

VV027 Kultura postmoderny

(poznámky k výuce předmětu)

(zápočet, 1 / 1 , 2 kredity, jaro)

Doporučená literatura:

- Černý, V.: *O povaze naší kultury*. Atlantis, Brno 1991.
Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha 1995.
Freud, S.: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1989.
Lyotard, J. F.: *O postmodernismu*. Filosofía, Praha 1993.
Bauman, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Sociologické nakladatelství, Praha 1995.
Mukařovský, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. ČS, Praha 1971.
Prokeš, J. - Nedoma, P.: *Pod jednou střechou - fenomén postmoderny v českém výtvarném umění*. Masarykova univerzita, Brno 1994.
Read, H.: *Výchova uměním*. Odeon, Praha 1967.
Bauman, Z.: *Úvahy o post moderní době*. SLON, Praha 1995.
Šťastný/Pokorný, J.: *Hudba, která roste jako dříví v lese*. TVAR č. 5, 1997
Vančát, J.: *Vidění jako zmocňování se světa*. TVAR 1996.

Sylabus:

Zákonitosti vývoje slohů v kulturní společenské epoše. Moderna a modernizace. Kulturní outsideri versus oficiální produkce. O povaze naší kultury. Psychologické základy kultury. Postmoderna jako sebekritika moderny. Filozofická východiska postmoderní kultury. Kýč a konzumní kultura. Postmoderna v literatuře, hudbě, výtvarném umění, architektuře a pop kultuře. Vidění jako zmocňování se světa - ztráta gnoseologického konceptu, interakční chápání našeho postavení ve světě, ofenzivní podstata vizuálního vnímání, funkcionalita znaku, funkcionalita jazyka, jazyk médií, sociální hodnota virtuální reality, svět vizuálních znaků, nový koncept reality. Stachanovci konzumu aneb sociologie postmoderny. Alternativní a nová kultura. Underground, videoklipy, reklama zjevná i skrytá, interdisciplinární tvorba, splývání uměleckých druhů. Nová umění a multimediální výrazové prostředky. Osobnost člověka v době postmoderní. Feminismus a sexual harassment. Patologie životní zdatnosti, rasismus a xenofobie, mýtus supermanů a androgynů. Imagologie kultury aneb nutné minimum pro High Society. Breviář kulturního kutila. Sledování aktuálního kulturního dění.

Obsah:

- [1. Zákonitosti vývoje slohů v kulturní společenské epoše.](#)
- [2. Pojem kultury](#)
- [3. Moderna a modernizace](#)
- [4. Postmoderna jako sebekritika moderny](#)
- [5. Vertikála a horizontála soudobé kultury](#)
- [6. Vznik postmoderny](#)
- [7. Šamani postmoderny](#)
- [8. Slunce nad Atlantidou](#)
- [9. Umění a kýč](#)
- [10. Kulturní outsideri versus oficiální produkce](#)
- [11. Architektura a postmoderna](#)
- [12. Film a postmoderna](#)
- [13. Výtvarné umění a postmoderna](#)
- [14. Virtuální realita a postmoderna](#)
- [15. Média a postmoderna](#)
- [16. Hudba a postmoderna](#)

[17. Postmoderna v sociologickém smyslu](#)

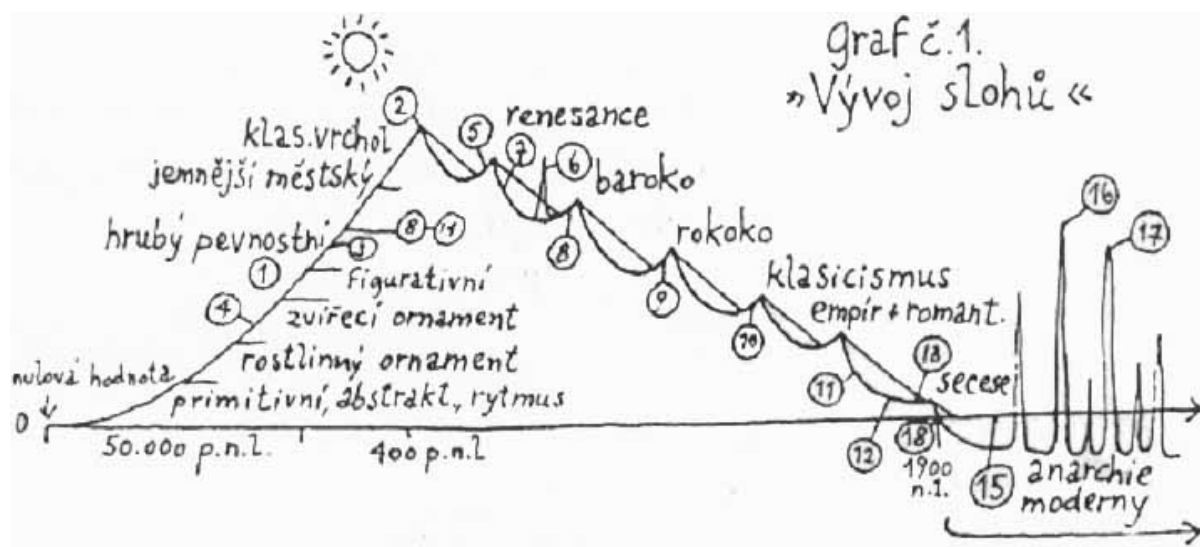
[18. Postmoderna a identita lidské osobnosti](#)

1. Zákonitosti vývoje slohů v kulturní společenské epoše

Nejdůležitější pro toho, kdo chce správně vnímat umění a kulturu, je mít správně seřazený žebříček hodnot. Téměř každý člověk má překvapivě velikou spoustu informací. Nemá-li je však správně seřazené v hodnotové stupnici, jsou mu na nic. Příklad: prohlásí-li někdo, že z umění se mu nejvíc líbí secese, je to znamením, že má žebříček hodnot silně posunut. Takový člověk se bude dívat na vrcholnou gotiku očima Hanuše Schwaigera a o Pablu Picassovi řekne, že je to šarlatán.

Abychom si mohli své informace správně seřadit a vytvořit si žebříček hodnot, je především potřeba porozumět zákonitostem vývoje slohů. K tomu nám nejlépe poslouží následující graf. Povšimněme si, kde je nulová hodnota. Také ono slunce nad grafem je důležité. Dopadají-li jeho paprsky na stoupající úbočí, je to úrodné údobí. Tam, kde je pokles dolů, je stín a tedy neúroda (nekválita). Schválně jsme vynechali pro lepší názornost část naší souběžné evropské kulturní situace - tj. románské, gotické a byzantské umění.

A teď: v čem je ta zákonitost? Primitivní umění se vyvíjí zvolna od abstraktních ornamentů (rytmy), přes ornamenty rostlinné, zvířecí, až po figurativní zobrazení zcela přirozené a bez výkyvů. Pokud jde o přírodní národy, na které nemá vliv civilizace, zastaví se zde jejich vývoj a umělci vytvářejí dál stálou (konstantní) hodnotu. Pokud ale přejde společnost k civilizaci (obchod, rozvoj řemesel, vědy, budování mocenských a kulturních center, dobývání nových území a podmaňování si slabších národů), postupuje vývoj stále výš. Přes etapu hrubě pevnostní (hrady a podhradí), k etapě jemnější (paláce, zámky a města), až dospěje ke klasickému vrcholu.



A vzhledem k tomu, že tento vrchol je vždy až nelidsky dokonalý, zákonitě nastane pád. Výš už nelze; a tak se snaží umělci udělat vše zbytečně krásnější, než to ve skutečnosti je. A jsme u zárodku kýče. Pak se zkusí vyrovnat přírodě a jsme u zárodku naturalismu. Pak přejde pozornost k přírodním abnormalitám (mrzáci, skřeti, pahýly stromů, strašidla) a jsme u romantismu, a pak přes řemeslnou bravuru a virtuositu na přímé spádnicí k secesi. Protože je ale klasický vrchol dosti vysoko, dojde vždy po nějakém čase k jeho znovuzrození (tj. k renesanci), křivka se znovu zhoupne ze stínu k vzestupné tendenci, vrcholek už ale nikdy nedosáhne předcházející výšky. Je vždy níž a níž, až poklesne na nulovou hodnotu, to znamená do secese.

Secese je poslední úpadkové stadium slohů v té či oné kulturní společenské epoše. Přesně nebo přibližně stejnými etapami vývoje slohů prošly všechny dosavadní kultury lidstva, ať už to byla staroegyptská říše, středoamerická civilizace, africké či orientální kultury.

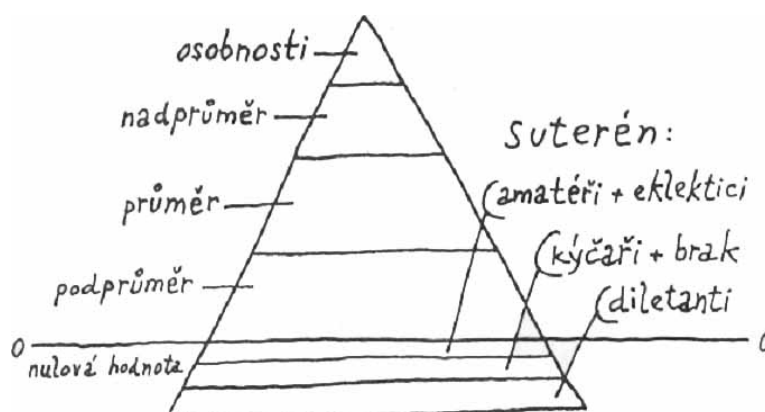
Nezanikne-li zdegenerovaná společnost a s ní i její kultura nějak násilně, jako tomu bylo kupříkladu u středoamerických říší, následuje údobí, ve kterém se nachází i naše současnost, a to nazvěme anarchií moderny a později postmoderny. Znamená to, že sice není žádný sloh (nenechte se mýlit několika renesancemi secese nebo tím, čemu se říká umělecký směr), ale každá větší umělecká osobnost si musí vytvořit svůj *vlastní sloh*. Tak existují známé osobnosti z období uměleckých směrů jako jsou impresionismus, kubismus, surrealismus a podobně. Ty pak přesahují podle své kvality někdy vysoko nad nulovou hodnotu.

