

**Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program Výtvarná umění**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

NA GOOGLE MAPÁCH NENÍ NIKDY ZATAŽENO

IT'S NEVER CLOUDY ON GOOGLE MAPS

Vypracoval: BcA. Lukáš Procházka DiS.

Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Pavla Sceranková, Ph.D.
a prof. Mgr. art. Dušan Zahoranský

Oponent diplomové práce: Mgr. Pavol Fabuš

ANOTACE

Diplomová práce představuje instalaci, která tematizuje vztah člověka a technologií digitálních dat: jejich používání, transformaci a uchovávání. Přestože digitální technologie neurčují veškerou lidskou interakci v současném světě, do značné míry ji strukturují a zprostředkovávají.

ÚVOD

Ústředním prvkem instalace je fiktivní architektura apropriovaná z míst, které připomínají výzkumnou arktickou stanici, brloh geeka, kokpit kosmické lodi nebo velín výrobní linky. Instalace se skládá ze dvou místností: první simuluje pracovní prostor operátora¹ této stanice, druhá je určena ke zkoumání objektů infrastruktury digitálních dat – pevných disků a chladících ventilátorů. Společným jmenovatelem těchto prostor je jejich odloučenost. Pro běžného uživatele digitálních technologií zůstává skryta jak samotná práce operátora technologií, tak i fyzická podoba těchto technologií. Často tak vzniká iluze, že nové technologie jsou bezúdržbové, jejich provoz je dokonale automatizovaný a že se nijak nepodílejí na energeticko-materiální spotřebě přírodních zdrojů. Představují iluzi perfektně naolejovaného stroje.²

Nejednoznačná orientace v mlhavém prostředí přetechnizovaného světa je v poslední době tématem, které mě stále více nutí přemýšlet a zpochybňovat současný stav světa v jeho globální i lokální podobě. Snahou ale není ani tak zabývat se velkými dějinami, jako spíše poukázat na konkrétní fenomény

1 - V tomto kontextu rozlišujeme pojmovou dichotomii mezi “operátorem”, který ve své osamělosti přichází do přímého kontaktu s konkrétním technickým zařízením (aparát), a “operátorem” – postavou, která obsluhuje složitější, částečně abstraktní systém, jehož fyzická podoba je často neviditelná. Viz Tomáš Dvořák ed., *Operátoři nových médií*, 2020, str. 15.

2 - V praxi bývá situace běžně obrácená – komplexní technologie vyžadují neustálý lidský dohled. V mediální teorii je často zmiňován případ *Mechanického Turka* – stroje hrajícího šachy, který ve své “černé skříňce” neskrýval sofistikovaný mechanismus schopný samostatného rozhodování, ale skutečného člověka – šachistu, jenž tahal figurkami. Podobný princip ilustruje dokument *AlphaGo* (2017), v němž umělá inteligence poráží člověka ve hře Go, avšak její výkonnost je i zde podminěna aktivním dohledem lidských expertů. Film *The Cleaners* (2018) zase nastiňuje zákulisí fungování sociálních sítí, kde algoritmy nestačí a jejich nedokonalosti vyvažují tisíce lidských moderátorů, kteří ručně filtrují závadný obsah. Na tuto neviditelnou lidskou práci upozorňuje i projekt umělkyně Joanny Żylińskiej, která prostřednictvím fotografií pohledů z oken pracovníků platformy *Amazon Mechanical Turk* tematizuje každodennost těchto často anonymních lidských aktérů.

vycházející z lidské každodenní interakce. Svou naléhavostí tato téma zároveň nabízí podhoubí pro umělecké ztvárnění, které si může dovolit imaginovat, zkoumat, hrát si, nebrat se tak vážně, fabulovat, provokovat a tím narušovat zažitě představy o každodenní realitě.³

