňte, že uran je tam, kde ho najdete.*“ [30]

Holicí strojek v sobě skrývá kartáček na zuby. Nevybuchlou bombu lze použít místo kamen. Improvizace je přirozenou součástí běžného života. „*DIY průmysl má nyní více než 20 000 obchodů v Británii. Obrat za rok v USA přesahuje 4 miliardy dolarů. V domácnostech došlo k radikálnímu odklonu od specializované práce k amatérské činnosti,*“ [31, str. 54] všímá si teoretik architektury Charles Jencks v roce 1969. Dalšího koncept dvojitého obrazu se stává běžnou praxí. Obyčejné věci v sobě obsahují obrovské spektrum možností. Jakmile se některá z nich zjeví, stává se její přítomnost nezanebatelnou.

Proměnou vnímání se svět začíná nezadržitelně měnit. Oproti plánování, které bylo během Studené války úzce propojené s vědeckým myšlením a nevystupovalo ze zavedeného sociálního nebo politického systému, brikoláž systém znejasňuje a popírá. Původní a do značné míry stabilní významy slov se v průběhu 60. let oddělují od svých fyzických předloh. Vznikají podivuhodné novotvary. Svět je nadále vnímán jako dynamický systém propojených vztahů mezi lidmi, věcmi, stroji a zvířaty. Hranice je čím dál nejasnější. Jencks říká: „*Lidé jsou předurčeni k tomu, aby pohlíželi na přírodu, kulturu a stroje stejně, protože je už nedokážou jazykem odlišit.*“ [31, str. 54]

Vhodným příkladem jsou dva vynálezy, *cushicle* a *suitaloon*, které vznikly v tvůrčí dílně architektonického sdružení Archigram. Cushicle spojuje ubytovací vlastnosti vozidla s mobilností oblečení. Je to komprimovatelné obydlí schopné volného pohybu. V expandovaném stavu zajišťuje obvyklý standard bydlení s použitím minima prvků. Lze v něm přenášet jídlo, zdroj vody, rádio, miniaturní televizi a zdroj tepla. Suitaloon je odlehčená verze cushiclu. Obyvatel se obléká do obálky, která je současně jeho domem i šatem.

Přirozeným rozšířením těchto konceptů je archigramovské *Walking City*

(Chodící město), které v roce 1964 navrhuje Ron Herron. Jedná se o konglomerát inteligentních budov, který je schopný samostatného pohybu. Jeho forma vychází ze spojení hmyzí schránky a Le Corbusierovy myšlenky, podle níž je dům v principu stroj na bydlení.

Znejistění hranic se nevyhýbá ani lidem. Výtvarník Joseph Beuys v dokumentu *The Transformer* (1979) říká, že je zajíc. Režisér snímku John Halpern se potřebuje ujistit, jestli mu dobře porozuměl. „*Co myslíte tím zajícem?*“ ptá se Halpern. „*Prostě zajíce . . .*“, řekne Beuys skoro dotčeně, jako by šlo o úplnou samozřejmost. „*Myslíte zajíce jako je králík?*“ upřesňuje si Halpern. „*Ne, králík je králík, drží se u země, zajíc je jenom . . . jeho tvar, malý kadlub u země, víte . . . Takže zajíc je opravdu úplně jiné zvíře než králík. Je mezi nimi rozdíl.*“ „*Specifika,*“ dodá Halpern a Beuys může konečně také souhlasit: „*Specifika.*“ „*Drobná specifika,*“ raduje se Halpern, protože ho zřejmě pochopil. Beuys mu to s úsměvem dosvědčuje: „*Drobná specifika.*“

Pro Buckminstera Fullera, jednoho z nejoptimističtějších amerických futuristů, se už před časem Země proměnila ve Vesmírnou loď. O sobě pak Fuller píše: „*V současnosti žiji na Zemi, ale nevím, kdo jsem. Víím, že nejsem kategorie. Nejsem ani věc - podstatné jméno. Zdá se mi, že jsem sloveso, vyvíjející se proces, integrální funkce vesmíru.*“ [32]

Nevyhnutelně se objevují koncepty autonomie a anarchie. Jednou z nejdůležitějších vlastností Chodícího města je jeho nezávislost. Pokud se mu nelíbí, kde se nachází, nebo pokud ho přestanou bavit susedé, protože jsou nudní, nesnášenliví a mají násilnické sklony, může se jednoduše zvednout a odejít. Interakce s jinými městy a výměna zboží se provádí skrz výsuvné cesty. Možnosti Chodícího města popírají všechny běžné zákony politiky. Není vázané na žádné státní uspořádání nebo přírodní podmínky. Jeho obyvatel je *nomád*. Žije mimo jakoukoliv ideologii a státní aparát, pravděpodobně v některém z postnukleárních světů.

V roce 1966 říkají autoři z italského Superstudia, že je nutné eliminovat města, zničit předměty a zrušit práci. Skrz předměty a jejich společenské konotace jsme uměle a cíleně svazováni. Žijeme pro předměty, nikoliv s předměty. Ideálním obyvatelem Země je podle Superstudia nomád, který se svobodně přesouvá mezi různými místy planety. Protože neexistují města:

„*Nebude žádný důvod pro existenci cest nebo náměstí.*

Každý bod bude stejný jako všechny ostatní

*(s výjimkou několika pouští nebo hor,
které jsou zcela neobyvatelné).*

Když si tedy zvolíme na mapě náhodný bod,

budeme moci říct: zde bude můj dům

po tři dny dva měsíce během deseti let.

A tím směrem se pustíme (říkejme tomu B) -

bez zásob, s sebou pouze předměty, které máme rádi.“ [33]

Myšlenka soběstačnosti je přirozenou součástí amerického myšlení. V roce 1975 začal Kurt Saxon vydávat časopis *The Survivor*. Obsah byl zaměřený na poskytování rad, jak přežít jaderný konflikt. Nechyběly ani popisy a ukázky praktických dovedností. V jednom z článků Saxon popisuje alternativní ekonomický systém: „*Johnny Carson jednou žertem předpověděl, že dojde toaletní papír. Nemyslel to vážně, ale hodně lidí to tak pochopilo. Jedna stará dáma se zhrozila a nakoupila 1000 balení. Nakonec jí došlo, že se to nestane. Všechna balení měla schovaná v příštěnku. Před několika měsíci se rozhodla, že je prodá zpátky do velkoobchodu. Získala dvojnásobek toho, co původně zaplatila.*“ Saxon je touto zábavnou příhodou inspirován. Navrhuje, aby si každý ze skupiny survivalistů nakoupil větší množství jednoduchých předmětů, „*několik veletuctů balení jehel a cívek nití; žiletky, připínáčky, kancelářské potřeby jako jsou kuličková plnicí pera, tužky, gumy.*“ [5] Jejich cena může časem stoupnout. Podle jeho názoru se jedná o mnohem lepší investici, než ukládat peníze na spořicí účet. Navrhovaný DIY ekonomický systém cizopasí na mechanismech volného trhu.

Deleuze a Guattari říkají, že schizofrenie je nemocí moderního člověka. Je to skutečná podoba konce historie. Aktivně se účastnit tohoto konce znamená vydat se na procházku, umět se narodit a zase umřít. Schizofrenii lze chápat jako tvořivý přístup ke skutečnosti. Během krizové situace se jiné vidění stává nezbytnou praxí. Změněné vnímání, základní podmínka improvizace, ale nutně proměňuje recepci světa, a tím také svět samotný.

Je zřejmé, že původní systémy a kategorie, pomocí nichž se dříve o světě vypovídalo, se ve zvládnutém terénu prostoru před jadernou katastrofou nemožnou osvědčit. Deleuze a Guattari přicházejí s ideou rhizomy, nehierarchického oddenkovitého systému vztahů. V *Tisíci plošinách* uvádějí praktický návod, jak rhizomu vytvořit. Říkají: „*Následuj rostliny: začni vyznačením první linie, vytvoř ji z kruhů konvergence kolem sousledné posloupnosti singularit: potom se podívej, jestli uvnitř této linie vznikají nové kruhy konvergence; nové body mimo vyznačené hranice a v jiných směrech. Piš, vytvářej rhizomu (oddenek), rozšiřuj své teritorium za pomoci deterritorializace, protahuj dráhu letu až do bodu, kdy se z něj stane abstraktní stroj, který pokryje celou rovinu konzistence.*“ [34, str. 11]

Není zde ani stopa po interpretaci. Ze všeho nejvíc se rhizoma přibližuje naprosté horizontalitě grafu, který je v plné obecnosti zadán pouze svými vrcholy a hranami. Volnost není bez následků: místo jednoduchého lineárního schématu dostáváme komplikovanou strukturu, kterou nelze redukovat na několik málo klíčových slov.

V roce 1985 přichází Donna Haraway s další verzí kyborga. Její kyborg je utopickým sociálním konstruktem na rozhraní gender studies, socialismu,

materialismu a blasfemie. Jeho vlastnosti jsou vymezeny téměř bez výjimky negativně: kyborg obývá umělý svět bez genderu, bez počátku, a také bez konce, je mimo spásu a nepozná Ráj. Jako post-genderová bytost nevychází z žádného druhu humanismu. Nezná prvotní jednotu a nevinnost. Žije mimo historii. Nikam se nevrací. Nepamatuje se na kosmos. Není vyrobena z bláta, tím pádem se nemůže obrátit v radioaktivní prach.