Každá informace má na oné křivce grafu své přesné místečko. Nejprve musíme uvážit, ke kterému ze slohů patří, pak je-li na osvětlené části, či ve stínu. Někdy je to problém. Třeba příklad takzvaných 'krásných gotických madon'. Už sám název nám říká, že by měly být ve stínové části gotiky. Když ale uvážíme, že vrcholná gotika je ještě před renesancí a jak je tedy její vrchol závratně vysoko nad nulovou hodnotou, i úpadkové tendence té doby mají vysokou kulturní hodnotu. Nebo takoví Habáni. Časově sice spadají na osvětlenou část baroku, ale protože jsou to lidoví řemeslníci, bude se nám rozsvěcet slabě světýlko na protější straně grafu, někde v místech krétsko-mykénské kultury. Anebo Michelangelo Buonarroti. Časově spadá do renesance, ale předznamenal mohutně barok. atd.

Dost důležité je pro nás vzdělání, praxe a také cit pro odhad. Vzdělání samo je však dost ošidné. Nezapomeňme, že je spousta vykladačů umění, kteří sice hodnotí, ale jejich žebříčky hodnot jsou mohutně posunuté, deformované. A jsou-li takových vykladačů na sebe navazujících a vzájemně se překrývajících celé generace, ustalují se tyto deformace a bez dalšího přehodnocování se už podvědomě všeobecně uznávají. Uvedu několik příkladů osazení hodnoty v grafu (viz příslušná čísla): 1. Věstonická venuše, 2. Delfský vozataj, 3. Vikingové, 4. Skytové, 5. Leonardo, 6. Michelangelo, 7. Rafael, 8. Habáni, 9. Watteau, 10. Beethoven, 11. Mánes, 12. Aleš, 13. Dvořák, 14. Cikánská lidová muzika, 15. Moravanka, 16. Picasso, 17. Stravinskij, 18. Mucha atd.

Zamysleme se nyní nad tím, zda má vznik umělecké osobnosti v období anarchie moderny a postmoderny nějaké zákonitosti. Prohlédněme si následující graf.

Je to v podstatě příčný řez prvním grafem, a to časově v kterékoli jeho části. Říká se tomu hodnotová pyramida. Což je velice složitý organismus, ne nepodobný živému stromu. Postupným vzlínáním, ze suterénu, z vrstevnice do vrstevnice, prosakuje materie. Dole ještě nekulturní, cestou vzhůru se zvolna čistí, zušlechťuje, až se promění v životodárnou mízu, která když postupně dozvlíná až k vrcholu, syntetizuje úsilí celé této pyramidy v osobnostech. Kterákoli vrstevnice v této pyramidě je důležitá, nezastupitelná a není hanba být na kterémkoli místě tohoto fungujícího organismu. Je snad zbytečné připomínat, že čím je širší základna, tím výše ční vrchol. Nejdůležitější však je, že se žádná velká osobnost bez onoho životodárného přísunu neobejde a ustane-li z nějakých příčin tento přísun, zaniknou posléze i osobnosti.



Za první republiky, kdy pyramida hodnot normálně fungovala, se zrodila třeba ve výtvarném umění celá řada výrazných osobností: Kubišta, Muzika, Zrzavý, Štýrský, Toyen, Coubine (Kubín), Šíma, Filla atd.

Bohužel, přišla okupace a pyramida hodnot byla násilně převrácena vzhůru nohama. Většina velkých osobností byla buď zlikvidována, nebo musela odejít do ústraní. Životodárný přísun pyramidy byl zcela ochromen. Po válce, kdy se ještě dalo snadno navázat na přerušené tradice a vše uvést zase

do původního chodu, došlo v naší společnosti k revolučním změnám. A za revoluce se s umělci nesmlouvá. Velké souhlasící osobnosti většinou nebyly, a ty nesouhlasící byly odkázány tvořit na periférii kulturního povědomí. Na jejich místa se v převrácené pyramidě hodnot drali zákonitě podprůměrní. A protože jediná z hodnot, která zůstala přibližně na svém místě, byla vrstevnice průměrnosti, odbylo se v této hodnotě vše: kvalita i nekvalita. Umění se ale neobejde bez velkých uměleckých osobností a tyto osobnosti se zase neobejdou bez fungující pyramidy hodnot, která je však velice složitým a citlivým organismem, jenž se nedá násilně dirigovat, převracet a usměrňovat, jak je komu libo. Musí fungovat zcela přirozeně. A než tomu tak bude, nadprůměrné osobnosti zatím nebudou.

V období anarchie moderny a postmoderny působí onen zákon neustálého pozvolného poklesu hodnot. Převýšení jednotlivých uměleckých osobností, majících svůj vlastní osobní sloh nad nulovou hodnotou, je stále menší a menší, až zcela vymizí. Nabízí se tu analogie s Petriho miskou, v níž dochází kulturní živina a kde bakterie začínají hynout ve svých vlastních exkrementech a jedovatých zplodinách. Nic na tom nezmění obchodníci s uměním, kteří zneužívají sběratelských vášní snobské smetánky a vytvářejí uměle osobnosti, jejichž hodnota díla je sice ve skutečnosti nulová, ale prodejní ceny sběratelům horentní. Nutně musí převládat abstraktní eklektické umění, nic neříkající, nikoho neoslovující, bez poezie, a umění neosobní nebo anonymní. Ale i to je zákonité, a tedy logické. Jedna z velkých osobností začínající anarchie moderny jasnozřivě řekla: „Žádná válka nebo revoluce neudělala tolik škod v kulturním povědomí lidstva jako abstraktní umění!“ Možná tento výrok výstižně charakterizuje degeneraci kulturního vývoje naší epochy do budoucna.

2. Pojem kultury

Kultura (z lat. colere = pěstovati, vzdělávati) je výtvozem lidského sdružení a potřeb vzniklých jednak z tohoto lidského sdružení, jednak z potřeb odpovídajících základní lidské ustrojenosti. Pod tlakem těchto potřeb si vytvořil člověk to, co odlišuje jeho říši od ostatních říší živých bytostí, co představuje "diferenční faktor" lidského pokolení. Je to např. technika, vlastnictví, zákony, vláda, mravní zákoník - charakteristické reakce lidské společnosti na různé potřeby, vzniklé z jejího soužití. Tak vytvořil člověk nad dílem přírody, která je tu přirozeně, sama od sebe, svou nadstavbu: dílo umělé, lidskou materiální a duchovní kulturu.

Existuje množství definic kultury. Často bývá citována definice britského antropologa Edwarda Burnetta Tylora (1832-1917): "Kultura je složitý celek, zahrnující soubor vědomostí, názorů, umění, morálky, práva, obyčejů a jiných zvyků, jež člověk nabyl jako člen společnosti" (srov. dílo Primitive Culture, New York 1939). Český literární kritik a teoretik umění Václav Černý (1905-1987) ve své charakteristice evropské kultury od jejího řeckého prázákladu až po dnešek (srov. O povaze naší kultury, Atlantis, Brno 1991) pojímá kulturu jako kolektivní životní řeholi, pravidlo, řád, který si lidské společenství osvojilo zkušeností a přemýšlením, nebo ji definuje jako společný způsob života, tedy cítění, myšlení, chtění a konání, jehož důsledkem je společný "životní styl" - a ten by nebyl možný bez společného uznávání týchž životních zásad a hodnot, které představují ucelený soubor zakládajících principů kultury. Důležité je též uvědomit si poměr jednotlivce a společnosti v kultuře: vývoj, změna a pokrok se v kultuře děje vždy jen z popudu jednotlivce a jeho tvůrčím dílem, ale naopak jednatel si sám sebe jako kulturního tvora uvědomuje vždy jen uvnitř společenského celku.

Prvky a složky kultury

Určitý prvek národní kultury, např. abecedu, lidový kroj, zlatou měnu, rozhlas apod., nazýváme kulturním rysem. Soubor takových prvků organicky příbuzných a logicky uspořádaných nazýváme kulturním komplexem (např. rozhlasový komplex tvoří všechny továrny, kde se vyrábějí rozhlasové přijímače, rozhlasové společnosti a stanice, předpisy týkající se rozhlasu, různé licence, informační hodnota, výchovný vliv apod.). Celý soubor kulturních rysů a kulturních komplexů určitého národa nazýváme jeho kulturou. Oblast, v níž určitá kultura převládá, nazýváme kulturním okruhem. Ten je dán jednak objektivními prvky, jako je např. jazyk, dějiny, náboženství, obyčeje, instituce, jednak subjektivním sebepojímáním lidí, kteří v určitém kulturním okruhu žijí.

Lidé z rozdílných kulturních okruhů mají odlišné názory na vztah bůh - člověk, individuum - společnost, rodiče - děti, muž - žena, svoboda - formální autorita, práva - povinnosti apod. Tyto názory mají fundamentální charakter (více než ideologie a vládnoucí systémy) a mohou plodit kruté války. Nyní, když ideologické rozštěpení Evropy pominulo, se zdá, že základní konflikty světové politiky budou pramenit z averzí mezi kulturními okruhy a že budoucí svět bude formován hlavně vzájemnými vztahy mezi těmito velkými kulturami:

1. západní (se dvěma hlavními variantami Evropou a Severní Amerikou),
2. konfuciánskou (Konfucius, 552 - 479 př.n.l., podle čínské filozofické tradice největší filozof všech dob, zakladatel konfucianismu, jednoho z hlavních ideových proudů starověké Číny, jehož etika je zaměřená ke sladění zájmů individua, společnosti a státu a k ideologické podpoře mocenské struktury státu),
3. japonskou,
4. islámskou (se třemi variantami: arabskou, tureckou a malajskou),
5. hinduistickou,
6. slovansko - pravoslavnou,
7. latinskoamerickou,
8. africkou.

V současnosti stojí na jedné straně Západ, jenž je na vrcholu své kulturní, hospodářské a politické moci, a na druhé straně ostatní svět, který má stále větší touhu organizovat život jinak než západním způsobem. Poněvadž však ani v dohledné budoucnosti nebude existovat univerzální kultura, nýbrž svět rozdílných kultur, z nichž každá bude muset žít s těmi ostatními, měl by se Západ - s kulturním programem dobře a plně žít - pokusit propracovat k hlubšímu pochopení jiných kultur, najít prvky, jež ho s ostatními kulturami spojují.

Evropské kořeny naší kultury

Kořeny naší kultury spočívají v syntéze tří elementů:

- v řecké úctě k rozumu a vzdělanosti,
- v římském smyslu pro právo a organizaci,
- v křesťanské lásce k člověku a v úctě k němu.