IT'S NEVER CLOUDY ON GOOGLE MAPS

Název diplomové práce *Na google mapách není nikdy zataženo* odkazuje na praktickou, utilitární stránku map sestavených ze satelitních snímků: ty jsou pořizovány v době, kdy není dané území zakryto oblačností. Všechny snímky tak vymazávají z mapy lokální prvek počasí. Vzniká tím subverzivní paradox - reprezentace světa, která je ideální - slunce v ní svítí neustále, příroda je po celý rok zelená a prosperující, lidé se usmívají a žijí bezstarostně. Virtuální mapy společností jako Google, Mapy.cz či Apple Maps tak vědomě či nevědomě přispívají k mystifikaci zpolitizované planety.⁴ Nejde jen o paralelu k dezinformacím klimatických změn – “co oči nevidí, srdce nebolí” – ale i o metaforu úmyslu technologických gigantů zakrývat před uživateli své vlastní vnitřní mechanismy.

Při úvahách o digitalitě, virtualitě a materialitě nelze nezmínit krátkou povídku *O přesnosti ve vědě* od Jorge Luise Borgese, v níž mapa dosáhne takové úrovně detailu, že pokrývá celý povrch Země — mapa se stává územím. Toto zobrazení jsme však už překonali, a díky satelitním snímkům se mapa stala několikanásobně větší než samotná Země a kromě tří prostorových dimenzí má i čtvrtou časovou dimenzi. Tato metafora v sobě nese určitou zákonitou kauzalitu. Když roztrhneme mapu na polovinu, Země se neroztrhne napůl. Podobně jako když se v jídelně vyškrtne svíčková z menu, neznamená to, že se zároveň vytratí i z kuchyně. Ve světě médií a reprezentací však tento vztah není zdaleka tak jednoznačný ani jednosměrný, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Příkladem vlivu technologií na obsah i způsob jeho užívání je rozlišení satelitních snímků Země, které jsou dnes volně

3 - Víc o tvorbě a kritérii tvorby. Palo Fabuš, *Za filozofií pro bohaté*, 2018. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=ZDr5v84RuzI

4 - O tom co je to dívat se, a o tom, jak nahlížet na samotnou Zemi, viz první kapitola - Nicholas Mirzoeff. *Jak vidět svět*, 2018. Mirzoeff uvádí příklad fotografie nazvané *Modrá sklenka*, která působí jako koherentní fotografie pořízená z jednoho místa, jedním fotoaparátem a jedním člověkem, ve skutečnosti nesplňuje ani jeden předpoklad.

dostupné široké veřejnosti. Kvalitativní obrazové rozlišení těchto snímků se liší podle toho, kam se člověk dívá. Oblasti jako oceány, neobývané pláně či horské masivy bývají zachyceny v nižším rozlišení, jelikož se na ně lidé nedívají tak často. Naopak sídla, městské aglomerace, kulturní památky a hustě osídlené regiony jsou zaznamenávány ve vyšším rozlišení a s větší mírou detailu. Jinými slovy – to, co je sledováno, je zpřístupňováno za jiných podmínek než to, co je přehlíženo.

Na zdánlivou neutralitu sledování poukazuje Marek Vanžura, když analyzuje využití vojenských bezpilotních průzkumných dronů. “Ačkoli bezpilotní letadlo vznášející se v dálce může vyvolat představu, že nijak nezasahuje do dění na zemi, realita je právě opačná. Objeví-li se jen náznak toho, že někde na nebi je dron, který daného člověka možná sleduje, začne se takový člověk chovat jinak. Průzkumné drony svou přítomností vyvolávají strach ze sledování – a tento strach přetrvává i tehdy, když dron aktuálně nepřelétá nad hlavou. Tato nejistota vede k autokorektivnímu chování, tedy takovému, které předpokládá, že je člověk pod dohledem, a snaží se jednat v souladu s očekáváními pozorovatele. Nelze příliš smysluplně očekávat, že operátor za takových podmínek uvidí skutečný obraz reality. Viděný obraz je do určité míry simulací, má částečně simulakrální povahu, neboť chování osob na zemi je častokrát divadlem, jehož režisérem je operátor dronu, byť ten o své úloze zpravidla nemá tušení, neboť domnělá neviditelnost dronu na obloze, a reálná neviditelnost samotného operátora utvářena vzdáleností mnoha tisíc kilometrů, v něm vzbuzuje představy, že shlíží na objektivní dění.”⁵