Svůj *Manifest kyborgů* Haraway zakončuje příkladem z biologie. Připomíná regenerativní schopnosti mloka, který i po ztrátě některého z údů dokáže přežít, a nejen to, dokonce si vytvoří úd nový. Snadno se může stát, že má nakonec údů dva. Víc než mlokově se začne podobat monstru s nebývale zmnoženými končetinami. Donna Haraway převádí mločí situaci na člověka. Podobně jako rhizoma je její kyborg, toto zvláštní člověčí monstrum, děsivé pouze do chvíle, než si uvědomíme jeho skutečný význam. „*My všichni jsme byli hluboce zraněni. Potřebujeme regeneraci, nikoli znovuzrození a mezi možností naší nové přestavby spadá i utopický sen o naději na monstrosní svět bez genderu,*“ [35] říká Haraway. Regenerace je totiž vždy lepším řešením než znovuzrození (čti: konec světa).

Dezorientace

S koncem Studené války zmizela přímá hrozba jaderné apokalypsy. Zpětná rekapitulace ukázala, že věda nesplnila naddimenzovaná očekávání. Všechny problémy lidstva nevyřešila, několik zásadních dokonce přidala. Nadšení atomového věku opadlo. Na rozdíl od 50. let už experiment není příslibem do budoucnosti. Mnohem častěji vzbuzuje obavy a negativní očekávání.

V červenci 2008 zveřejňuje německý biochemik Otto Rössler otevřený dopis nazvaný *Proč varuji před experimentem LHC?* Jeho dopis začíná slovy: „*Mám tu čest napsat obecně srozumitelnou zprávu. Se svými studenty, kteří navštěvují mé přednášky o chaosu, jsem objevil nová fakta v obecné teorii relativity, v nichž se rozcházejí s téměř všemi odborníky.*“ [36]

Rössler je známý především díky svému výzkumu v oblasti dynamických systémů. Tato část aplikované matematiky se obvykle označuje jako deterministický chaos. V roce 1976 Rössler prozkoumal vlastnosti specifické soustavy diferenciálních rovnic. Matematický objekt, který s nimi těsně souvisí, patří do skupiny podivných atraktorů. Rösslerův atraktor našel své uplatnění při hledání rovnovážných stavů chemických reakcí.

LHC, neboli Large Hadron Collider, před nímž se Rössler pokoušel veřejnost varovat, je největší současný urychlovač částic. Nachází se v podzemních prostorách výzkumného střediska CERN v bezprostřední blízkosti Ženevy. Jeho úkolem je získat data o srážkách vysokoenergetických svazků částic. Na

základě naměřených dat bude možné potvrdit či vyvrátit mnohé hypotézy současné částicové fyziky.

Bude se vědět, proč jsou částice hmoty hmotné. Bude možné zpřesnit zákony, pomocí nichž se popisují interakce mezi elementárními částicemi. Bude se hledat odpověď na otázku, z čeho je složená temná hmota a kam se poděla antihmota z Velkého třesku. Bude známo více o struktuře prostoru a času. Budou se počítat dimenze světa.

Zástupci CERNu shledávají Rösslerovy obavy neopodstatněnými. K černým díram se vyjadřovali už mnohokrát. Žádná relevantní bezpečnostní rizika podle nich neexistují. Otto Rössler ale trvá na svém. Obává se nejhoršího. Co když černá minidíra nabobtná do takových rozměrů, že do sebe vcucne celou planetu? Vyzývá vědce z CERNu, aby uspořádali vědeckou konferenci, která se bude věnovat bezpečnosti provozu LHC ještě předtím, než dojde k jeho spuštění. Když konečně pochopí, že ho nikdo nebere vážně, publikuje emotivní text s názvem *Racionální, spirituální a morální dilema*. Následně vznáší žalobu u Evropského soudu pro lidská práva. Obviňuje dvacet států EU, které se podílejí na financování projektu, že provozem LHC porušují druhý článek první hlavy Listiny základních práv Evropské unie, tedy jeho právo na život.

Ve skutečnosti vznikly ve spojitosti s LHC nejméně tři rozdílné katastrofické scénáře. První verze katastrofy: Obyčejná hmota je podle současného fyzikálního chápání složená z hadronů, tedy z částic, které obsahují tři kvarky. Při velkých hustotách a energiích se kvarky můžou uvolnit a vytvořit kvark-gluonové plazma. Předpokládejme, že v LHC toto plazma vznikne a navíc v něm místo obvyklých *up* (nahoru) a *down* (dolů) kvarků budou přítomny i *strange* (podivné) kvarky. Bude-li takové kvark-gluonové plazma stabilnější než normální hmota, může se stát, že se i obyčejná pozemská hmota začne transformovat do kvark-gluonového oblaku. Nová konfigurace hmoty by se mohla šířit do stále širšího okolí LHC a zakrátko by se z celého světa stal podivný oblak, neboli *strangelet*. Tato změna by měla bezesporu neblahý vliv na veškeré živé organismy, lidstvo nevyjímaje.

Verze druhá: Na základě astronomických pozorování víme, že dochází k rozpínání vesmíru. Vesmír se ředí a ochlazuje. Některé ze základních interakcí mohly být v ranějších fázích vývoje vesmíru projevem jediné síly. V důsledku chladnutí vesmíru došlo k jejímu rozdělení. Chování gravitační, elektromagnetické, slabé a silné interakce je do značné míry prozkoumané. Co když ale náhodná vysoce energetická srážka v urychlovači způsobí vydělení dosud neznámé páté interakce s ničivou potencialitou?

Verze třetí, o níž se opírá Otto Rössler, předpokládá, že kromě tří prostorových a jedné časové dimenze existují ještě další svinuté dimenze, které běžně nevnímáme. V takovém typu prostoru může vzniknout černá minidíra

už při přiblížení částic na 10^{-18} metru. Za normálních okolností se částice tak blízko nedostanou. Brání jim v tom silná interakce. V případě vysokoenergetických srážek ale tuto situaci nelze vyloučit. Hawkingovo záření zaručuje, že se drobná černá díra ihned vypaří. Zpochybní-li se existence Hawkingova záření, dojdeme podobně jako Rössler k závěru, že i miniaturní černá díra může během čtyř let narůst do obří velikosti.

Roku 2005 vysílá BBC docu-drama s příznačným názvem *Konec světa* (2005). Tvůrci mají nemalou ambici. Během jediné hodiny odvypráví pět různých katastrofických příběhů. Hlavním hrdinou je výzkumný pracovník Dr. Howell, který podniká dobrodružnou cestu z hotelového pokoje v Londýně do své laboratoře v New Yorku. „*Představte si, že se probouzíte do posledního dne na Zemi. . .*“, vyzývají nás propagační materiály k filmu.

Úvodní část je věnována tsunami. Druhá povídka se zabývá nebezpečným asteroidem. Následuje vyprávění o pandemii. Čtvrtý příběh se vypořádává s výbuchem sopky v Yellowstone National Parku. Závěrečný příběh je inspirován projektem LHC. Jenom v této části se Dr. Howell dostane bez potíží z hotelu v Londýně až do své laboratoře v New Yorku. Před branami výzkumného centra stojí lidé s transparenty a volají: „Zastavte experiment!“ Ale Dr. Howell toho nedbá. Po krátkém zaváhání zasune klíček do řídicí desky urychlovače a malým pootočením ho uvádí do provozu. Experiment se záhy vymkne kontrole a planetu pohltí strangelet. Následuje konec světa.

Mladí vědci z CERNu se pokusili napravit zhoršující se mediální pověst LHC. Natočili hudební klip, známý jako *LHC Rap* (Large Hadron Rap). Zpívají a tancují mezi trubkami a kabely, v místech, jimiž později budou probíhat protonové svazky. Součástí písně je i stručné shrnutí částicové fyziky: co je to protonová srážka, jaký je rozdíl mezi hmotou a antimotou, k čemu se hodí Higgsovy částice, svinuté dimenze, supersymetrie, zkrátka skoro všechny zásadní teoretické koncepty současné částicové fyziky. Nejdůležitější částí neformálního výkladu je ale poselství, které se několikrát zopakuje v refrénu: „*LHC urychluje protony a svazky. Věci, který se tu objeví, tě úplně převálcují!*“

Na podzim roku 2008 je Rösslerova žaloba zamítnuta. Přes všechny snahy německého biochemika se v urychlovači v září 2008 rozbíhají první částice. Po pouhých devíti dnech dochází k závadě na dvou z více než tisíc šest seti supravodivých magnetů. Oprava trvá déle než jeden rok. V listopadu 2009 je jeden z externích spolupracovníků CERNu preventivně zatčen kvůli podezření, že je napojen na teroristickou síť Al Kajdá. O pár dní později přeletí nad pozvolna se rozbíhajícím urychlovačem sova. V zobáku drží bagnetu. Upustí ji nad sektory 7-8 a 8-1. Nastane zkrat, který na chvíli přeruší provoz části chladicího systému. Dojde k malému oteplení z téměř absolutní nuly (minus 273 stupňů Celsia) na minus 268 stupňů Celsia. Kontrolní mecha-

nismy urychlovače tentokrát neselžou. Sova vyvázne bez zranění, o bagetu ale přijde. Teprve na konci listopadu 2009 jsou konečně naměřena první nová data.