V antickém Řecku (před 5. stol. př.n.l.) nejvíce ctili lidské individuum vybavené rozumem. Řekové jsou v naší kultuře tvůrci rozumu (ne náhodou je hlavním řeckým mýtem a vůbec pramýtem naší kultury mýtus o Prométeovi, jenž bohům pro člověka ukradl oheň čili světlo rozumového poznání). Zde má základní význam Sokrates (469 - 399 př.n.l.), který na vrchol lidského fungování klade schopnost rozumu logicky myslet. Proslulý "sokratovský dialog" (metoda kladení otázek) měl za cíl tvoření pojmů a definic, z nichž se posléze vyvinuly platónské ideje. Řecký logos (= pojem; logika - věda o správném myšlení) je ústředním pojmem celé řecké kultury. Trojici psychických složek - cit, myšlení, vůle - jimiž je člověk od přírody vybaven, odpovídaly tři nadosobní "věčné" hodnoty (pojmy): krása, pravda, dobro. Usilovat o tyto hodnoty bylo rozumné a přirozené. Člověk se stával člověkem tím, že vytvářel krásu, hledal pravdu a konal dobro.

Důraz na rozum a touhu poznávat se projevil i v řeckém náboženství. Je bez mystiky, nemá zjevení ani "svaté knihy". Mýtus (báj) Řekové vždy považovali za výplod lidské fantazie. Bohové byli velmi "zlidštění", a naopak člověk byl k bohům povýšen. Tím bylo náboženství v Řecku výrazně humanizováno. (Srovnej např. s filmem "Souboj titánů").

Řekové však byli tak dokonale rozumní, že vyhradili v životě i místo "světu nerozumu" a "výjimky". Zsvětřili tomuto světu nerozumu výjimečné dny svých "mystérií" (kdy předpisovali chovat se panicky a šíleně) a také svou tragédií, jež byla obrazem života člověka nutně hynoucího v konfliktu s nepochopitelným Osudem. Dokonce vyhradili vedle rozumu jisté místo poznávací metodě neracionální. Za příklad může sloužit opět Sokrates, jenž v sobě objevil Daimonion, cosi jako hlas svědomí, snad projev intuice. Tak vlastně Řekové definovali povahu lidského poznávání v obou jeho směrech - v racionálním i neracionálním.

Kulturní výklad antického Říma spočívá v myšlence právního občanství. Tak jako Řekové bytostně toužili po poznání, Římané chtěli svět spravovat (vládnout). Přínos řecký - rozum - nazírali především z pozic mocenských. Hodnotou obecně lidskou se pak stal pojem neporušitelných práv občana vůči každému na světě, i vůči vlastní obci, a také pojem státu, jenž občanům zaručoval jeho práva, tj. rovnost před zákonem, čili spravedlnost. To vše bylo garantováno veškerou mocí impéria. Pro ilustraci lze připomenout typický nápis na římských radnicích: *Radnice je hradem práv* - nebo výroky významného římského řečníka a filozofa Cicerona (106 - 43 př.n.l.): "Všechno na světě je nejisté, když se lidé uchýlí od práva." - "Občanské právo nesmí se ohýbat (to jest kroutit) laskavostí, ani lámat mocí, ani porušovat penězi." A v *Digestech* (= sborník výtahů ze spisů římských právníků, obsahující 50 knih a vydaný r. 533 za Justiniána I.) čteme: "Právo je umění dobra a správnosti."

Křesťanství pozdní antiky nahradilo antický polyteismus židovským monoteismem. Splnilo potřebu náboženské vroucnosti, kterou už neplnil pluralistický náboženský kultismus. Převratným aktem však bylo založení nové mravnosti. Tu razil svým etickým učením Kristus. S křesťanstvím vchází do naší kultury paradox - antický člověk si kladl za cíl žít v souladu s přírodou a přirozeně, nový křesťanský člověk si na svět rovněž přináší svou přirozenost, ale pokládá ji za zkaženou Adamovým dědičným hříchem, tj. svou lidskostí, a hledí svou "přírodu" spasit čili zároveň popřít a zachovat v podobě vyšší věrnosti. Tento křesťanský člověk zůstává římským občanem, ale kromě toho, že žije civilně (je poslušen veřejného zákona), žije teď i univerzální láskou k bližnímu (dokáže milovat i svého nepřítel).

Závěrem lze obrazně říci, že Řekové "vytvořili" lidský rozum, Římané lidské právo a křesťanství lidskou lásku a že principy a tradice založené v evropském starověku dosud ovlivňují evropskou kulturu (samozřejmě otevřenou v pozdějších stoletích dalšímu vývoji).

Funkce a filozofie kultury

Kultura představuje ochrannou klenbu nad lidským rodem. Tato vzletná věta však velmi přesně vystihuje funkci kultury. Každá nová generace přejímá od generace předchozí dosaženou kulturní úroveň a přidává k ní svůj podíl. Tak se vytváří ona klenba, která chrání fungování života lidské společnosti. A pro jednotlivce představuje kultura jedinou formu jeho "nesmrtelnosti". Když člověk končí život, nekončí všechno s ním. Přežívá to, čím se účastnil na tvoření kultury (např. český básník Josef Hora dospěl k závěru, že úzkost z plynoucího času a blížící se smrti lze překonat pouze tvůrčím činem).

Jednotlivé kultury je možné hodnotit podle toho, jak se staví k životu. Jsou totiž i kultury, které dávají přednost potlačování života.

Západní kultura vychází z předpokladu, že život je něco dobrého. Proto si přejeme nejen žít, ale žít dobře a plně. Tak lze charakterizovat filozofii naší kultury. K dobrému a plnému životu je třeba mít prostředky a zkušenosti, které by umožnily dosáhnout žádanou kulturní úroveň. O to člověk usiluje v celých svých dějinách. Dosud však nevytvořil kulturu přiměřenou svým potřebám a přáním. Pořád zůstává problémem, jak dosáhnout kultury, která by co nejplněji uspokojila základní potřeby člověka. Je to i proto, že s pokračující kulturou se množí další potřeby člověka. A tak naplnění života i naplnění kultury zůstává - na štěstí pro člověka - stálým otazníkem, na nějž člověk odpovídá stálým kulturním tvořením a přetvářením.

3. Moderna a modernizace

Volání po modernizaci snad je nejhlasitěji opakovanou výzvou naší doby. Existuje široká škála výkladů (každý modernizaci chápe po svém): Od požadavku co nejvyššího vzdělání co nejvíce lidem (oprávněně) až po představu společnosti, v níž počet automobilů co nejvíce překračuje počet domácností (bez ohledu na to, kolik je analfabetů).

V sociologickém smyslu má moderna přinejmenším trojí význam:

1. Stará privilegia urozenosti jsou nahrazena novými privilegii majetnosti (ultrapravicové pojetí – Viktor Kožený a jeho polévky ze žraločích ploutví... a další a další naši novodobí zbohatlíci).
2. Šíří se účast na materiálově prosperitě - stát blahobytu (levicové pojetí); tato forma je energeticky a materiálově náročná - pro méně vyspělé země nepřichází v úvahu.
3. Stadium postmoderny = organizovaná moderna se začíná drolit. Postmoderní nebe Viktora Koženého (tenis, jízda na koni, kultura sotva) se pro většinu populace mění v postmoderní peklo, kdy práci ukradly ženy a děti z Hongkongu a příjmy si rozdělili špičkoví manažeři nadnárodních společností (nynější naše osmnáctileté dítě propuštěno z dětského domova a „starej se o sebe demokraticky samo“ – srovnej tzv. *syndrom krásy*).

Sociální postmoderna v tomto třetím stadiu moderny a modernizace bude dobou neomezených možností pro nově privilegované, kteří ke svému štěstí přišli všelijak, téměř nikdy však tvrdou prací. Pro nás ostatní bude dobou čekání na slosování televizních loterií (čas si budeme krátit sledováním neobyčejně vynalézavých TV seriálů pojednávajících o těch, kteří již byli vylosováni).

Společnost postindustriální - společenská demokratizace konzumu, plných nákupních vozíků v supermarketech. (Loterie = signál: Jak báječný je systém, který může tak štědře rozdávat a v němž má každý stejnou šanci!) V sálech s herními automaty si lidé testují svoje právo na úspěšnost získanou bezpracně, přímo automaticky. Mnozí zde trénují, dokud nepřijdou o všechno. Nejlepší prevencí proti riziku potopení Titaniku je pro postmoderního občánka zajít si občas do lodní herny.

4. Postmoderna jako sebekritika moderny

Nelichotivé bilance konce tisíciletí: 20. století vyhotilo reálnou možnost zániku lidstva jako druhu, vědotechnika se vymkla z rukou (Čapek: Mloci, Krakatit...). Ne všechno, co je technicky možné, je také lidsky smysluplné a morálně přípustné. Dvě světové války, dvě extrémní revoluce (levicová v Rusku, pravicová v Německu) přinesly milióny zničených životů a ztroskotání všech kolektivistických nadějí a ideologických věr vůbec. Nukleární katastrofa, ekologická katastrofa, populační exploze, genetické manipulace, překonání globálního konfliktu mezi kapitalismem a komunismem je vystřídáno řadou lokálních válek na bázi náboženských a nacionálních fundamentalistů.

Kulturně stojí 20. století ve znamení triumfu moderny, prosazení euro-americké vědeckotechnické civilizace. Ještě začátkem 20. století žila Čína, Indie, Afrika a Jižní Amerika v jiném historickém čase.

Dnes ekonomická a technická převaha naší civilizace je parním válcem, který hrozí znivelizovat celou planetu a rozšířit negativní rysy svého vývoje do dimenzí, před nimiž není úniku. Základním rozporem je nesmírná produktivita a ekonomická efektivita moderní vědotechniky (stupňování výkonu, obratu a zisku versus devastace přírody, potlačení lidské potřeby rovnováhy s přírodou, potřeby harmonie, krásy a s prominutím poezie). Degradace lidí v manipulované masy konzumentů. Dimenze svobody individua je redukována na možnost volby mezi dvaatřiceti kanály televize nabízejícími dvaatřicet druhů pracích prostředků; lidé si tuhle degradaci ani neuvědomují (lidské potřeby se stávají nelidskými).