Dalším charakteristickým rysem užívání médií jako nosiče je jejich dosah na globální měřítko – a vice versa. V konvenční představě nosiče si obvykle vybavíme nástroj, jenž přenáší svůj obsah z bodu A do bodu B po předem určené trase – například zboží putující z továrny do maloobchodu. V rámci mediální teorie je nosič považován minimálně za spolutvůrce obsahu, jež přenáší, ne-li přímo za tvůrce samotné cesty, po níž se tento obsah přenáší. Lorenz Engell uvádí jako příklad

5 - Tomáš Dvořák, *Epistemologie (nových) médií*, 2018. str. 211

slavnou americkou expedici na Měsíc z roku 1969, známou jako tzv. *program Apollo*. Tato událost představuje vrcholný moment televizní historie, která z planetárního hlediska nebyla dosud překonána. Mediální vlastnosti televize se odlišují od jiných obrazově-pohybových médií, jako je například film, zejména svou technologickou schopností přenosu. Televize je definována jako prostředek umožňující současné zobrazování objektu nacházejícího se na místě A, a na libovolném jiném místě B.⁶ Tato definice předpokládá, že místo A a místo B jsou od sebe odlišné a televize je mechanismus přenosu mezi nimi. Avšak v éře programu Apollo se tento vztah změnil, stejně jako náš pohled na něj. Pozorující subjekty (lidé) nacházející se na Zemi (místo B) nyní vidí místo B (Zemi) z pozice A (Měsíc). Místo B je tedy viditelné z místa B. B je projekováno na B. Televize se tak stává médiem, které nejen přenáší, ale i reflektuje.⁷ Všechny příklady technologické obrazotvornosti planetárního celku v sobě nesou dopad na obrazotvornost individuální, tedy na to, jak si jednotlivci představují sami sebe, své místo ve světě a svou každodenní realitu.

GENTLY PET MY FIREFOX

Jedním ze způsobů, jak technologické společnosti ovlivňují veřejné mínění o nabízených produktech, je už samotný výběr jejich názvů. *Cloud, Firefox, Airbnb, OpenSea, Lime, Apple, Amazon, Honey* nebo *Twitter* jsou převzaté z přírodní říše. Tyto názvy evokují něco přirozeného, známého a vnášejí zmanipulovaný pocit bezpečí a srozumitelnosti do jinak složitého prostředí technologických inovací.⁸ Ovládnutí jazyka tak znamená i ovládnutí způsobu, jakým se k technologiím vztahujeme – začínáme jim důvěřovat a používat je bez většího rozmyslu. Vždyť přece něco tak nevinného jako liška nebo jablíčko na nás přece nemůže parazitovat, oklamat nás, natož zneužít.

RIGHT TO REPAIR AND RIGHT TO KNOW

Dalším způsobem, jak zakrýt vedlejší záměr technologií, je jejich ukrytí do tzv. "černých skříněk" – tedy oddělit uživatele

6 - Tato definice pochází již z roku 1884, z patentu samotného principu televize, který podal Paul Nipkow.