Ve skutečnosti není Rösslerův příběh ničím výjimečný. Téměř žádný rok se neobejde bez katastrofické předpovědi. Zdaleka nejúspěšnější je rok 2012, k němuž směřuje nebývalé množství apokalyptických vizí. Ty se navzájem proplétají a odkazují na sebe, čímž se násobí výsledný efekt.

Někteří apokalyptici k tomuto roku přistupují fyzikálně. Astrobiolog David Morisson, zaměstnanec NASA, který má na starosti zodpovídání dotazů veřejnosti, ve svém přehledovém článku *Doomsday 2012, planet Nibiru and Cosmophobia* uvádí seznam možných fyzikálně-astronomických hrozeb, o nichž ho informovala laická veřejnost. Je očekávána náhlá změna polarity magnetického pole Slunce a úplné vymizení magnetického pole Země. Nastanou nebývalé silné sluneční bouře. Osa rotace Země se vychýlí. Mnoho obav vzbuzují výrazná nebeská uspořádání: konjunkce Jupiteru se Saturnem, konjunkce Slunce se středem galaxie nebo překročení galaktického rovníku. Strach vyvolává černá díra, která se nachází v centru Galaxie, a všechny ostatní černé díry obecně. Dále se uvažuje přímá srážka Země s jiným, často dosud nepozorovaným objektem. Mezi potenciálními známými kandidáty na střet se zmiňuje Slunce, asteroid Apophis nebo FX, planeta Nibiru nebo trpasličí planeta Eris. Seznam zakončují nejrůznější exploze s ničivými důsledky pro planetu Zemi: exploze supernovy, hypernovy, hvězdy Betelgeuse, Eta Carinae, Antares a WR 104.[37]

Zdaleka nepozoruhodněji formulovaná otázka veřejnosti, o níž se Morisson zmiňuje, je ale tato: „*Můžete dokázat, že poplašné zprávy o Nibiru jsou falešné?*“ Morissonova odpověď v sobě obsahuje historii všech předchozích pokusů o racionální vysvětlení. Nejspíš proto je trochu hysterická. Vědec se místo odpovědi ptá: „*Kdyby někdo na Internetu prohlásil, že se po Clevelandu prochází 50 stop vysoký fialový slon, lze od NASA očekávat, že bude dokazovat, že to není pravda?*“ [37]

D.H. Lawrence v roce 1930 říká: „*Pro nás je všechno osobní. Krajina ani obloha nejsou pro nás ničím víc než rozkošnou kulisou našich osobních životů. Dokonce ani vesmír vědců není pro nás ničím víc než rozšířením naší vlastní osobnosti. Pohanům byly krajina i osobní 'kulisy' víceméně lhostejné. Kosmos byl však něčím velmi skutečným. Člověk s kosmem žil a věděl, že je větší než on sám.*“ [38, str. 31] Sepjetí s kosmem bylo nahrazeno strachem z vesmíru. David Morisson tento jev označuje jako kosmofóbie.

Někteří lidé se pokoušejí ztracené spojení s kosmem obnovit. Aby se vymanili z chapadel vědeckého vesmíru, musí se často vydat na cestu proti proudu času. Jejich ruka se přirozeně natahuje až k zaniklým kulturám. Hledají stopy, co nejstarší psané záznamy, co nejpřesnější stopy dávného myšlení.

Zde ale vzniká problém interpretace.

Vhodným příkladem je právě předpokládaný konec mayského kalendáře v roce 2012. Do příchodu křesťanů používali Mayové k odměřování delších časových úseků *Dlouhý kalendář*. Jeho počátek kladli naroveň počátku tohoto světa. Srovnáním s událostmi datovanými gregoriánským kalendářem se určilo, že Dlouhý kalendář začíná nejpravděpodobněji 11. nebo 13. srpna 3114 před naším letopočtem.

Čas je v Dlouhém kalendáři strukturován do rozmanitější skupiny jednotek, než jsou naše měsíce a roky. Počty ale zůstávají stejně jednoduché: 20 dní je jeden uinal, 18 uinalů (tedy 360 dní) je tun, 20 tunů je katun a 20 katunů (což dělá 144 000 dní) je jeden baktun. Pokud se jako začátek Dlouhého kalendáře zvolí 11. srpen 3114, odpovídá 21. prosinec 2012 prvnímu dni 13. baktunu.

Úseky se v Dlouhém kalendáři měřily v násobcích 20 nebo 18. Třináctka není ničím významná. V písemném svědectví dávných Mayů existují předpovědi událostí, které spadají do období po 13. baktunu. Podle některých badatelů systém Dlouhého kalendář zahrnoval dokonce ještě další jednotky. Potom by Mayové dokázali pomocí cyklických jednotek počítat úseky mnohonásobně přesahující třináctý baktun. Kdyby se tento rozšířený systém spustil v roce 3114 před Kristem, trvalo by ještě dalších 4.134105×10^{28} let, než by došlo k jeho vyčerpání. Uvedený časový interval více než triliónkrát převyšuje odhadované stáří vesmíru.

Záznamů, které by dosvědčovaly zájem starých Mayů o třináctý baktun, je poskrovnu. Jedním ze dvou nejvýznamnějších svědectví je nápis známý jako *Tortuguerský monument 6*. Jeho nejpřesnější známý překlad zní:

*Třináctý [baktun] skončí
čtvrtého Ajawa třetího Uniiwa
temnota ... se objeví*

[Bude to] *sestup Bolona Yookte'K'uha k velkému [nebo červenému]*. [39]

O zmiňovaném bohu nebo skupině bohů Bolona Yookte'K'uh víme jen velmi málo. Mezi možnými překlady jména se uvádí výrazy jako *bůh mnoha dlouhých kroků*, *strom devíti psů* nebo *strom mnoha kořenů*. Ačkoliv tento bůh (nebo skupina bohů) figuruje v některých nápisech v roli boha války, konfliktu nebo podsvětí, zůstává interpretace fragmentu stále velmi nejasná.

Euroamerická kultura má v eschatologii bohatou praxi. Podle D. H. Lawrence musela první verze Janova zjevení vycházet z intenzivního pocitu blízkého konce světa. „*Přijď, Pane Ježíši, přijď!* A Jan pevně věřil, že přijde - že přijde hned. V tom spočívá ono chvění hrůzou a ona hrozivá naděje prvotních křesťanů - to z nich v pohanských očích pochopitelně učinilo nepřítelů celého lidstva. Jenže On nepřišel“ [38, str. 40] Hledání konce mayského kalendáře se až nápadně podobá Janově toužebnému očekávání trestající Boží

ruky. Při cestě do hlubin duchovní historie hledač kosmu nejpravděpodobněji dorazí až k předkřesťanské citlivosti kolektivního vědomí. Zároveň jsou v jeho myšlení nevyhnutelně přítomny stopy západní civilizace, zpřítomňované zcela individualizovanou vizí katastrofy. Odtud se také pravděpodobně vynořuje strašák v podobě nešťastné třináctky.

Strach z čísel se vyskytuje v nejrůznějších formách po celém světě. Nezanedbatelné komplikace vycházející z triskaidekafobie, tedy ze strachu z třináctky, způsobují, že v amerických mrakodrapech často chybí poschodí číslo třináct. Buď se tato číslovka vynechá, takže po poschodí číslo dvanáct ihned následuje poschodí číslo čtrnáct, nebo je třináctka nahrazena jiným vhodným slovem, kupříkladu *skylíne*.

V Asii je situace ještě zmatenější. Nejčastěji se vynechávají čísla, která v sobě obsahují čtyřku, tedy kromě 4 i 14 nebo 24. Číslo čtyři (*ši*) totiž v čínštině zní podobně jako smrt. Negativní vnímání se přeneslo i do japonštiny, protože jeden ze dvou způsobů čtení číslovek vychází z čínské tradice. V Japonsku je navíc kromě čtyřky za nešťastné číslo považována i devítka, jejíž zvuková podoba *ku* zní stejně jako utrpení. V Itálii se z podobných důvodů zle hledí na sedmnáctku, která se v římské soustavě zapisuje jako XVII. Tyto číslovky-písmena lze přeskupit do slova VIXI, neboli *žil jsem*, což lze chápat jako ekvivalent výroku *jsem mrtvý*.

V multikulturních městech jako je Hongkong, kde dochází k prolínání asijských a západních vlivů, v některých mrakodrapech chybí podlaží číslo 13, 14 a od 40 do 49. A to nejsou ani zdaleka respektovány všechny kulturně podmíněné fobie, protože jinak by se číslování příliš vzdálilo původní lineární posloupnosti. Podobný problém samozřejmě nastává i při číslování pokojů, lokomotiv, popřípadě při označování sérií mobilních telefonů.