Tuto cestu lidé nastoupili v renesanci a osvícenství. Minulé století ji dovedli k vrcholu Stalin a Hitler likvidací humanitních věd. V krizi se ocitá nejen víra v boha a ve vyšší, nadosobní řád hodnot, ale i metafyzika jako základní filozofická disciplína preferující horizont smyslu. Na konci tázání zbývají jen metafory jako odpovědi. Na místo oněmělého náboženství a metafyziky nastupují ve 20. století umění a poezie. Iluze napodobování skutečnosti ustupuje "vytváření skutečnosti", skutečnosti básně, románu, sochy, výtvarných artefaktů podřízených jen vlastním zákonům.

Umění avantgard bylo uměním extrémů:

- od totálního realismu po totální abstrakci,
- od diktátu podvědomí po racionální konstrukci

Poválečná avantgarda vyzkoušela všechny protikladné koncepty a dovedla je do krajnosti. Mukařovský: "Po druhé světové válce se avantgarda stala místo společenského protestu jen lukrativní atrakcí smetánky společnosti nadbytku, která chtěla naodiv vystavovat svoji nekonvenčnost."

Mísení žánrů - rubem je etický nihilismus, ztráta duchovní opravdovosti

- přepínání mezi televizními kanály
- virtuální realita (simulovaná skutečnost) - může z ní vyrůst něco opravdového?

Ještě na začátku 20. století byl ustálený estetický ideál, "vkusový soud". Dnes na místo estetických, etických a vůbec kulturních hodnot vystupují hodnoty tržní. Dříve byl primární vkus, dnes trh. Tohle vycítili pop artisté, dokázali oslovit snoby a dosud nevyhrané adolescenty.

Tradice: vysoké x nízké umění (=pop art)

Dříve ještě tuhle popularitu dokázali někteří géniové sjednotit - Mozart. Kdežto dnes - co je kvalitní umění? (Je Altamira moderní? kvalitní?) Na kvalitnost soudobého umění nelze odpovědět, já to alespoň neumím. Při odpovědi bychom měli mít na zřeteli kontinuitu a kulturní kontext.

Naše československé výtvarné i jiné umění v 60. letech minulého století srovnalo krok se světem, bohužel přišel zlomový rok 1968 (tehdejší absurdita - tank na zahradě). Naše domácí výtvarná scéna se od roku 1968 začala ubírat svébytnou cestou a dosáhla místy pozoruhodných výsledků (Václav Boštík). Dnes je ovšem i u nás již postmoderna pasé. Co bude dál? Vypjatý individualismus moderny (kdy umělci končili v blázinci) již asi ne, avšak každý umělec bude muset kráčet svou vlastní cestou, dát svému životu i dílu svůj vnitřní smysl.

Postmodernou snad bylo vysloveno něco, co jsem sám nepostřehl, nebo byla postmoderna pouze přechodné období konce tohoto tisíciletí. Postmoderna k nám do České republiky prakticky vtrhla v době "sametu" spolu s transformací celé společnosti = bylo toho na nás najednou příliš. Na Západě si na postmodernu mohli postupně lidé zvykat. My jsme byli dosud vychovávaní k systému a k jedné odbornosti. Oproti systémovému chápání skutečnosti (nadřazenost versus podřazenost, časová, prostorová i logická posloupnost atp.) v postmoderně jevy existují vedle sebe a nezávisle na sobě. Jevila se tedy postmoderna pro nás jako chaos.

Co z toho pro nás plyne? Snad akceptovat současně systém i postmoderní chaos. Nebýt úzce specializován, právě naopak. K fenoménu postmoderny zaujmout ironický odstup a tak zůstat víc sám sebou.

5. Vertikála a horizontála soudobé kultury

Ve slovnících výtvarné kultury jsou různá označení umělců:

artists

potom new artists - tedy avantgarda

dále dokonce new new artists - pro jejich šokující novost už nemám slov

Ačkoli mám: new new

Co bude další díl tohoto seriálu? Jak stupňovat přívlastek rovnosti? new new new ? Je New York ještě pořád Novým Yorkem?

Existují dva mocné trendy současnosti:

- potřeba stálého stupňování (Princip stupňování = Každé srovnání je buď vertikální, nebo horizontální. Vertikální srovnání zdůrazňuje rozdíl (jedno je lepší než druhé). Horizontální srovnání zdůrazňuje podobnost (jedno i druhé jsou stejné podstaty).
- potřeba novosti: V anketě byl chlapec tázán, kdy začal novověk. Bezelstně řekl, že od vzniku televize NOVA. (Ne náhodou si největší masér kulturního trhu zvolil název NOVA - je v něm všechna lačnost současné epochy.)

Z horizontály vychází Charta lidských práv - lidé se rodí sobě rovni. Demokracie je vodorovný princip. Vodorovnost před zákonem je základem etiky demokracie. V případě postmoderny nejen lidé jsou si rovni, nýbrž i všechny pravdy jsou si rovny. Pravda je kterékoli ideji propůjčena pouze jejím fanklubem: Hitler, Stalin, Lenin, Havel, Klaus ale i Dalí, Knížák, Ruller... Pravda tkví v pouhé sledovanosti. Česká společnost však prochází strmou stratifikací. Už nejsme všichni šmudlové, ani obutí, ani bosí, ani bohatí, ani chudí. Podíly v ročním příjmu dostoupily 6 nul. Zplányrovaná krajina socialistické rovnosti se zvrátila v divoké mladohory. Doba se zvertikalizovala.

Takže horizontála se mýlí: nejsme si rovni ani při třesku startovní pistole (ani fyzicky či psychicky, ani sociálně). I kdybychom se narodili s čistým trestním rejstříkem a se stejným vstupním kapitálem, už za vteřinu se nás zmocní vertikální, kolmo organizovaný vesmír a celý náš další život bude bojem o výtah. Mimochodem, všimli jste si, kolik nás zaplavilo různých soutěží? Kolik bylo uděleno cen a hlavně anticen? Protože soutěžit v ostudě je ještě zábavnější. Umění je dnes také vrcholový sport. Za masovost, říkalo se za Husákova absolutismu, říká se to i dnes: "urvat co nejvyšší sledovanost!" Za rekordy: "Vyhrát co nejvíce soutěží."

Ze srážky těchto dvou principů:

- proklamace rovnosti
- a horečného soutěžení

roste zajímavý jev.

Nic nelze uspořádat hierarchicky, vertikálně, všechny hodnoty jsou fikce, kritická objektivita je blud. Umění je neznámkovatelné! Avšak lidsky omylnou zpupnost kritikovu zastoupila neomylná zpupnost statistik. Úspěch už není vnitřní kvalitou díla, úspěch je pořadové číslo. Stupidní seriál má sledovanost pohádkových 56%, Hamlet 6% - asi šest tisíc diváků, kteří hru dokoukali do samého konce. V Národním divadle by musela jít dvě sezóny denně a denně se vyprodat až na bidýlko: celý tým divadla by křičel štěstím. V televizi je to bankrot. Hlad po sledovanosti je nejhladovější hlad dnešní kultury. Věrně kopíruje potůuchlý problém každé demokracie: rozhodne většina a většina většinou rozhodne špatně. A kdesi vzadu elita povýšeně žehrá na masový vkus, protože výtah jí ujel.

Sledovanost a novost – jak nesourodý pár!

Novost riskuje, uráží konvence. Sledovanost sází na jistotu, konvencím se klaní. V umění nelze být opravdu nový a přitom krmit peplemetr. Zbývá mu jen jediné: a to stupňovat. Namísto skutečné novosti "nějak jinak" nastolit novost typu "prostě víc". Žádný objev, pouze o kus větší stará vesta. Víc hluku, víc efektu za víc peněz. Výsledkem je inflace neklidné nudy.

BAF! BAF! BAF! BAF! BAF! BAF! BAF! BAF!

Stupňování je ryze vertikální proces. Reklama z toho žije: nestačí být dobrý, ani lepší, nejlepší, ještě více nejlepší. Typické slovo dneška: nejideálnější. (TV redaktor: „Jakmile někdo mluví déle než třicet vteřin, tak ho střihnu.“ Ale co smysluplného lze vyjádřit za 30 sekund? Výsledkem je tedy tříšť a drť a klip a blik...)

Stupňovat novost znamená krátit. Kratochvilnost je věrnou družkou sledovanosti. Abychom si ukrátili chvíli, krátíme si čas a sekáme ho nadrobno, na mžitky před očima. Namísto pokrmu jíme jednohubky a párátka vyplivujeme. V USA dítě sedí před televizí 6 hodin denně a nepouští z pacičky ovladač. Na jednom kanále vydrží asi 2 minuty. Nikdy se nedoví, co tím chtěl básník říci, jaktěživ nezví, jestli Hamlet umřel. Jakmile děťátku na moment poklesne emoční napětí v síti, hop a skok přes příkop, jsme v novém pohádkovém světě, na 2 minuty máme znovunalezený ráj.

Ale už mluvím více než 30 vteřin, tak se střihnu.

6. Vznik postmoderny

Postmoderna je prvním, literárním a uměleckým směrem, který vznikl na americkém kontinentu. Vznik postmoderny je spjat s rozšířením počítačů a postupným přechodem industriální (průmyslové) společnosti na společnost informační. Tato změna má vliv i na vývoj umění.

Zlom nastává v 60. a 70. letech, kdy se začala prosazovat rocková hudba. Ve výtvarném umění Andy Warhol. Tedy odmítavý postoj ke konzumní společnosti - východisko nové poetiky. (Literatura v Evropě se vyrovnávala s následky války, americká literatura se zaměřovala spíše na kritiku konzumní společnosti: Salinger - Kdo chytá v žitě, Jack Kerouac - Na cestě. Obyvatelstvo USA nebylo přímo válkou postiženo.)

Pro vznik postmoderny v literatuře je mezníkem román Vladimíra Nabokova - Lolita (1955). Je napsán tak, aby si jej mohl přečíst náročný i méně náročný čtenář. Méně vzdělaného čtenáře upoutá příběh, literárně vzdělaný čtenář objeví rozličné citace z jiných děl, které jsou součástí uměleckého textu. Prostřednictvím těchto citací se Nabokovův text stává parodií jiných textů. Tento ironický postoj ke stávajícím literárním dílům je pro postmodernismus typický. (U Nabokova jde hlavně o parodii freudismu.)