7 - Lorenz Engell, *Media as Carriers of Globality*, 2013. Dostupné z : www.youtube.com/watch?v=R07-OgG-6c

8 - Leo Kim, *How Nature Metaphors Shade Technology Companies From Scrutiny*. Mother Jone, 2025. Dostupné z: www.motherjones.com/media/2023/05/nature-metaphors-the-cloud-keyword-mother-tongue

od porozumění fungování dané technologie. “Černou skříňkou se označuje jednotka hardweru, která komunikuje se svým uživatelem jenom pouze pomocí svého rozhraní. To znamená, že vnitřní struktura nebo způsob, jakým fungují, zůstává nejasné. Co se odehrává uvnitř je neprůhledné, zahalené stínem: černé.”⁹ Spotřební technologie ale musí být do jisté míry zpřístupněny uživatelům, a to díky přehlednému a snadnému rozhraní.¹⁰ Proto “blackboxing” technologie nepředstavuje nic zlověstného, ale technologické firmy aktivně využívají ve svůj prospěch nevědomost uživatelů černých skříněk. “Blackboxing” se stává jednoduchým mechanismem komerční kontroly, strategické netransparentnosti a mocenským nástrojem.¹¹

Neslavně známým příkladem je společnost *Apple*, která již víc než 20 let znemožňuje jednoduchou výměnu baterií ve svých zařízeních.¹² Při nižší výdrži baterie nebo poruše se uživateli často více vyplatí koupit nový produkt, než platit autorizovanému servisu za drahou výměnu pevně přilepené baterie. V současnosti jsou tyto praktiky ještě sofistikovanější – “černá skříňka” hardwaru je obalena další vrstvou v podobě softwaru, algoritmů a nového buzzwordu umělé inteligence.¹³ *Apple* se stal terčem kritiky i v jiném případě, kdy bylo odhaleno, že starší modely iPhoneů byly záměrně zpomalovány aktualizacemi firmwaru.¹⁴ Příkladem dvojího “blackboxingu” představují traktory značky *John Deere*. Farmáři si je sice dokážou mechanicky opravit sami – a tím alespoň částečně “odčernit” jednu vrstvu skříňky – avšak stroje po opravě často vyžadují softwarový reset, k němuž mají přístup pouze autorizované servisy. Firmy tak “gatekeepují” od plného vlastnictví technologie, kterou uživatelé legálně vlastní.¹⁵ Jednou z nejběžnějších forem dvojitého “blackboxingu”, se kterou se setkáváme, jsou algoritmy zobrazující obsah u internetových vyhledávačů, sociálních sítí a streamovacích platforem. Tyto systémy fungují na základě vnitřní logiky, která řídí selekci a pořadí obsahu, avšak uživatelé do těchto procesů nemohou vědomě vstoupit, nemají k nim přístup ani možnost je ovlivnit či smazat. Vzniká tak zpětnovazební smyčka, v níž nám algoritmus opako-

9 - Nadim Samman, *Poetika kódování*, 2025. str. 63

10 - “U spotřebních technologií je jejich ovládání usnadněno přímějším proto, že počítačový systém je téměř nesrozumitelný, pokud bychom o něm uvažovali z hlediska milionů tranzistorů, obvodů, matematických výpočtů a technických součástí. Je tedy zapotřebí zprostředkovatel, který takové mechanismy schová.” Nadim Samman, *Poetika kódování*, 2025. str. 74

11 - “Řekněme si to jasně: pro ty, kdo chtějí kritizovat dopad technologií, je asi nejznepokojivějším druhem ikon černé skříňky ten, který ji zobrazuje jako průhlednou.” Nadim Samman, *Poetika kódování*, 2025. str. 75

12 - Casey Naistat, *iPod's Dirty Secret*. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=SuTcavAzopg