Bez ohledu na pochybnosti o povaze třináctky ve spojení s rokem 2012 se tato tematika stala vděčným zdrojem inspirace pro filmový průmysl. Hollywoodská produkce využila širší možností, které látka nabízí. V úvodu katastrofického snímku *2012* (2009) nechybí zmínka o mayském proroctví. Následuje narovnání nebeských těles do přímky. Amatérský dalekohled odhalí intenzivní sluneční erupce. Až poté se vyjeví základní mechanismus apokalypsy: na Zem dopadá mnohem více neutrin než obvykle a tato neutrina navíc interagují se zemským jádrem. Jádro se roztaví a tím se uvedou do pohybu litosférické desky, které do sebe narážejí a pak se lámou. Nechybí ani výbuch sopky v Yellowstone národním parku, až nakonec celý svět zaplaví obrovská vlna tsunami. Vše se propojuje do jednoho burácivého celku, na jehož konci se vysvitne naděje v podobě zálesácky prosté Archy.

Není však ihned nutné myslet na konec světa. Ještě častěji se dnes mluví o konci věku. Timewave zero je počítačový program, který vykresluje fraktální graf. Na vodorovné ose je vynesena čas, na svislé ose je zanesena novost.

Autorství patří Terenci McKennymu, který se na začátku 70.let vydal se svým bratrem do Mexika. Po experimentech s halucinogenními houbami a DMT a po hlubokých osobních zážitcích bratři zjistili, že ve vesmíru existuje atraktor, jehož vlastnosti jsou svázané s plynutím času. Svůj objev popsali v knize *Invisible Landscape*.

Podle Terence McKennyho existuje strukturální podobnost mezi různými událostmi v historii. Tuto podobnost lze znázornit grafem, který je podobně jako pobřeží Anglie nekonečně členitý. Základem pro jeho rekurzivní generování jsou číselné vztahy v posloupnosti 64 hexagramů z Knihy proměn. Čím více se fraktální graf přibližuje vodorovné ose, tím větší je míra novosti v odpovídajícím časovém okamžiku. Velká dávka novosti přísluší době před 65 milióny let, kdy vyhynuli dinosauři, roku 1876, kdy si Alexander Graham Bell nechal patentovat vynález telefonu nebo roku 1945, kdy došlo k bombardování Hirošimy a Nagasaki.

McKennyho atraktor má navíc ještě jednu podivuhodnou vlastnost: jeho graf končí v roce 2012. V tomto čase nastává singularita. Rychlost změn zde dosáhne svého maxima, což prakticky znamená, že se všechno představitelné i nepředstavitelné bude dít ihned a zároveň.

V devadesátých letech se z McKennyho stal známý guru. Na základě matematických připomínek upravil svůj graf tak, aby ještě lépe vyhovoval mayské eschatologii. Program se sdílí na internetu. O jeho starobylosti svědčí, že jej lze spustit pouze v prostředí DOS. Pro šíření eschatologických myšlenek volí McKenna netradiční formu. Svým typickým hlasovým projevem doprovází elektronická uskupení *The Shamen* nebo *Spacetime Continuum*. McKenna v roli halucinogenního guru raveové kultury raných 90. let říká: „*Historie končí. Tím myslím, že my jsme ta generace, která se stane svědkem odhalení smyslu kosmu. Historie je šokovou vlnou eschatonu. Pro ty z nás, kteří přežijí přesun do hyperprostoru, to znamená, že budou mít privilegium vidět největší uvolnění zhuštěné změny od začátku vesmíru. Dvacáté století je otřes, který předjímá přibližující se katarakt času, který zamete s naším druhem a s osudem této planety.*“ [40]

Southland Tales

Je zřejmé, že s koncem Studené války se pole apokalyptického vidění nebývale rozšířilo. Ani ti nejpředvídavější survivalisté současnosti nedokážou předběžnými opatřeními pokrýt celé spektrum nových hrozeb. Už dávno nestačí protiatomový kryt z betonu, týdenní zásoba vody, jídla a několik podomácku improvizovaných dozimetrů.

Z podobných důvodů zřejmě také skončila éra futuristického plánování.

V roce 1969 Charles Jencks v knize *Architecture 2000* domýšlí různé směry soudobého architektonického myšlení až do roku 2000. Hned v úvodu píše: „*Předvídání budoucnosti je nevyhnutelné a všední stejně jako dýchání.*“ [31, str. 9] Ve stejném roce vychází kniha Buckminstera Fullera *Utopia or Oblivion*, v níž Bucky rozvíjí myšlenku efemerizace, tedy schopnosti dosáhnout více s méně prostředky. Fuller předpokládá, že „*vzhledem k tomu, že se proces efemerizace zrychluje, splní úkol zajistit dostatek pro celé lidstvo v průběhu dalších 34 let. Dojde k tomu bez ohledu na politické systémy, které úmyslně rozdělují společnost a staví jednu skupinu proti druhé.*“ [16]

Fullerových 34 let už dávno uplynulo. Víme, že v této předpovědi se mýlil. Mnohem případnějším vyjádřením, v němž je obsaženo mnoho ze skepse současnosti, jsou slova postavy jménem Krysta Now z filmu *Southland Tales* (2007). Podle blondaté pornoherečky Krysty „*vědci říkají, že budoucnost bude mnohem futurističtější, než původně předpovídali.*“

Southland Tales je jedním z nejzajímavějších katastrofických snímků posledních let. Příběh uvozují dva jaderné výbuchy v Texasu v roce 2005. V roce 2006 začíná třetí světová válka. Válečné konflikty na Středním východu způsobí nedostatek ropy. Energetickou krizi včas vyřeší zaměstnanci německé firmy, kteří objeví nový druh energie nazývaný Tekutá karma. Tato energie je blíže nespecifikovaným způsobem svázaná s prouděním v oceánu. Zdá se, že je to ekologický a nevyčerpatelný zdroj. Ve skutečnosti vědci ví, že generátory energie mění směr oceánských proudů a způsobují zpomalování rotace Země. Navíc při přenosu energie, který využívá kvantově provázaný stav částic, vznikají díry v časoprostorovém kontinuu. To ale německé firmě nebrání v dalším využívání nebezpečné technologie. Detaily projektu nejsou veřejné. Technologie je navíc vázána na úzkou skupinu lidí, která tak má v ruce všechnu ekonomickou, a tím pádem i polickou moc. Veškeré pochybnosti o projektu se šíří velice pomalu, i díky tomu, že jsou zavedena zvláštní bezpečnostní opatření a cenzura internetu je běžnou praxí. V reakci na represe vznikají extrémistické liberální skupiny. Mezi nimi se nejvýrazněji projevují neomarxisté. Navzdory hrozivým událostem ale obyčejný život plyne dál ve víceméně nezměněné podobě, jak to ostatně předpovídá Herman Kahn v 60. letech.

Děj začíná v momentě, kdy se uprostřed pouště probouzí Boxer Santaros, známý herec a zeť kalifornského senátora, který trpí totální amnézií. Kromě ní ho sužují i občasné projevy schizofrenie. Díky naprosté dezorientovanosti se snadno stane terčem vyděračských aktivit neomarxistických kruhů, které chtějí narušit výsledky blížících se voleb. Společnost mu dělá Krysta Now, bývalá pornoherečka, popová zpěvačka, návrhářka a moderátorka zábavné televizní show, s níž zřejmě před svým záhadným zmizením napsal scénář o konci světa. Realita se postupně začne nebezpečně přibližovat scénáři. Pří-

běh směřuje k nevyhnutelné apokalypse na palubě obrovské vzducholodi, kde Boxer Santaros přebírá roli nového Mesiáše.

Boxer Santaros vstupuje do narušeného prostoru. Díky ztrátě paměti se nejistota týká nejen světa, v němž se pohybuje, ale i jeho samotného. Formální prostředky filmu navozují pocit delíria. Divák je neustále zahlcován nesourodými obrazy. Tradiční hrané scény se zcela samozřejmě a bez uvozování střídají se záběry na obrazovku, přes kterou běží aktuální zprávy, popřípadě na soustavu obrazovek, na nichž jsou pomocí rozvinutých bezpečnostních systémů sledovány pohyby osob po mřížce Los Angeles. Nechybí ani reklamní šoty, CGI simulace virtuálních prostředí a záběry z televizních reality show.

Stejně nepřehledný je vztah fikce a reality. Uvedme příklad jedné ze složitějších her: Dvojice umělců z undergroundu se rozhodne, že předvede scénku domácího násilí, kterou násilně přeruší rasistický policista. Výsledkem má být dvojitá vražda, kterou Boxer Santaros náhodou zaznamená na svou amatérskou kameru. Použitý materiál bude použit k vydírání jeho tchána. Získané peníze si dvojice nechá a bude jimi financovat svoje umělecké projekty. Boxer Santaros se v té době seznamuje s pracovním dnem obyčejného policisty, protože ho bude hrát ve svém filmu. Aby byla jeho příprava úplná, má u sebe kameru. Netuší, že policista, kterého doprovází v terénu, je součástí konspirační hry. Problém nastane v momentě, kdy se k zákroku přidává skutečný policista. Jeho příchod protagonisty domácího násilí vyvede z role. Stanou se sami sebou a skutečný policista je chladnokrevně zastřelí. Po výstřelech na jejich těle vybuchne dopředu připravená umělá krev.