Díla modernistů byla určena pro úzký okruh lidí s náležitým vzděláním. Díla postmoderny jsou vytvořena tak, aby je mohli vnímat lidé rozličných úrovní. Současné postmodernistické literární dílo obsahuje prvky populární literatury, historické prózy, dokumentaristiky i věcnosti + popření a ironické zpochybnění uznaných literárních vzorů. Pozůstává současně z více literárních žánrů. (viz školské dělení lit. žánrů) Textově se současně váže k jiným, již vytvořeným textům - a to umělecké i neumělecké povahy. Postmoderní literatura má ve své struktuře prvky a žánry administrativní, publicistické, řečnické, vědecké dokonce i umělecké povahy. Druhotně se však jednotlivé její složky jako celek neustále přehodnocují, parodizují, ironizují. Radikální ironie ovšem vyžaduje literárně vzdělaného příjemce. Tedy čtenáře, který pochopí i skryté významy textu. Román Umberta Eca - *Jméno růže* můžeme číst jako detektivní román, ale i jako román o románu, jako dílo o jiných románech. Ecův román je hrou na román, hrou s románovou strukturou = více rovin v textu.

Znaky postmoderního umění:

Citátovost - tvorbu jako produkci vystřídala reprodukce. Místo psaní se důraz přesouvá na znovu-psaní již existujících textů. (nikomu to neříkejte, ale píšu Babičku)

Sériovost - zavedl ji do výtvarného umění Andy Warhol (spojil reklamu s uměním) - stal se prvním reklamním umělcem světového významu. (Reklama, mediálnost je v dnešním světě vše, netřeba být, stačí se jevit. Kniha, která neprojde televizí je mrtva.)

Ustálené symboly postmoderny:

- **zrcadlo** - jako symbol se používá při vytvoření dvojníka. Ale i při formování děje, např. v hrdinovi se zrcadlí zrádce a ve zrádci hrdina, (srovnej s relativností dneška);
- **muzeum** - symbol minulosti, tradice, Ecova knihovna - symbol nashromážděných poznatků uložených v knihách;
- **labyrint a bludiště** - zobrazují ztrátu orientace člověka v postmoderním prostoru, v přelidněných městech, v nových sídlištích (Internet = labyrint);
- častým námětem postmoderních románů je **navození hádanky a řešení záhady**, tedy prvky kriminální zápletky či přímo detektivky.

Postmoderna často sahá pro staré a nepotřebné věci, které se stávají podkladem pro tvorbu nových předmětů a objektů. Picaso: hlava býka z bicyklu, architektura obnovuje a rekonstruuje staré budovy: nový komplex budov Bernské univerzity je např. vybudovaný ze staré továrny na čokoládu, nový areál Katolické univerzity Petra Pázmány v Pilišskej Čabe u Budapešti vznikl ze starých kasáren, kde jsou jednotlivé budovy pojmenované podle světců (FI MU - jednotlivá křídla budovy nazvat po zvláště oblíbených a vynikajících studentech?)

Totéž se děje ve filmu - tentýž film se natáčí znovu a znovu = remake. Např. Frankenstein má od začátku dvacátého století kolem dvaceti různých zpracování. Nebo Dracula.

Postmoderna bezprostředně souvisí s rozvojem elektrotechniky, která ovlivňuje vývoj umění. (diskurs feminin) Televizní obrazovka umožňuje souběžné zapojení zvukových, zrakových a slovních informací do celkové výstavby uměleckého díla.

Pro text postmoderny je příznačná přítomnost vícera hledisek, zorných úhlů a perspektiv. Žádné hledisko přitom není nadřazené, všechna jsou rovnoprávná, stejně důležitá.

Při tvorbě postmoderního textu se uplatňují především tyto 2 aspekty:

- Přeskupení a prolínání rozličných žánrů a častý výskyt neliterárních žánrů: deník, dopis, paměti, kuchařské recepty...
- Využití tzv. "palimpsestové techniky". Ta spočívá v navazování textu na jiné texty a volné zacházení s citáty a kvazicitáty (tedy s předstíranými falešnými citáty).

V původním významu je palimpsest pergamenový rukopis vícekrát popsáný po smytí staršího textu. Pod textem napsaným cyrilicí třeba nacházíme stopy téhož textu, zaznamenaného původně hlaholicí. Tedy: znovu napsání již existujícího textu je postup užívaný postmodernou. Přepis starších textů se však uskutečňuje obyčejně jako parodie. Využívá se přitom tzv. radikální ironie. Kafka. Arnošt Goldflam.

Vcelku se v období postmoderny ve vztahu REALITA - TEXT těžiště tvorby přesouvá na vztah TEXT 1 - TEXT 2. Takže nový text se váže na starší text. Satirický román Miguela de Cervantese - Don Quijote - v něm autor parodoval rytířské romány.

Pastiš (z francouzštiny = napodobenina, imitace) je umělecké dílo, které vzniká napodobením uměleckého nebo neuměleckého textu. Na rozdíl od parodie si pastiš obyčejně zachovává vůči předloze loyálnost, příznivost. Přetváří předlohu na vyšší významové úrovni.

Netvořivá nápodoba předlohy je předpokladem vzniku kýče.

Ironie - posunutí významu do opačného pólu. (Syn přijde domů s polovinou hlavy na zeleno, rodič: "Tobě to ale sluší.")

Teoreticky je světová postmoderna spjata s vystoupením Leslie Fiedlera, které pronesl roku 1967 na sympoziu o současné americké literatuře: "Literární moderna je mrtva, tj. patří dějinám a ne už současnosti. V oblasti románu to znamená konec období Prousta, Manna a Joyce." Moderna se podle Fiedlera vyčerpala, je ohrožena artismem, výlučností, přemírou racionalismu a teoretické analýzy. Fiedler navrhuje návrat k "veselému nerozumu", k indiánkám, westernu, science-fiction a velebí např. Haškova "Švejka". (srovnej náš -ismus = poetismus a jeho manifesty.) Jde tedy o jakousi literární obdobu "pop-artu". (Fiedlerův text vyšel česky na jaře 1969 za asistence ruských tanků - v Orientaci.)

Pak ovšem ani postmoderna, ani Orientace, několik let vůbec žádné kulturní časopisy. Paradoxně se ovšem postmoderna dobrala ještě větší vyspekulovanosti, odvozenosti a převaze interpretace nad spontánní tvorbou, než jak vytykala moderně. Jediný rozdíl: tématicky postmoderna sahá většinou k látkám typu triviální literatury = detektivky, erotické a dobrodružné romány.

Závěr

Dnes prožíváme hlubokou krizi osvícensko-racionalistického dějinného optimismu. 20. století zasadilo víře ve vzestup lidstva smrtelnou ránu. Nevěříme již žádným ideologiím nabízejícím bezkonfliktní budoucnost za cenu dočasného (!) omezení lidských svobod a práv. Nevěříme již globálním konceptům vůbec. Nechceme poslouchat žádný velký příběh s happyendem. Postmoderní myšlení nás vede zpět k diferenciaci, rozmanitosti věcí a dějů. "Velký příběh" se znovu rozpadá v moře příběhů individuálních. A tím se vracíme k výchozímu bodu moderny, která žádala svobodu individua. Naše krize vyžaduje obrat. Postmoderní rezignace na hledání pravdy, postmoderní rezignace na sílu lidského poznání, postmoderní rezignace na rozlišování dobra a zla, krásy a hnusu, vyvýšenosti a nízkosti, tato postmoderní rezignace je sebevražedná. Ponechává postmoderního člověka bez možnosti orientace. Podílejme se každý sám za sebe na této osudové volbě: MÍT nebo BÝT nebo NEBÝT.

7. Šamani postmoderny

Jako sakrální lze označit takovou stavbu, jejíž nákladnost je ve zjevném nepoměru k účelu, jemuž slouží. Kdysi katedrály, později honosné budovy univerzit či muzeí dnes vystřídaly banky. V sakrálních stavbách vždy působili mágové té které epochy. Velké finance jsou magické (peníze nemají mladé, a přesto se množí). Dnes dokonce formálně, numerickými operacemi – srovnej Pythagorejci, kabala. Mágové minulosti museli uhranout jednu krávu po mnohahodinové námaze, mágové dneška provedou vytunelování fondu či banky kratičkou operací.

Je zajímavé, že mágové právě vládnoucí většinou zcela nevyhubí mágy včerejška, nýbrž pěstují si je, jaksi na dožití, v rezervacích. Věda dnes hoří na malý plamínek, s druhou garniturou lidí v univerzitních výběžích a kociích. Nemohlo by tomu tak být, kdyby tyto posuny nebyly podporovány většinou občanů. Třeba staré Rakousko ještě stálo na dobrém průměru.

Pokles obecného zájmu o vědu souvisí s poklesem zájmu o literaturu. Když např. Svatopluk Čech vydal své Písně otroka, prožívala to česká veřejnost i rakouské úřady jako zcela zásadní a otřásající událost. Dnes jsou podobní pěvci-proroci anachronismem. U nás odešli nejspíše s Karlem Krylem.

Tak jako byla doba pyramid, doba katedrál, doba zámořských objevů, byla i doba literatury. Ne že by literatura zanikla, ale dochází k její marginalizaci.

Každý stav má v historii svou šamanskou vrstvu, která představuje prestižní povolání: pro šlechtu a rolnictvo to byl klérus, pro buržoazii to byli vědci a literáti, v postmoderní době jsou těmito šamany zástupci financí a masmédií. Sice zacházejí se světem pomyslů a stínů, ale často mají obrovský vliv na reálný svět. Jsou to obchodníci s iluzemi a jevením se (herci). V době přebujení masmédií, v době Internetu se proto pro skutečného člověka paradoxně stává významného něco velmi archaického: orální tradice a přímý osobní kontakt.

Umění a věda je privátní záležitost vlastního duševního růstu (jakási psychoterapie). Jsme jako umělci a vědci opět disidenty, nečekáme na iniciativu shora, nýbrž bereme svůj život do vlastních rukou. Pohřby básníků a vědců se odbývají skromně (Josef Václav Sládek, Svatopluk Čech - desetitisíce lidí na pohřbu, nosily se transparenty s názvy jednotlivých děl Mistrů). Evropská kultura se zrodila, když obraz, zvuk a pohyb předaly vládu slovu. Dnes znehodnocené a usmýkané slovo, jemuž už nikdo nevěří a které nikdo nechce poslouchat, dnes toto slovo vrací žezlo zpět obrazu, zvuku a pohybu. Vzniká nový svět kultury Internetu, počítačových her a virtuální reality.