13 - Mystifikace technologií za účelem podvodu či marketingového klamu je dobře zmedializovaná. Nedávným příkladem je produkt *Rabbit R1* (Marques Brownlee. Rabbit R1: Barely Reviewable, 2024. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=ddTV12hErTo). Ještě známějším případem je technologický startup *Theranos*, který po léta uváděl veřejnost i investory v omyl. Do této kategorie lze zařadit i službu *Honey*, propagovanou jako nástroj na sběr slev pro její uživatele, jejíž ale hlavní záměrem je úplně jiný (MegaLag, *Exposing the Honey Influencer Scam*, 2025. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=vc4y-L3YTwwk). V současnosti sehrává podobně zavádějící roli pojem umělé inteligence (AI) – často se používá jako přívěsek k produktům, které reálně žádné pokročilé výpočty nevyužívají. AI pak neslouží ke zlepšení funkcionality, ale spíše jako marketingové kouzlo – “lepídlo na mouchy” – které má vyvolat emocionální dojem inovace a zvýšit pocit relevance (Drew Gooden, *AI is ruining the internet*, 2024. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=USShs-gCOzER4)

vaně doporučuje stále tentýž typ obsahu – a my jej pak automaticky konzumujeme v čím dál větším množství.

RIDING ON A TIDAL WAVE

Umělecké objekty, které jsou součástí instalace, pracují s konkrétními technologiemi a infrastrukturou ukládání digitálních dat. Instalace s názvem *Riding on a Tidal Wave* je tvořena stovkami pevných disků uspořádaných do podoby přívalové mořské vlny. Dílo *Local Cooling of Data Cloud* je sestaveno z desítek ventilátorů z vyřazených serverových skříní, které vytváří obraz mraků. Obě instalace využívají přírodní metafory k poukázání souvislostí související s datovými úložišti. Bazální, ikonické zobrazení vlny a oblaku zde funguje jako nadsázka – hravý pokus o zpochybnění běžného vnímání technologií, s nimiž se každodenně setkáváme, aniž bychom si uvědomovali jejich materiální podstatu. Tato symbolická spojení s přírodními jevy současně poukazují na jejich nepřetržitou spotřebu energie. Pro veškeré výpočetní operace spojené s ukládáním, přenosem a transformací digitálních dat je nezbytné napájení i stálé chlazení – fyzická infrastruktura, která zůstává běžnému uživateli skryta vystupuje na povrch.

Název a dílo odkazuje také k pojmu surfování na internetu. Představa o trávení času na internetu jako ladné surfování na slunečném Havaii, se spíše podobá surfování na zuřivé přívalové vlně uprostřed *Tichého oceánu*. Zatímco v minulosti jsme čelili nedostatku informací a slabé infrastruktuře, dnes trpíme jejich přebytkem. Paradoxně však oba stavy vedou k podobnému výsledku – nikoli k hlubší informovanosti, ale spíše ke zmatení.¹⁶ Technologický rozvoj posledního století zásadně proměnil naši planetu, společnost i každodenní způsob života. Nepodařilo se mu ale proměnit naše porozumění technologiím.¹⁷ Důvody i odpovědi jsou složité – nejen proto, že jsme technologickými systémy zcela pohlceni, ale i proto, že tyto systémy formují naše chování a myšlení. Nedokážeme bez nich nejen žít, ale už ani myslet. Informační

14 - Apple fined for slowing down old iPhones, 2020. Dostupné z: www.bbc.com/news/technology-51413724

15 - More Perfect Union. How John Deere Robs Farmers Of \$4 Billion A Year, 2024. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=jaOS6bGta7M a Vice. Farmers Are Hacking Their Tractors Because of a Right to Repair Ban, 2020. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=EPYy_g8Nzml

16 - Václav Janoščík, *Napínat současnost*, 2022. str. 21.

17 - Viz James Bridle, *Temný Novovek*, 2021. str. 12.

přetlak nevede k větší orientaci, ale naopak k zahlcení či ztrátě orientace. “Ačkoli jsou dnes všechny informace dostupné, každý přístup k nim je aktem přísné selekce. V záplavě smyslových podnětů už často nelze rozeznat, co všechno vlastně víme.”¹⁸ Množství informací a rychlý technologický vývoj v dnešním globalizovaném a propojeném světě může v lidech vyvolávat úzkost – neboli FOMO (fear of missing out), tedy strach z toho, že o něco přijdeme. Naopak reakce JOMO (joy of missing out) si užívá možnost volby neparticipovat v zahlceném světě.¹⁹ Jako by pohlčení z přesyceného životního stylu nebo naopak snaha o únik vedlo k podobnému neuspokojení s tempem současné doby.