Rozdíl mezi skutečným světem a jeho obrazem je v tomto filmu znejistěný, až nakonec hranice zcela zmizí. Všechny obrazy se začleňují do jednoho souvislého mediálního toku. Psychologická plochost, jedna ze základních charakteristik katastrofické krajiny, je v *Southland Tales* několikanásobně zesílena absencí roviny, již bychom mohli označit za realitu v rámci filmu. Neuchopitelnost reality jde ruku v ruce s roztěkaností příběhu. Kromě Boxera Santarose se pozornost soustřeďuje i na další dvě postavy, již zmiňovanou Krystu Now a důstojníka Rolanda Tavenera. Navíc je děj rámovaný jako vyprávění válečného veterána z bojů v Iráku, jehož komentář propojuje obrazy pomocí zvuku do jednoho souvislého celku. Tento celek není ukotvený v ničí subjektivitě. Obrazy protékají volně bez vazby na určitou postavu.

Připomeňme si stylistické postupy v Sarterově *Nevolnosti*. Roquentin si píše do deníku: „*Pod mýma nohama škrábe strom černým nehtem zemi.*“ [2, str. 162] Autor se zde záměrně vyhýbá obvyklejšímu popisu, který by mohl začínat slovy: „Vidím, že . . .“ Kořen stromu je aktivní prvek. Z hlediska existence a tedy i z hlediska vypovídání je na stejné úrovni jako hrdina v parku. Tímto literárním obratem se kořen stává součástí hrdinova disociovaného

subjektu a paradoxně též subjektivního vědomí čtenáře.

Steve Reich popisuje v souvislosti se svou skladbou *It's gonna rain* podobnou metodu. „*Když posloucháte výsledek, zdá se vám, že slyšíte všechny možné druhy slov a zvuků, jaké jste kdy předtím slyšeli, mnoho psychoakustických fragmentů, které váš mozek různým způsobem organizuje. Toto se bude lišit člověk od člověka. Všechna hudba do jisté míry vybízí, aby do ní lidé promítali svůj emocionální život. Moje rané skladby to dělají v extrémní formě, paradoxně skrz velmi rigidní proces. A je to právě neosobnost tohoto procesu, která vyvolává psychologickou reakci založenou na velkém soucítění.*“ [22, str. 21]

Podobně se chovají i obrazy v *Southland Tales*. Protože nemají jasný význam v rámci příběhu, vzniká pocit, že jsou součástí něčího rozrušeného vědomí. Subjekt, jemuž by je bylo možné přisoudit, chybí. Stávají se tak součástí obecného intersubjektivního vědomí o tomto světě.

Zmíníme-li, že film *Southland Tales* je součástí širšího projektu, do nějž patří tři komiksově knihy, je zřejmé, že se jedná o poměrně komplikované monstrum, které se vyvalilo z kalných vod katastrofických syžetů obtíženo všemi možnými odkazy a nabádající k různým otázkám a interpretacím. Na rozdíl od *Armageddonu*, jehož výpověď se pohybuje na úrovni záchranného manuálu, se *Southland Tales* pokoušejí o skutečnou (čti: plochou) výpověď o neskutečné (medializované) apokalypse dneška. Poučenost literární tvorbou Thomase Pynchona, vizuální upomínky na cyklus *Cremaster* od Matthew Barneyho, převrácená citace básně T. S. Eliota a další komplexní odkazy jsou nezbytným arzenálem.

Film vznikl v rámci hollywoodského studiového systému. Premiéru měl v Cannes v roce 2006. Někteří z kritiků ji označili za možná vůbec nejhorší premiéru v historii festivalu. Režisér Richard Kelly materiál následně přestříhal a zkrátil, přesto ale komerčního úspěchu nedosáhl. Celosvětové příjmy dosáhly 356 000 dolarů, což je vůči 17 milionovému rozpočtu obrovský nepoměr.

Ironický dovětek: Jistá americká filmová recenzentka zdůraznila, že všechny postavy ve filmu *Armageddon* jsou výborně vystavěné. Ve své nadšené obhajobě říká, že „*během méně než jedné minuty se objeví pět klíčových postav. Jsou vykresleny v specifickém prostředí, jsou předvedeny jejich vztahy k ostatním postavám, získají určitý charakter a jsou definovány způsobem, který naznačuje, jak se budou chovat během pozdější mise. (Jestli tohle není dobře napsaný scénář, tak nevím, co jiného.)*“ [41] *Southland Tales* si po premiéře v Cannes vysloužily zdrcující kritiku. Britský komentátor z deníku *The Observer* prohlásil, že to bylo tak hrozné, „*že jsem si říkal, jestli [Richard Kelly] vůbec někdy potkal nějakou lidskou bytost.*“ [42] Ani česká festivalová kritika nezůstala pozadu. Podle ní byl „*komiksově laděný sci-fi snímek s boxerem*

[sic!], *pornohvězdou, nukleární katastrofou a neomarxisty k nevydržení.*“ [43] Druhý komentář je třeba ihned zavrhnout. Ukazuje, jak trestuhodná je povrchnost kulturních redaktorů, kteří se nezdráhají odsoudit film, aniž by jej viděli. První komentář si naopak zaslouží hlubší zamyšlení. Autor v něm totiž nejspíš nevědomky vystihl myšlenkové gró filmu. Je možné, že režisér Kelly opravdu nikdy žádnou lidskou bytost nepotkal: Tradiční kategorie, mezi něž patří i implicitně myšlený „skutečný člověk“, už totiž nejspíš vůbec neexistují.

IV - Dovětek

Začátek

Tento text měl v průběhu psaní čtyři různé začátky. O každém z nich jsem si myslela, že bude tím nejvhodnějším úvodem do potemnělých katastrofických krajin.

Na první začátek mohu snadno zapomenout. Odpovídal nejisté a neohra- bané počáteční fázi, v níž jsem měla neurčitý pocit, že se jako potenciální scenáristka chci zabývat (cituji z prvního úvodu) *jinými kinematografickými vesmíry v rámci maďarské katastrofické tvorby*. Katastrofičnost se v mém prvním plánu objevila úplnou náhodou, jenom díky tomu, že je tento žánr v Maďarsku mimořádně oblíbený. Ve skutečnosti mě víc než maďarské kata- strofické filmy zajímaly právě ony jiné kinematografické vesmíry. Obyčejné kinematografické vesmíry jsem vymezila poněkud nejasně: Jsou to ty, jejichž esenci lze extrahovat do jediné věty. Pokud se po shlédnutí filmu podaří vyslo- vit zaklínadlo typu: „I přes počáteční nedůvěru se Andrea s Tomášem sblíží a odhalí bolestné tajemství jeho života, které mu pomůže překonat,“ patří snímek do obyčejného kinematografického vesmíru. Jestliže se film takovému shrnutí vzpírá, a přesto je něčím zajímavý, je pravděpodobné, že bude patřit do druhé kategorie. Dnes už mě takové dělení nezajímá. Hranice kategorií, které jsem vymezila pouze pomocí jedné vlastnosti a její negace, jsou nejisté. Zbytečně se jimi rozsekává spojitě pole různých možností.

Druhý začátek byl mnohem nadějnější. Vyskytoval se v něm antropo- morfizovaný obrys-hrdina pohybující se v nejvyšších vrstvách mrakodrapové zástavby směrem dolů, Ives Klein letící ze zahradní zídky vstříc chodníku na fotomontáži s názvem *Saut dans le vide* (Skok do prázdna), Vladimír Boudník vyrábějící pùllitrové kelímky, které se roztékají tak rychle, že z nich i Egon Bondy jen tak tak stačí vypít svoje pivo, aniž by nevyemrnda- na podlahu. Dále tam byl obrys ze začátku Queneuovy knihy *Svível*, který se pomalu, ale jistě proměňuje do ploché bytosti, aby se posléze stal skutečným třírozměrným člověkem, a také Lautréamontova beztvará hmota pronásledu- jící rozjetý omnibus. V případě omnibusu jsem měla potřebu připomenout,

že je to koňmi tažené vozidlo pro osm cestujících, které poprvé předvedl roku 1662 pod názvem *Carosse* francouzský matematik, spisovatel, teolog a filosof náboženství Blaise Pascal, a této potřeby jsem se prozatím nezbavila. Aby toho nebylo málo, začlenila jsem do druhého úvodu také bouřící se Guerrilla Girls, které už od půli osmdesátých let na hlavě nosí gorilí masky, punkového baleťáka s načechranou bělostnou sukýnkou z posledního Jarmanova filmu *Glitterbug* (1994) a jinou Jarmanovu baletku, tentokrát tu, co stojí vedle hromady hořících odpadků. Tohle všechno se mi vešlo na pouhou jednu stranu.

Vazbu měl na starosti tragický obrys-hrdina, o němž jsem si byla jistá, že po zbytek textu zůstane záhadně nejasným. Jeho charakteristiku jsem zvolila značně depresivně: obrys-hrdina je bezejmenná jednotka ve víru velkoměsta, zapadá v infrastruktuře, permanentně ztrácející identitu, vysílaná televizními zprávami, beznadějně dvourozměrná. Toto tragické *cosi* se v textu stalo součástí abstraktního myšlenkového pokusu, během něhož jsem *to* nechala padat z nejvyššího mrakodrapu ve městě, zatímco nastává konec světa.