8. Slunce nad Atlantidou

Zatím ještě vychází i zapadá slunce nad Atlantidou. Dnešek už se nezabývá tím, co bylo dřív: slepice nebo vejce? (Obojí bylo pravděpodobně zároveň => rozkolísání „univerzálních vysvětlení“). Postmoderní pluralita rozežrala svět, navzdory obrovské sumě vědění nashromážděné lidstvem stojíme opět sami proti nočnímu nebi (jako lovci mamutů) a ptáme se: odkud jsme přišli, kam směřujeme, proč právě já? (Je-li lineární čas zeměkoule = jeden den, pak lidé přišli 5 minut před půlnocí => rezultat: hromadná sebevražda?) Postmoderní rozpad kolektivního vědomí cíle je pro tázání se po smyslu individuálního lidského života něco jako hledání zapomenutého deštníku v loni zbořené hospodě.

Postmoderní impulsy - na rozdíl od velkých duchovních konceptů minulosti jsou na úrovni kuchyňských receptů rádia Krokodýl. Kde hledat?

- náboženské sekty?
- křesťanská církev?
- totalitní –ismy?

Hledáme obepnuté ostrovy lidského vědění (určení tajných společností, studium informatiky...), což je pouze jakási intelektuální hra. A to je málo. Tím málem jsme my sami. Což je mnoho! Dnešní hédonismus, jemuž podlehla masová kultura i „vysoké umění“ stejně jako filozofie sestoupivší do masových komunikačních médií - to všechno odlákává (jako kachna lovce od hnízda) člověka od jeho základní otázky, od jeho schopnosti ptát se po smyslu vlastní existence.

Jak dlouho ještě bude nad Atlantidou zapadat a vycházet slunce? Přitom se právě dnes, na téhle přednášce, můžeme odrazit od nulového bodu. Na začátku 3. tisíciletí, po zkušenostech s největším ponížením člověka = dvě světové války, dva vševládající totalitní režimy. Zamysleme se, jakou úlohu v našem životě hrály kultura a umění? Alespoň v životě mém to byla role přímo hanebná. Vycházely vstřícně postupující pasivně občana, až se staly pouhými přívěsky zábavního průmyslu. (Př.: divák filmu 60. let versus televize dnes - skvěle natočené videoklipy, ale kde je klíč k jejich pochopení? Filmový divák byl zvyklý klíč hledat a nacházet. Dnes ale žádný klíč neexistuje. Změť nesouvislostí se točí čistě proto, aby se na obrazovce něco neobvyklého dělo. Ono předvádění se stalo symptomatickým pro celé soudobé postmoderní umění. Dnešní umělec je "schauspieler" => posun od hloubky do mělčin nemyšlení, od skrytého ke zjevnému. Což je tragédie postmoderní doby.)

Jak vypadá člověk odchovaný touto postmoderní kulturou? Člověk, kterému jako jedinému druhu na této planetě bylo dáno vědomí vlastní smrti (jako zdroj neustálého traumatu, ale i z něj pramenící síly). Smrt vykázaná z našeho vědomí se ovšem vrací zadními vrátky ve tvářích hollywoodských herců pomazaných kečupem. Výsledkem je všeobecné znečitlivění vůči smrti - zabitý civilista z války se v televizním zpravodajství stává obětí z amerického thrilleru. Na velkých náměstích světa se před megafony bavičů a šašků tisíce stále větší počet lidí, kteří si neuvědomují, že se z jejich životů ztrácí základní potřeba - potřeba samoty. Sebevysvětlující samoty, občas trýznivé, avšak zároveň oplodňující. Namísto samoty máme dezinfikované a naondulované prázdno.

Je-li zde umění a kultura pro člověka (a pro koho jiného mají být?), pak by se měly zbavit svých šaškovských rolíček a vnést do života novou vážnost, která je znamením odpovědnosti.

Co je to tedy umění?

- Umění je součástí života, nestojí nad ním, ale ani pod ním. Umění je způsob, jakým si člověk uvědomuje cesty z minulosti do budoucnosti. Umění překlenuje naši jepičí přítomnost.
- Umění je nikdy nekončícím pokusem o sebevysvětlení člověka.
- Umění otevírá tajemství.
- Život bez tajemství je nesmyslný.
- Umění klade stále znovu věčné otázky bez nároků na odpověď.

9. Umění a kýč

- Kýč je komplexní kulturní jev.
- Aspekty sociologické, historické, antropologické.
- Relativismus: kýč nelze definovat, záleží na individuálních preferencích.
- Milan Kundera: "Bratrství všech lidí světa bude možno založit jen na kýči." "Estetika masmédií se nutně stává estetikou kýče, a tím, jak masmédiá víc a víc pronikají do našeho života, stává se kýč naším estetickým a morálním kódem." "Nikdo z nás není nadčlověk, aby unikl zcela kýči. I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu."

K definici kýče jako nejneuchopitelnější estetické kategorie:

Estetická hodnota uměleckých děl byla tradičně analyzována pomocí pojmů jednoty, komplexnosti a intenzity.

Birkhofova estetická míra (M) je dána podílem souladu (O) a složitosti (C): $M = O/C$

1. Kýč zobrazuje objekty nebo témata, které jsou všeobecně považovány za krásné anebo které mají jasný emocionální náboj.
 2. Tyto objekty nebo témata musejí být okamžitě identifikovatelné.
 3. Kýč neobhacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.
- Estetika klamu a sebeklamu (kýč má vnější charakteristiky umění, ve skutečnosti je však jeho falfifikací - je spojen s pojmy imitace, padělku, podvrhu)
 - Požadavek okamžité identifikovatelnosti vyžaduje značnou míru dovednosti autora.

- Kýč užívá nejzažitějších zobrazovacích konvencí, nepřináší stylové inovace.
- Kýč není formou špatného umění, nýbrž tvoří svůj vlastní uzavřený systém, který se vyskytuje vedle systému umění.
- Kýč by měl být pojímán jako transparentní znak: zobrazené CO v kýči působí na úkor JAK. Specificky estetická forma lži - skrze kýč se díváme na to, co piktogram kýče zobrazuje. (Příroda či skutečnost sama nikdy není kýčem. Kýčem může být pouze její zobrazení.)
- Kýč je neslučitelný s ironií, s pochybností, kýč nekončí otázkou, nýbrž odpovědí. Právě vážnost kýče jej činí směšným a patetickým.
- Kýč parazituje na emocionálním náboji zobrazovaného jevu, ale i na úspěšných uměleckých dílech.
- Kýč nenutí vnímatele do dobrodružství aktivního poznání, spíše jej násilím nutí, aby se podrobil efektu.
- Vnímatel kýče nekonzumuje originální zobrazení světa, kochá se pouze druhotnou imitací prvotní síly skutečného umění.
- Kýč produkuje efekty právě tehdy, kdy se jeho konzumenti opravdu chtějí těšit efekty.
- Kýč se ani tak netýká umění, jako spíše životního postoje a chování. Konzument ve lži kýče nachází sebe sama, kýč je lehce stravitelný.
- Dialektický vztah mezi avantgardou a kýčem: avantgarda vzniká jako reakce na šíření kýče, ale kýč se obnovuje tím, že neustále těží z objevů avantgardy. (Tvůrčí postupy avantgardy začínají být podezřelé, jakmile je začne chápat více lidí.)
- Kýč konzumenta přesvědčuje, že se prostě setkal s kulturou a že nemá klást další otázky.
- Estetická funkce u skutečného umění odstraňuje možnost jednoznačné kodifikace, aby příjemce byl v situaci luštitel poselství, jehož kód není znám a který si tudíž musí sám vyvodit nikoli ze znalostí předcházejících poselství, nýbrž z kontextu samotného poselství. Umění nenese pouhý význam, ale trvalý zdroj významů nesveditelných pouze jedním směrem.
- Připraveného vnímatele nejednoznačnost poselství skutečného umění již nepřekvapí.

Umělecké poselství je struktura, kterou jen stěží můžeme nechat ustrnout do definice, do konvenční formule.

10. Kulturní outsideri versus oficiální produkce

Čím je hlavní kulturní proud regulovanější, tím více se živá tvorba se svými nepředvídatelnými odbočkami a novými podněty odehrává v postranních ramenech. Vznik samizdatu (Egon Bondy) staví kulturní outsiderství do nové perspektivy - neoficiální duchovní trendy se institucionalizují. To vyvolává otázku: Co je střed a co je okraj? Které tendence jsou určující a které neživotné? Van Gogh - celý život nic neprodal...

České outsiderství jako legitimní tvůrce národní kultury.

Okrajové postavení tvůrce nezpůsobilo okrajovost jeho díla

Božena Němcová - životní outsider na pokraji občanské vyvrženosti, ale její dílo všichni ctíli a milovali, směrodatní kritici je ihned pojali do kulturní normy.

Mácha - jedinkrát se sešel s Palackým a zanechal v něm ten nejhorší dojem. Jeho dílo bylo i po smrti Máchy literárně a ideologicky nepřijatelné, dokud jeho osobní výstřednosti neupadly v zapomenutí a dokud nevraživí současníci nevymřeli. Pak se jeho outsiderství proměnilo v romantické ozvláštňení.

Dílo, které vzniklo na periferii, na ní také zůstalo, ačkoli samo o sobě znamenalo hodnotu nespornou

- okrajová tvorba je bezcenná a čas to prověří - dokáže
- okrajová tvorba je příliš exkluzivní, tak výlučná, že se z vnitřních důvodů nemůže a často ani vědomě nechce stát spotřebním statkem.

Milota Zdirad Polák - to sice dotáhl až na generála, ale byl poeta minor (jeho rébusovité skladby zůstaly nesrozumitelné uctívým současníkům a dnes působí bizarním kouzlem melancholie)

Josef Jaroslav Langr – „prokletý básník Národního obrození“ - případ, kdy se tvůrce a jeho dílo příliš důkladně přizpůsobí požadavkům doby. Tvorba totiž vždycky obsahuje určitou míru stylizace a odstupu od prudkosti spontánního gesta. Skutečný tvůrce však směřuje mimo umění, k životu co nejuplněji. Langr umělecký požadavek doby chtěl nikoli pouze uskutečnit, ale rovnou ztělesnit.