LOCAL COOLING OF DATA CLOUD

Stoupající energie na chlazení výpočetní techniky může působit ironicky v kontextu snahy (ne)zchladit rostoucí teplotu planety. Změny globálního klimatu vyvolané lidskou činností se často projevují prostřednictvím senzory vnímatelných lokálních jevů – tornád, požárů, vln veder, tropických bouří nebo stoupání mořské hladiny. Konec světa je ve své podstatě lokální události a pro ostatní se stane pouze vzdáleným varováním. Tyto lokální, ničivé události fungují jako symptomy hlubších planetárních procesů. Podobně jako globálně přístupná digitální data mají svou materiální a energetickou stopu – bezvýhradně strategicky umístěné lokálně.²⁰

Instalace zpřítomňuje a přibližuje digitální data na cloudovém úložišti, která jsou zpřístupněna skrze senzory vnímání. Datová úložiště nesou pojmenování, která rafinovaně evokují něco lehkého, jemného a nevinného – oblak na obloze. S oblaky máme všichni určitý vztah; při pohledu na ně intuitivně předvídáme, zda bude pršet, a upravujeme podle toho naše budoucí chování. Zároveň máme tendenci promítat do jejich tvarů známé obrazy z lidského světa - je to potřeba lidské mysli z náhodně vizuálních vjemů konstruovat celistvý smysluplný obraz. V neposlední řadě je téma počasí také jedním z univerzálních sociálních lubrikantů – nestranným

18 - Tomáš Chudý, Média jako banky pozornosti v Tomáš Dvořák a kol. *Epistomologie (nových) médií*, 2019. str. 253

19 - Viz Tomáš Dvořák a kol. *Temporalita (nových) médií*, 2016

20 - Energetický součet může odpovídat spotřebě energie menšího průmyslového státu. Brian Calvert. Vox, 2024. Dostupné z: www.vox.com/climate/2024/3/28/24111721/climate-ai-tech-energy-demand-rising

a přístupným prostředkem pro navazování konverzace v různých společenských situacích.

Přítomnost komponentů, jako jsou pevné disky nebo ventilátory vyňaté z technologického oběhu, naznačuje i jejich materiální pomíjivost. Pod tlakem zrychleného technologického vývoje se tyto objekty téměř v přímém přenosu mění v bezcenné relikvie své někdejší užitekosti, umění se jich může znovu ujmout.

ATOMIC SHELTER FOR EVERY FAMILY

Instalace výzkumné stanice je oživena narativem archetypální postavy: soběstačného člověka, který je kritický vůči techno-optimismu, zároveň jej však nové technologie fascinují a slouží mu jako hračky. Možná rád skládá modely vojenských letadel, doma si vše opravuje sám, mohl by být radioamatérem a vzrušují ho konspirační teorie. Skrze sugestivní vybavení místnosti – stopy po jejím užívání – vystupují tyto archetypální návyky na povrch. Princip čtení instalace tak připomíná počítačovou hru, v níž hráč zkoumá nové situace, hledá nápovědy a ponořuje se do příběhu, do kterého se jako hráč/divák sám přizval.

Operátor stanice si ztracený kontakt s materiální stránkou nových technologií dotváří po svém. Mrak zkonstruovaný ze stovek serverových ventilátorů nebo přívalová vlna vytvořená z pevných disků představují naivní znaky "geologie" současných technologií – i pokus o přivlastnění si přírodních témat, která byla odloučena do chladného technického světa. Vítr z ventilátorů zde nahrazuje toužebně očekávaný letní vánek před bouřkou, mořská vlna zase pobyt u moře během zasloužené dovolené. Při o něco skeptičtější čtení těchto symbolů se však objevují i temnější asociace: ničivá vlna smetající vše, co se jí postaví do cesty, či víchřice pohlcující střechy domovů.