Analýza situace byla snadná: žádná stavba na světě není tak vysoká, aby z ní postava padala déle než jednu minutu. Co platí pro postavu, platí tím spíš i pro její obrys. Do pěti minut už musí být jasné, jak to skončilo. Prostá kombinatorika nabídla omezený počet vyústění, v tomto případě celkem čtyři. Formulovala jsem je následovně: (1) obrys se rozpadl, muž zemřel a nastal konec světa, (2) obrys se rozpadl, muž zemřel a konec světa ještě nenastal, (3) obrys se nerozpadl, muž přežil a nastal konec světa, (4) obrys se nerozpadl, muž přežil a konec světa ještě nenastal.

Bylo mi jasné, že tváří v tvář tak těsnému sepletí individuální a všeobecné katastrofy nesmím zanedbat jakoukoliv z variant, byť by se některá zdála být úplně nepravděpodobnou. Až potom jsem si všimla, že jsem vytvořila úplně nesourodý abstraktní prostor, ve kterém se pravděpodobně nevyzná nikdo kromě mě.

Zároveň jsem se už ale nedokázala vrátit zpět. Fragmentarizovanou skutečnost, kterou jsem tou dobou intenzivně zažívala, se mi nedařilo spojit do rozumného celku. Tento veskrze osobní pocit nešlo pominout. Byl v přímém protikladu vůči jakémukoliv typu definitivního tvrzení, které by se týkalo skutečného světa. Rozhodla jsem se, že na chvíli zapomenu na všechna pravidla, pomocí nichž je ztracený subjekt-student (zde si představte ovečku uvnitř ohrady z elektických drátů, pro niž je každý dotek s bariérou šokem) naváděn ke koherentnímu textu. Nechala jsem volně procházet asociace. Internetový vyhledávač je v tomto ohledu obzvlášť mocným pomocníkem. Současně se ale vynořil strach z naprosté bezbřehosti.

Do struktury přibyl Franz Reichelt, pařížský krejčí, který vyvíjel nový prototyp padáku a který v roce 1912 provedl neúspěšný seskok z první nosné

plošiny Eiffelovy věže. Vzápětí zemřel, protože se jeho padák neosvědčil. Dále se objevil Owen J. Quinn, který skočil v roce 1975 z jedné z věží Světového obchodního centra. Owen popisuje svůj zážitek následovně: „*Když jsem letěl dolů, celou dobu jsem se smál. Byl jsem ve svém světě. Věděl jsem, že bude všechno v pořádku, protože jsem si vzal s sebou svůj padák.*“ Jeho kamarád pořídil seshora fotografii. Nazval ji *The Point of No Return* (Místo, odkud není návratu). Po úspěšném seskoku byl Owen zatčen a podroben dvěma psychiatrickým vyšetřením. Když vyšlo najevo, že je zcela zdravý, byl obviněn z nedovoleného vstupu na cizí pozemek, výtržnictví a z obecného ohrožení na základě nedbalosti.

Vazba mezi Reicheltem, Owenem a Kleinem byla stále příliš volná. O něco později jsem se dozvěděla, že Kleinova fotomontáž *Saut dans le vide* má přímou spojitost s protestem proti americkému vesmírnému programu. Kleinovo nečitelné zvolání *Ptáci musí být eliminováni*, které uvádí ve svém *Manifestu z hotelu Chelsea*, bylo najednou významově mnohem bohatší. Vyšlo najevo, že kromě obyčejných opeřenců zahrnují jeho ptáci také raketoplány.

Přesto jsem se nakonec této skokanské linie vzdala. Jaký byl její smysl v rámci katastrofického uvažování? Pravděpodobně nicotný. Reichelt byl typický osamělý hrdina, který všechen svůj elán věnoval vývoji padáku. Hledání funkčního padáku je úzce spojeno s rozvojem aviatiky a rozvoj aviatiky má zase nezanedbatelné souvislosti s rozšířením strategického bombardování během druhé světové války. Výsledkem bylo svržení jaderných bomb na Hirošimu a Nagasaki.

Ani Owenův čin nelze vnímat zcela izolovaně, jako obyčejnou cestu z nudy. Svým činem chtěl Owen upozornit veřejnost na problém nezaměstnanosti. Na sobě měl modrý fotbalový dres s citátem z Matoušova evangelia: „*Ježíš na ně pohleděl a řekl: ‘U lidí je to nemožné, ale u Boha je možné všechno.*’“ Jeho akce na hranici smyslu je pro období Studené války zcela příznačná.

Ironií osudu zůstává, že dva dny před Reicheltem se úspěšně katapultoval z vyhlídkového místa poblíž pochodně Sochy svobody americký občan Frederick R. Law. Podle výpovědi svědků k seskoku neměl žádný zvláštní důvod.

Díky Koolhaasově knize *Třešticí New York* jsem si uvědomila, jak zábavný může být evropský pohled na americkou realitu. Jedním z mála Evropanů, jemuž Koolhaas dává prostor, je Salvador Dalí. A co víc, v textu nechybí nadšená zmínka o paranoicko-kritické metodě. Vyhledávač Google mi dovolil nahlédnout do části anglické knihy *Dalí a postmodernismus: Toto není esence*. Praktický princip paranoicko-kritické metody jsem z ní sice nepochopila, mnohem zásadnějším objevem se ale pro mě stal název jedné kapitoly z obsahu, který zněl *Intermezzo: Rhizomatická hysterizace symbolu a bodu*. Obsahoval totiž zvláštní slovo, s nímž jsem se předtím nikdy nesetkala. Slovo

ník cizích slov napověděl, že rhizomatický je synonymum k výrazu oddenkovitý. Odtud už vedla cesta přímo k společné tvorbě Deleuze a Guattariho. Zjistila jsem, že *myšlenková mapa*, terminus technicus, který jsem se neohrabaně pokoušela definovat v druhém úvodu, je už dávno prozkoumaný objekt. Paranoicko-kritická metoda byla záhy zcela zastíněna třestivým psaním této zábavné dvojice.

Asociace a informace běžely dál: od Le Corbusiera z Třešticího New Yorku, který věděl, jak má vypadat správný mrakodrap, jsem přešla k Josephu Beuysovi, který se rozhodl léčit nemocnou Ameriku pomocí performance *I Like America and America Likes Me*. Motiv léčení se propojil s koncem světa, k němuž se podle chemika Ottý Rösslera v říjnu 2009 schylovalo. K tomu přibyl rok 2012, kubánská krize a nakonec celá Studená válka se všemi radiacemi, zvětšujícími se monstry a zmenšujícími se pomeranči. To byl ale pouhý začátek, který ukotvil mnohem složitější světy obývané kyborgy, postgenderovými bytostmi a psychedelickými vizionáři. Trochu klidu vnesl Herman Kahn. Ovšem i jeho racionalita je ovlivněná radiací, a tím pádem monstrózní. Posléze se objevilo Chodící město, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan a všechny utopie, manifesty a artefakty, které přesahují svoji formu ve snaze o co nejpřesnější výraz.

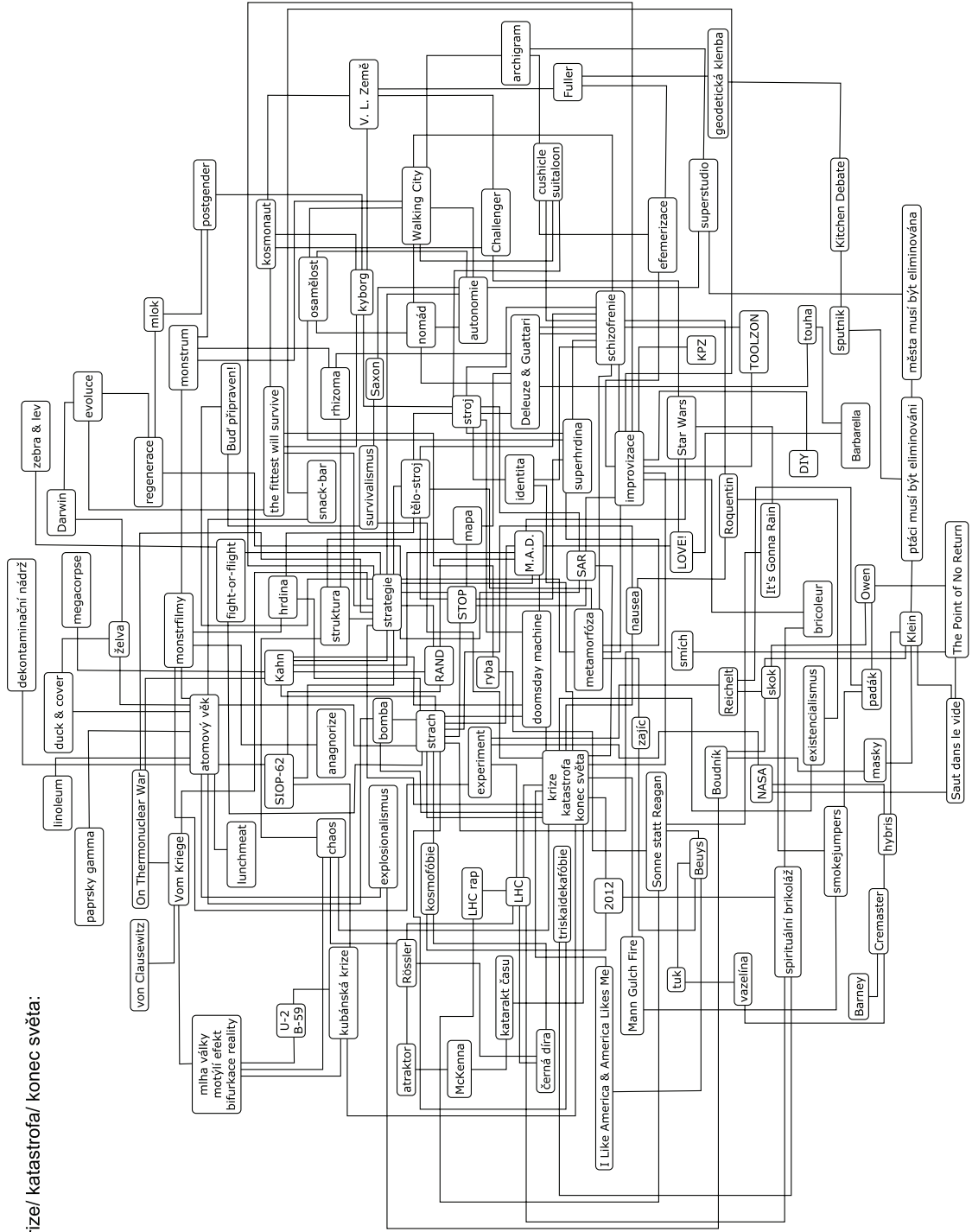
Z katastrofického světa, který se přede mnou rozevřel, se postupně stalo cosi živého. Studená válka vytvořila základ pro neuvěřitelný myšlenkový kvas. Zahlcovalo mě to svou extrémní šíří. Abych se úplně neztratila, začala jsem si tento prostor zakreslovat do mapy (abstraktního grafu, diagramu).