O 4 roky starší než Mácha, stejně jako on strmé nadání, ale nevládl máchovskou náměsíčnou suverenitou, okusil literárního úspěchu, který Máchovi nikdy za života nebyl dopřán. Doporučovalo se básnit v lidovém duchu (Čelakovský - Ohlasy písní...). Langr se nechtěl spokojit s odvarem, nechtěl být JAKO lidový zpěvák, chtěl být lidový zpěvák DOOPRAVDY. vzdal se všeho literárního a stal se potulným venkovským zpěvákem, trvale podnapilým, osvojil si schopnost improvizace, svoji tvorbu přestal zapisovat... Čelakovský a Kamarýt, jeho někdejší přátelé, ještě za Langrova života jeho písně sebrali a zapsali jako lidové. Umřel v příkopu za plotem. Umělecká konvence si nemohla dát líbit tento průlom. Distancovala se od Langra jako od člověka, který porušil pravidla.

Úlohu přikázanou dobou mohou hrát jenom duchové průměrní. Dnešní čítankové dějiny kultury sledují cestu, která šla původně mimo hlavní kulturní proud a byla vyšlapána dodatečně. Dnešní oficiální dějiny kultury sledují stezky někdejších outsiderů.

Otázka: Plyne z toho, že jenom ta díla, které jsou v této chvíli „mimo“, mají naději na nesmrtelnost? Ne. Outsiderství je integrální složkou normálního kulturního vývoje.

Outsiderové za dobovou normou zaostávají nebo normu naplňují na podivínský a nelegitimní způsob a nebo předjímají, k čemu se organický vývoj dopracuje teprve za řadu let. Vždy jsou rezervoárem duchovní energie. Oni na sebe berou riziko experimentu. Ustálená kultura se ujišťuje o správnosti své cesty na pozadí experimentů nezdařených a posléze si osvojuje zisky experimentů zdařených. Kultura, která nemá svůj korektiv v outsiderech, stagnuje. (Woody Guthrie, Jan Zrzavý, Vincent van Gogh)

Každé pořádné nakladatelství má svého outsidera: Paseka má Váchala, Petrov Ivana Blatného.

Stanislav Mráz - umřel 1918 v Košířích asi kolem čtyřicítky, básník 11 divadelních her, 18 sbírek poezie, matka posluhovačka, pil vodu - cukrovka

J. A. Pitínský - dnes klasik, režisuje od 15 let

Jozka Mrázek Hořický, Jan Novák - moravští umělci v Památníku národního písemnictví

11. Architektura a postmoderna

Syntetická povaha současné architektury a urbanismu vede ke spolupráci umělců i odborníků humanitních a technických věd při hledání odpovědi na otázky, jak bude vypadat architektura naší budoucnosti. Hledají se nové metody a prostředky, jak připravit pro člověka adekvátní prostředí odpovědným formováním prostředí měst a vesnic.

Před architekturou a urbanismem začátku jednadvacátého století let leží nové úlohy řešit a formovat obraz budoucího hmotného a zprostředkovaně i sociálního prostředí třetího tisíciletí. A to ve zcela nových podmínkách rostoucího demografického a společenského pohybu a nových technologií a těmito faktory vyvolaného ekologického napětí. Proto architektura v současné době už není krásným a nezávislým uměním, uvědomuje si svoje poslání a odpovědnost. Stává se věcí všech, má nové souřadnice humánního a technického kontextu s prostředím. V závislosti na technologii, organizaci výroby i a společenských změnách vznikají, rozvíjejí a přetvářejí se nové, době adekvátní architektonické styly. Poslední desetiletí jsou charakteristická rychlým vznikem, vývojem a světovým rozšířením různých architektonických směrů, trendů a hnutí. Přehled v situaci často komplikuje jejich vzájemné ovlivňování, míšení a splývání i jejich často překotný vývoj. Názor odborníků na jejich přínos, význam v současné architektonické tvorbě i na jejich další možnosti vývoje se různí. Shodují se pouze v tom, že jednotný velký styl, jakým byl např. jeden z posledních - empír či secese - nevznikl, i když byl jeho příchod mnohdy předpokládán a často prorokován.

Moderní architektura

Od konce první světové války do zhruba konce šedesátých let největší rozšíření zaznamenala tzv. moderní architektura, které se také často a právem říká internacionální styl. Zrodila ho evropská avantgarda po první světové válce s ideou socialismu a s ideálem vytvoření dokonalého bydlení pracujících. Když Walter Gropius, ředitel Bauhausu, emigroval z hnědého Německa a v třicátých letech přišel do Harvardu, americká architektura, předtím až na výjimky tradiční, se přes noc změnila. Pro následujících třicet let evropská i americká architektura - a to ve všech oblastech - byla založena na uměleckých koncepcích vytvořených pro dělnická sídliště koncem dvacátých let. Tyto protihistorizující a racionální koncepce bezkonkurenčně udávaly tón a změnily tvář měst mnoha kontinentů. Koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let se zdálo, že se moderna vyčerpala, že již nemá možnosti vývoje, že nemá novým mladým generacím co říci. Byl kritizován její individuální chlad, bezcitná racionalita, malá korespondence s lokalitou, rigidní chápání účelu, nerespektování psychologických a sociologických poznatků o vztazích mezi uživatelem, divákem a architekturou. Od této doby jsou monotónní, prosklené výškové funkcionalistické stavby v prostředí historických měst často chápány nikoli jako symboly pokroku a blahobytu, ale stále častěji jako projevy byrokratismu, kulturního primitivismu a nesmyslného plýtvání energiemi a materiály. Pokud demonstrovaly nezvyklá konstrukční řešení, byly pokládány za jakýsi technický exhibicionismus.

Pouze puristé zůstali věrni formálnímu kánonu moderny. Praktici i teoretici postmoderní architektury prohlašovali "Moderní architektura je mrtvá! Mezinárodní styl dosloužil!" S jistým odstupem můžeme říci, že tomu tak není. Styl založený a rozvíjený Waltrem Gropiem, Miesem van der Rohe, který emigroval do Chicaga na Illinois Institute of Technology, Le Corbusierem či ruskými konstruktivisty a československou funkcionalistickou školou se ve světě i nadále rozšiřuje v nových, současné době a jejím požadavkům odpovídajících variantách a nuancích. Dominuje i nadále současné architektonické produkci, i té prvotřídní, která činí cca 5 % toho, co se postavilo.

Na hlavních dílech pozdní moderny (late modernismus), která je stále ještě protihistorická, je nápadné uvolnění přísnosti, tendence k estetizaci a plastické obohacení tohoto stavebního stylu. Roztavuje se v nich hranatost Miesových staveb se smyslounou tělesností staveb Alvara Aalto či F. L. Wrighta, kteří jsou uváděni i jako předchůdci postmoderny. Význačným architektem je Hugh Stubbins v Cambridge nebo velká projekční firma Skidmore, Owings a Merrill (zkratka SOM). K hlavním představitelům moderny patří také Richard Meier, Herzberger, Ando, Behnisch. Se základním heslem moderny - forma sleduje funkci - nakládají volně, aniž by je přitom zradili. V tzv. novém funkcionalismu, v nové "jednoduché architektuře" je ovšem tento základní zákon moderní architektury znovu důsledně dodržován. Gropiem založený styl prožívá v současné době svoji renesanci v takzvaném Neobauhausu, ovšem s větším důrazem na estetizaci. V mnoha soutěžích na celém světě se objevují projekty v tom stylu, které jsou - což je překvapivé - produkovány převážně mladšími architekty.

K pozdnímu modernismu přispěl též architekt John Portman, který navrhl hotel Hyatt s ústřední halou, probíhající celou výškou hotelu. Dále je uváděn Helmut Jahn z Chicaga, jehož virtuoza spočívá v odvážném formování hmot, povrchů a tvarů fasády (budova State of Illinois v Chicagu). Dalším směrem v proudu pozdně moderní architektury je tzv. "architektura kůže a kostí", je to nejnovější generace mrakodrapů a prosklených pavilonů inspirovaná předválečným Miesovým návrhem obohacená o zakulacení a zešíkmení. Příkladem může být tvorba P. Johnsona a J. Burgee z počátku osmdesátých let, u nás věžák Motokovu v Praze či výstavní pavilon D na brněnském výstavišti od prof. Z. Denka.

Plasticismus

Autor výroku o architektuře jako o "čisté formě v plném světle" Le Corbusier má mnoho následovníků. Přeměnili betonový brutalismus v plastickou hru forem a přitom jej zjemnili. Vystupňována, dále vyvinuta v nových podmínkách je tato architektura architektky středoasijských republik, objevuje se i na severu Ruska, např. v novém kampusu Petrohradské university či v díle L. I. Kahna. K neocorbusianismu bývá přičítán Richard Meier. Týká se to především jeho galerie umění v Atlantě a muzea uměleckých řemesel ve Frankfurtu nad Mohanem. Zde se inspiroval prvním obdobím Le Corbusiera, bílou architekturou s perfektními proporcemi přísně matematicky komponovanými.

High-tech architektura

je supertechická architektura, ukazující instalace, zbytečná technická zařízení, která prezentuje jako esteticky působící prostředky. Pohlíží na dům jako na stroj, kde jsou funkční díly užity jako estetické elementy. Shlíží se v technickém perfekcionismu letadel, kosmických lodí a používá špičkové technologie. Užívá vždy toho nejmodernějšího, co v technice ve světě existuje. Navazuje na funkcionalismus a konstruktivismus. K představitelům patří především architekti, např. Norman Foster a Richard Rogers. Nejznámějším příkladem je Pompidouovo centrum v Paříži od architektů Renza Piana a Rogerse z roku 1977, Lloydova banka (Rogers) v Londýně či Hongkongu (Foster) atd.

Ekologická architektura

zahrnuje solární domy různých systémů, budovy, které jsou konstruovány tak, aby uspořily co nejvíce energie, domy, které jsou navrženy podle nejnovějších ekologických poznatků. Forma vychází z funkcionálních požadavků energetického provozu. Příkladem může být dům s nulovou spotřebou energie od architekta P. K. Harboe na DTH v Lyngby v Dánsku, solární domy v Izraeli či severské domy ve Skandinávii.

Současné širší a reálnější povědomí ekologické problematiky ve společnosti má svůj původ v prvních výraznějších projevech ekologické a energetické krize v letech 1973 - 1974. Na veřejné mínění měly významný vliv zprávy Římského klubu - skupiny sta akademiků z 53 zemí, které prognózovaly změny kvality životního prostředí v budoucnosti v důsledku rostoucí exploatace zdrojů, názory novinářů, politiků, vlád atd. Lidstvo tak postupně došlo k poznání, že palivové a surovinové zdroje jsou již omezené a že stupeň znečištění životního prostředí se blíží hranici, kdy se s ním ekosystémy Země nebudou moci úspěšně vyrovnat. To vedlo k odklonu od čistě antropocentrického chápání světa a k hledání souladu s přírodou, s níž je lidská existence úzce svázána.