Apokalyptické scénáře konce světa se hroutí z budoucnosti do

přítomnosti a mění se v každodenní přežívání. Člověk v antropocénu se musí učit nejen to, jak tyto změny zpomalit, ale i jak v nich již žít.²¹ Dystopické obrazy světa a budoucnosti planety představují oblíbený motiv – či spíše žánr – filmové tvorby.²²

Část architektury i estetiky instalace proto čerpá inspiraci z filmové imaginace budoucnosti, jež prošla nebo prochází destrukcí lidské civilizace. Nejde proto o inspiraci reálnou podobou vesmírných lodí nebo výzkumných laboratoří, ale o inspiraci již jednou inspirovanou realitou – a to stylizovaným jazykem filmových kulis. Tato další remediace ustálených vizuálních reprezentací nabízí zároveň kritický pohled: jednak na omezenou představivost hollywoodského blockbustrového žánru, jednak na naši lidskou posedlost racionalitou a touhou svět zcela exaktně poznat, změřit a popsat.²³

Zůstává otázkou – nevyslovenou a ne zcela zodpovězenou – zda a jak se proměňuje náš vztah ke světu ve chvíli, i když jej máme možnost rozkládat, dešifrovat, pronikat do jeho vrstev a chápat jeho složité vazby. Namísto jednoznačného závěru se přede mnou otevírá řada dalších otázek. Přesto jsem si během psaní ověřil, že kritický pohled na svět, technologie i vizuální kulturu je pro mě cenným nástrojem – nikoliv jako prostředek k neustálému podezírání, moralizování či obviňování ale jako cesta k většímu odstupu a širšímu tvůrčímu přístupu.

21 - ...krize nejsou výjimkou, ale novou normalitou, nejistota se zdá být jedinou jistotou a dystopie se stávají skutečností. Václav Janoščík. *Dystopický realizmus*, 2021. str. 55.

22 - Na schizofrenní výpověď a logiku hollywoodských katastrofických filmů s "happy endem" upozorňuje Václav Janoščík. Poukazuje na opakuující se motiv, kdy se i po těsném odvrácení konce světa život navrácí zpět k "normálu" – tedy ke společenskému, ekonomickému a globálnímu uspořádání, které krizi původně způsobilo. Václav Janoščí. *Onto-imaginace dystopií*, 2023. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=ALNNkelAPj0. Analýzu konce světa v populárních filmech se věnuje také Jan Zálešák v kapitole Svět po lidech ve své publikaci *Apocalypse Me*, 2016.

23 - Kritika dystopicky varovného žánru se překlápila do zvláštního paradoxu — po odvysílání populárního seriálu *Black Mirror* začali někteří diváci volat po jeho opaku, jakési verzi *White Mirror*. Místo toho, aby kritika směřovala k samotné imaginaci technologického zmaru, jak to popisuje Palo Fabuš ve svém textu *Umělá inteligence a senzacechtivá imaginace*: "Nakolik má obecnost zápletku v jednotlivých příbězích seriálu *Black Mirror* čist jako varování, musí se hlavní postavy, komunity či celá společnost na pozadí příběhu chovat velmi naivně až solipsisticky. „... *Black Mirror* nereflektují ani tak reálné, jako spíš zábavné hrozby." Tak diváci požadují verzi se sklonem vyhýbat se negativním stránkám technologií. Tato protisobě postavená varovná imaginace o budoucnosti trpí nedostatkem plurality. Technologie není ve své povaze nápomocná ani škodlivá. Nůž umí perfektně natřít máslo na chleba, ale taktéž se skvěle zabodne do zad.