Poté, co se některé motivy propojily, zavrhl jsem i druhý úvod pro jeho nesrozumitelnost. V třetím úvodu, který už nese stopy zálesáctví, jsem považovala za nutné zdůraznit survivalistický ráz katastrofické krajiny a vysvětlit, k čemu se hodí mapa. Vzhledem k jeho manifestačnímu charakteru jsem ale usoudila, že bude lepší, když ho odsunu až do poslední kapitoly.

Proto musel na základě filmu *Armageddon* vzniknout čtvrtý úvod, v němž jsem se pokusila přiblížit mechaniku katastrofické krajiny, abstrahovaného prostoru, ve kterém není místo pro ideje a v němž se všechny součástky propojují do jednoho pohyblivého stroje. Nutno zdůraznit, že původně se poslední úvod nacházel někde uprostřed textu.

Zdánlivá jednota, již se tento text v prvních třech kapitolách pokouší sugerovat, je totiž iluzorní. Linearita má za následek děravost. Z mého pohledu je stále nejvýmluvnější formou toho, čeho jsem původně chtěla dosáhnout a co se mi podařilo pouze v omezené míře, spleť a nepřehledná mapa, která je zobrazená na následující straně.

krize/ katastrofa/ konec sveta:



Monstrum a mapa

V průběhu psaní jsem si také uvědomila, proč jistý druh myšlení, který se zpravidla označuje jako postmoderní, vyvolává tak prudký nesouhlas. Zpochybňování zavedených kategorií, zkoumání mřížky, díky níž se objevují výpovědi v rámci určité kultury, a propojování zdánlivě neslučitelných jevů do nových celků totiž vyvolává podobnou Nevinnost, jakou cítil Rocquentin, když předměty kolem něj přestaly mít svůj původní zaručený smysl.

Kritici postmoderního uvažování mluví o podivuhodně ohyzdném monstru. Je to vícehlavá bestie, která má zálibu v nekoherenci, relativismu, mnohoznačnosti, v zpochybňování smyslu a narušování již tak vratkého řádu, v mileniarismu a psychické disociaci. Živí se odpadními produkty filmového průmyslu a architektury, pokleslou literaturou, marginálními částmi historie, náboženství nebo filosofie. Recykluje mrtvoly. Co najde, to sežere. Kdo se nebrání, bude pozřen, stráven a vyplivnut v zcela odlišném skupenství.

Pověst je to skutečně nevalná. Odpudivěji vyhlíží snad už jen feminismus. Mnozí se této obludě pro jistotu vyhýbají. Neotvírají černou skříňku, nemačkají červené tlačítko, neochutnávají cizokrajně zbarvený koktejl a nescházejí do sklepa, i kdyby se z něj ozývaly sebehlasitější rány. Kdyby měli tu příležitost a mohli se podívat na Alef, na ono místo, které obsahuje všechna místa dohromady, zcela jistě by s díky odmítli a obloukem by se mu vyhnuli.

Jenže pokud tito lidé upřou zraky ven, nevyhnutelně vidí chaos. Stačí krátká procházka po blízkém okolí, aby potkali nerozluštitelný spletenec, který zahrnuje tančící Madonnu, letáky z lokálního supermarketu, virtuální realitu včetně zcela smyšlených identit, mystiku hnutí New Age, komiksový strip se svalnatou Wonderwoman v hlavní roli a reklamu na novou Toyotu. S hrůzou zjišťují, že nastala smrt subjektu a probíhá krize reprezentace, a kdo za to může: obluda.

Příliš často se přitom zapomíná, že i přívrženci postmoderního monstra vystupují proti chaosu. Komplexnost není samoúčelná. Právě naopak, je svázaná s urputným hledáním struktury. Tázání, zpochybňování nebo prosté dívání se nemá vést ke zmatenosti. Cílem je vyznat se v netriviálním prostředí.

Kulturní (politický, sociální, historický) terén současnosti je členitý. Nelze jej popsat jednou větou; ani deset dlouhých souvětí nestačí. Bylo by jistě zajímavé zkoumat, jak složitá musí být krajina, aby přestala být přehledná. Naše současná situace je ale zřejmá: je nepřehledná.

Proto se mapa (po vzoru dobrodružných románů pro mladé chlapce) stává důležitým prostředkem v orientaci. Připomeňme si její základní vlastnosti. Především víme, že každá geografická mapa je špatná. Povrch zeměkoule nelze v principu zakreslit do roviny tak, aby byly zachovány úhly a poměry

vzdáleností. Přesto o její užitečnosti nikdo nepochybuje.

Podobně se lze dívat i na myšlenkové mapy. Kromě tradičních kategorií, jako jsou města, řeky, pohoří a oceány, zahrnuje tento druh map také zbrojní průmysl, psychologii nebo dějiny umění. Oblasti, které se obvykle popisují odděleně, jedna po druhé, s vyznačením jednoznačných překlenovacích mostů, se v těchto strukturních novotvarech setkávají v podivuhodné samozřejmosti. Stále je ale třeba mít na mysli, že se nejedná o předpis, který věrně zobrazuje realitu, ale o pouhý návod, jak k ní přistupovat.

Pragmatismus se už dávno stal principem moderní fyziky. Názorná interpretace matematicky formulovaných vztahů je mnohdy sporná, nebo dokonce chybí. Zároveň si ale jen málokdo vystačí s mechanistickou představou vesmíru plného absolutně tuhých částic, které narážejí na dokonale pružnou překážku. Experimenty se přesunuly z vany o průměru méně než dvou metrů do urychlovačů s obvodem několika desítek kilometrů. I dnešní fyzik si samozřejmě může myslet, že se dotýká zákonů univerza. Ale jedině, čím se ve skutečnosti řídí, je porovnávání s realitou a cosi, co lze označit jako smysl pro krásu.

Stejně tak se i při zkoumání myšlenkových map není vhodné ptát, jestli jsou správné. Mnohem důležitější je, jak dobře se propojují se skutečností, kde nastávají místa dotyků a jaké nové informace přinášejí. Jak říkají Deleuze a Guattari v *Tisíci plošinách*: „*Nikdy se nebudeme ptát, co chce kniha říct, zda je označujícím nebo označovaným, nebudeme v ní hledat nic k rozumění, budeme se ptát, v součinnosti s čím funguje, s čím ve spojení nechává nebo nenechává procházet intenzity, do kterých možností uvádí a ve kterých proměňuje mnohost svoji, s jakými těly bez orgánů nechává konvergovat své vlastní.*“ [34, str. 4] Netřeba zdůrazňovat, že toto upřednostňování funkčnosti jde ruku v ruce se ztrátou víry v další svět, který se obvykle označuje jako svět idejí a jenž podle tradiční nauky naši realitu přesahuje.

Není důležité, jak přesně k mizení světa idejí dochází: může se to stát nepozorovaně, nebo také pod vlivem zvláštní situace. Nevyhnutelně zůstává zmatek. I v tomto novém prostředí se ale můžeme naučit pohybovat. Gilles Deleuze a Félix Guattari v knize z pozdního období společné tvorby říkají: „*Co požadujeme, je alespoň trocha řádu nezbytná k tomu, abychom se mohli chránit před chaosem.*“ [44, str. 175] Mapy se stávají užitečnou, ne-li nezbytnou pomůckou moderního dobrodruha v chaotickém světě.

Doplňky

Seznam použitých zkratk

CGI, Computer-generated Imaginery
DIY, Do It Yourself
EXCOMM, Executive Committee of the National Security Council
KPZ, krabička poslední záchrany
LHC, Large Hadron Collider
M.A.D., Mutual Assured Destruction
SAR, Search and Rescue, služba Pátrání a záchrany
SIOP, Single Integrated Operational Plan
STOP, Stay Think Observe Plan
V. L. Země, Vesmírná loď Země

Seznam citovaných filmů

2012 (2009, režie Roland Emmerich)
Armageddon (1998, režie Michael Bay)
Attack of the Crab Monsters (1957, režie Roger Corman)
Attack of the Giant Leeches (1959, režie Bernard L. Kowalski)
Barbarella (1968, režie Roger Vadim)
Beginning of the End (1957, režie Bert I. Gordon)
Dealer (2004, režie Benedek Fliegauf)
Deep impact (1998, režie Mimi Leder)
Den poté (The Day After, 1983, režie Nicholas Meyer)
Den, kdy se zastavila Země (The Day the Earth Stood Still, 1951,
režie Robert Wise)
Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and
Love the Bomb (1964, režie Stanley Kubrick)
Duck and cover (1951, režie Anthony Rizzo)
Glitterbug (1994, režie Derek Jarman) Godzilla, the King of the Monsters!
(1956, režie Ishirō Honda a Terry Morse)

Gojira (Godzilla, 1954, režie Ishirō Honda)
Gorgo (1961, režie Eugène Lourié)
It Came from Beneath the Sea (1955, režie Robert Gordon)
King-Kong vs. Godzilla (1962, režie Ishirō Honda)
Konec světa (The End of the World, 2005, režie Dick Lowry)
LHC Rap (Large Hadron Rap, 2008)
On the Beach (1959, režie Stanley Kramer)
Sångers från andra våningen (Písně z druhého patra, 2000,
režie Roy Andersson)
Soutland Tales (2007, režie Richard Kelly)
Tarantula (1955, režie Jack Arnold)
The Beast from the 20 000 Fathoms (1953, režie Eugène Lourié)
The War of the Worlds (Válka světů, 1953, režie Byron Haskin)
Them! (1954, režie Gordon Douglas)
The Creation of the Humanoids (1962, režie Wesley E. Barry)
The House in the Middle (1954)
The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and
Became Mixed-Up Zombies (1964, režie Ray D. Steckler)
The Transformer (1979, režie John Halpern)

Literatura

- [1] Daly, S.: *The Hype That Fell To Earth* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.ew.com/ew/article/0,,282358,00.html>.
- [2] Sartre, J. P.: *Nevolnost*, 1. vydání, Praha: Československý spisovatel, 1967.
- [3] Cooper, D. C.: *Fundamentals of Search and Rescue*, Jones and Bartlett Publishers, 2005, ISBN 0763748072.
- [4] Presser, R.: *Crop Circle predicts the coming of the Christ child* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: http://www.metatronminutes.net/Crop_circle_predicts.htm.
- [5] Saxon, K.: *Survival Thinking* [online], 1979, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.textfiles.com/survival/think>.
- [6] *Atomic Tasters* [online], *Mechanix Illustrated*, August 1957, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2006/08/20/atomic-tasters/>.
- [7] *Ford's mid-century concept cars forecast future vehicles* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: http://media.ford.com/article_display.cfm?article_id=3359.
- [8] *Atomic Golf Ball* [online], *Mechanix Illustrated*, March 1951, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2008/06/28/atomic-golf-ball/>.
- [9] Boudník, V.: *Z literární pozůstalosti*, Praha: Pražská imaginace, 1993, ISBN 80-7110-118-4.
- [10] *The Complete Work of Charles Darwin Online* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?viewtype=side&itemID=F1925&pageseq=386>.

- [11] Kaplan, F.: *The Wizards of Armageddon*, New York: Simon and Schuster, 1983, ISBN 0671424440.
- [12] Burr, W.: *The Creation of SIOF-62 (More Evidence on the Origins of Overkill)* [online], 2004, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB130/>.
- [13] David, L.: *The Most Important 30 Minutes of Your Life* [online], *Mechanix Illustrated*, January 1951, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2009/02/09/the-most-important-30-minutes-of-your-life/>.
- [14] *House for the Atomic Age* [online], *Popular Mechanics*, August 1953, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2006/02/23/house-for-the-atomic-age/>.
- [15] *Portable Globe House for Well-Rounded Living* [online], *Science And Mechanics*, January 1961, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2006/05/28/portable-globe-house-for-well-rounded-living/>.
- [16] Fuller, R. B.: *Utopie nebo zapomnění* in *Labyrint*, číslo 15-16, ročník 2004. Strana 155-146.
- [17] *Hearings before the Committee of Un-American Activities* [online], Government Printing Office, Washington 1959, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.archive.org/details/americanational00unit>.
- [18] *Cuban Missile Crisis, Transcript of a Meeting at the White House, October 16, 1962, 11:50 a.m.* [online], The Avalon Project, citováno 2010-08-08, dostupné z: http://avalon.law.yale.edu/20th_century/msc_cuba018.asp.
- [19] Clausewitz, C.: *On War* [online, původní vydání J.J. Graham, London, 1873], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.clausewitz.com/readings/OnWar1873/BK2ch02.html>.
- [20] *Recollections of Vadim Orlov* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: http://www.gwu.edu/~nsarchiv/nsa/cuba_mis_cri/020000%20Recollections%20of%20Vadim%20Orlov.pdf.
- [21] Sontag, S.: *Imagination of Disaster* in *Against Interpretation and Other Essays*, 1965.

- [22] Reich, S., Hillier, P.: *Writings on Music, 1965-2000*, New York: The Oxford University Press, 2002, ISBN 0-19-511171-0.
- [23] Kahn, H.: *On Thermonuclear War*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2007. ISBN 978-1-4128-0664-0.
- [24] Clynes, M. E., Kline, N. S.: *Cyborgs and Space* in *Astronautics*, September 1960.
- [25] Pynchon, T.: *Duha gravitace*, 1. vydání, Praha: Volvox Globator, 2006, ISBN 80-7207-603-5.
- [26] Toplin, R. B.: *Ronald Reagan and the Day the Earth Stood Still* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://hnn.us/articles/58928.html>.
- [27] Cooper, J. F.: *The Prairie* via Projekt Gutenberg, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.gutenberg.org/etext/6450>.
- [28] *Fallout Shelters, Public and Private*, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.crid.or.cr/digitalizacion/pdf/eng/doc2985/doc2985-b.pdf>.
- [29] *Turn your kitchen mixer into a power tool* [online], Popular Science, March 1950, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2005/11/16/turn-your-kitchen-mixer-into-a-power-tool/>.
- [30] Bozner, J.: *Build Your Own Geiger Gun* [online], Popular Electronics, July 1957, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://blog.modernmechanix.com/2006/04/13/build-your-own-geiger-gun/>.
- [31] Jencks, Ch.: *Architecture 2000: Predictions and Methods*, 1. vydání, London: Studio Vista, 1971, ISBN 289-79843-4.
- [32] Fuller, R. B.: *I Seem To Be a Verb*, New York, Toronto: Bantam Books, 1970.
- [33] *Architektura - manifesty* in *Labyrint*, číslo 15-16, ročník 2004, str. 160-161.
- [34] Deleuze, G., Guattari, F.: *A Thousand Plateaus*, 13. vydání: University of Minnesota Press, 2009, ISBN 978-0-8166-1402-8.

- [35] Haraway, D.: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, str. 149-181.
- [36] Rössler, O. E.: *Warum ich vor dem LHC-Experiment warne* [online], Universität Tübingen, 2008, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.wissensnavigator.com/documents/enrico.pdf>.
- [37] Morrison, D.: *Doomsday 2012, the Planet Nibiru, and Cosmophobia* [online] in *Astronomy Beat*, Number 32, September 2009, citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.astrosociety.org/2012/ab2009-32.pdf>.
- [38] Lawrence, D. H.: *Apokalypsa*, Praha : Garamond, 2002. ISBN 80-86379-32-9.
- [39] Stone, M. van *It's Not the End of the World: What the Ancient Maya Tell Us About 2012* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.famsi.org/research/vanstone/2012/index.html>.
- [40] McKenna, T.: *Re-evolution*, citováno 2010-08-08, dostupné z: http://deoxy.org/t_re-evo.htm.
- [41] Basinger, J.: *Armageddon* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://www.criterion.com/current/posts/48-armageddon>.
- [42] Solomons, J.: *Get set for Palme Sunday* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: <http://film.guardian.co.uk/cannes2006/story/0,,1784494,00.html>.
- [43] Brdečková, T.: *Zápisník z filmového festivalu v Cannes* [online], citováno 2010-08-08, dostupné z: http://m.ihned.cz/c4-10102850-18713910-700000_pdadetail-tereza-brdeckova-zapisnik-z-filmoveho-festivalu-v-cannes.
- [44] Deleuze, G., Guattari, F.: *Co je filosofie?*, 1. vydání, Praha: OIKOYMENH, 2001, ISBN 80-7298-030-0.