Odtud se odvíjejí myšlenky alternativního životního stylu i tzv. tiché revoluce ve vyspělých zemích, popularizuje se alternativní medicína, formuje alternativní zemědělství, objevuje alternativní kultura. Udržení současného stavu a brzké obnovení přirozené rovnováhy se stalo ekologickou a národohospodářskou nutností, jež se promítá i do oblasti výstavby a architektury.

Zejména u rodinných domů se v současnosti setkáváme s myšlenkou vytvořit přirozené a všestranně zdravé prostředí pro život lidí. Biodomy se budují z přírodních stavebních materiálů, umožňují přirozenou výměnu a vlhkost vzduchu, skla propouštějí co nejširší spektrum přirozeného osvětlení, eliminuje se vliv škodlivého záření vnějších a vnitřních elektromagnetických polí. Mění se i tvářnost staveb, které nejsou chápány pouze utilitárně, ale často vysokou kvalitou architektury vyjadřují svůj význam pro současné lidstvo. Ekologická architektura zahrnuje běžné typologické druhy (rodinné a bytové domy, občanské a výrobní stavby), které svým řešením odpovídají maximálně současným ekologickým poznatkům. Sem patří i speciální průmyslové stavby, které slouží v rámci svého poslání vysloveně ekologickým účelům. Obě kategorie staveb chrání a minimálně narušují životní prostředí.

I architektonická a urbanistická kritika se v osmdesátých letech stala „zelenou“. K ekologickému hnutí se připojovali mnozí angažovaní kritikové společenských poměrů. V úsilí o ekologicky intaktní prostředí je zahrnuto i angažování se o nové životní formy a jim odpovídající architekturu. Malé měřítko, zatravněné střechy a okna s malými tabulkami v dřevěných rámech měly vzkřísit ducha sousedství. To sice v té době procházelo obdobím deziluze, přesto se mnozí architekti i sociologové k němu vraceli. Vliv nebyl velký.

Analogická architektura

Dnešní člověk očekává lidské rozměry od architektury, oprávněně vyžaduje technické zabezpečení humánních idejí ve tvorbě prostředí pro svůj život. Chce prostředí stále krásnější a komfortnější. Přesycený frekvencí inovací žádá kontinuitu v kultuře, v umění architektury. Novátorství ustupuje tradicionalismu, architektura se stává ekoantropocentrickým dílem. Z těchto myšlenek vychází směr tzv. "analogické architektury" propagovaný především curyšským profesorem R. Reinhardtem a českým architektem Miroslavem Šikem, žijícím ve Švýcarsku. Architektonická díla

vycházející z jeho okruhu jsou projektována tak, aby navazovala na přírodní a sociální okolí, vychází z genia loci lokality, navazuje na přírodu a tradiční materiály. Vychází se z života lokálních skupin, studuje se etnografie a život regionu, používá se známých, zaužívaných forem, bez obav jsou používány formy historizující.

Primitivní architektura

Módní je směr "primitivní architektury", která pod heslem "učme se od rozvojových zemí" staví nový požadavek: stavět z jednoduchých materiálů, redukovat komplexitu. Tam patří v současné době v celém světě propagovaná hliněná architektura, inspirovaná např. formami indiánských staveb, jejíž formy mohou být také přepisovány do litého betonu. Klade se důraz na využití místních přírodních materiálů a tradičních technologií. Takto může být dosahováno velmi zajímavých forem. Do této souvislosti jsou také zařazovány pokusy o racionálnější využití dřeva ve stavebnictví, např. velkorozponové lepené vazníky zajímavých tvarů atd.

Postmoderní architektura

V 70. letech dochází v architektuře ke změnám, začíná se více nahlížet ze tří hlavních hledisek - sociálního, estetického a technického. Někteří architekti tvrdí, že architektura založená na empirii v tvorbě prostředí zklamala. Nastolují komplexnost, nevyhnutelnost vědeckého poznávání, formulují teorie pro rozvoj nových tvořivých trendů, názorů a diskusí. Místo "architektura a prostředí" nastolují princip "architektura v prostředí". Zdůrazňují tím závislost, nerozlučitelnost, podmíněnost, novou morálku architektury... Architektura v prostředí plní nezastupitelnou funkci a ve smyslu svého humánního a technického kontextu formuje vztah člověka ke světu.

Jako reakce na monotónnost moderního mezinárodního stylu, na formovou omezenost bezcitně poskládaných škatulí a krabic a na smutnou betonovou šed', které jsou mnohými uživateli pokládány za vizuální degradaci životního prostředí, vznikla v sedmdesátých letech především v angloamerických kruzích tzv. postmoderní architektura. Vůbec u vzniku postmodernismu byla jako průkopník právě postmoderní architektura, která hnutí iniciovala. Ch. Jencks ji charakterizoval jako populistně pluralistní umění bezprostřední sdělitelnosti, které svou ikonografií souvisí s národní mytologií. Postmodernismus odmítá avantgardní koncepce tzv. revoluce v umění a pokládá je za utopii, stejně jako revoluci společenskou. Sebeoriginálnější díla avantgardy podle postmodernistů zevšedněla masovou reprodukcí a konzumem z moci trhu, aniž navázala skutečný kontakt s diváky. Konstruktivistické projekty účelných strojů na bydlení byly realizovány jako odosobněné, jednotvárné betonové krabice.

Za manifest postmodernismu je možné považovat knihu amerického architekta Roberta Venturiho z roku 1966, která se nazývá "Complexity and Contradiction in Architecture". Proti tezi nedekorativní, oproštěné architektury vyslovené Miesem van der Rohe "less is more" (méně je více) hlásá Venturi "less is a bore" (méně je nuda). Proti snahám Miesovým o oproštěnou, ale dokonalou formu bojuje Venturi za bohatost a neočekávanost forem.

Postmodernismus se proto pokouší obnovit ztracenou vnímatelovu pozornost nejrůznějšími symbolickými prvky, někdy i ornamenty na fasádách staveb. Prosazuje, aby se znovu na architekturu pohlíželo jako na stavební umění, obrací v extrémním případě princip "forma sleduje funkci" ve svůj protiklad "funkce sleduje formu". To znamená, že funkce je závislá na formě. Architektura má znovu vytvářet znamení a symboly, dávat identifikační body a produkovat monumenty. Končí víra v čistě funkcionální zhotovitelnost lidského světa, jde o rozchod s přesvědčením, že je možné "vypočítávat" a přidělovat lidská minima, že o kráse lze člověka přesvědčit a ke štěstí je ho třeba donutit. Architektura je pojímána jako umění, které více než ostatní vytváří svět života... více než ostatní je spojena s racionalitou vědy, technikou a technologií. Má výrazně sociologický charakter a bezprostředně do sebe pojímá a vyjadřuje potřeby a zájmy, přání a tužby, ale i iluze společnosti, která je produkuje. Začíná modernizace (zřizováním pěších zón, obnovou obchodních pasáží) a přestavba měst, která je energeticky méně náročná než funkcionalistické představy jejich úplné likvidace a znovuvýstavby. Modernizace, která odpovídá kulturně ekologickým, energetickým, sociálním i dalším požadavkům doby, příznivě zpětně ovlivnila architekturu novostaveb i urbanismus. V urbanistickém plánování je

odvrženo striktní zónování dle athénské charty, vrací se mixáž funkcí (např. bydlení, služby či distribuce a administrativa), která je výhodná i z hlediska financování. U určitých vrstev společnosti se objevuje zájem o návrat do měst třeba bydlením v tzv. městských vilách. Nově se definuje veřejný prostor, který nabývá konzumního charakteru.

Někteří zástupci tohoto směru se ubírají k tomuto cíli s odpovědnou vážností, jiní hravě a humoristicky, v Japonsku se objevuje abstraktně grafická ornamentika. Postmodernisté si vypůjčují z dějin, experimentují s přebohatým arzenálem historických forem. Návratem ke slohům minulosti zpravidla parodují jejich sklon k absolutizaci určitých tvárných schémat, prostředků i postupů. Vlastní styl postmoderní hnutí dosud nevyvinulo. Někteří kritici nazývají jeho díla přestávkovou zábavou v historii architektury. Sem patří např. "spontánní architektura", kterou celá řada mladších architektů ustavila radostnou hru s historickými fragmenty na princip.

Tito nonkonformisté architektury užívající klasické, venkovské či také triviální motivy a elementy, často s ironickým záměrem. Nejznámější zástupce tohoto směru je Charles Moore, profesor Berkeley University v Kalifornii. Pěstuje se tzv. pluralismus forem, mísí slohy kdysi třeba zcela protichůdné.

Stavební formy klasicismu, které se vztahují k renesanci, jsou znovu ožívány v neoklasicismu. Renesance však sama znovu použila forem antických. Ideál architektury tohoto směru je obydlí monument. Zástupci jsou R. Bofil, P. Hodgkinson, Stern, Smith či M. Botta. Někdy tyto stavby připomínají ruský "socialistický realismus" z let 1933-1953. Modifikovaný historismus vyznávají Michael Graves, profesor univerzity v Princetonu v USA, jehož první velkou stavbou je budova městských služeb v Portlandu. Je to skutečně odvážná hra s historizujícími formami. Ještě odvážnější je "Humana" v Louisville, která bývá pokládána za vrchol postmodernismu. Dále je to Rob Krier a Philip Johnson, který má nejvíce realizací. Johnson nevytvořil svůj vlastní osobitý styl, každá z jeho staveb je jiná. Postmodernismus plný historických forem našel odezvu v mnoha zemích Evropy: Angličan James Stirling vytvořil galerii umění ve Stuttgartu, Španěl Ricardo Bofil obytnou čtvrť v Paříži, Němec Oswald M. Ungers knihovnu v Karlsruhe. V podobném duchu tvoří Japonec Arata Isozaki a Ital Aido Rossi. S mimořádně nefunkčními formami přichází Frank Gehry, např. v realizaci právnické fakulty Loyola University v Kalifornii. Představiteli perspektivní moderny - individualistické jsou Stirling a Hollein. Racionalismus vyznává Aido Rossi a Ungers.

Ve snaze oslovit diváka bývá využíváno i nápadně různorodých motivů. Kritici si všimli záměrné líbivosti a rozmanitosti stavebních citátů „bonboniérového stylu“ a stěžují si na totální "disneylandování". Připouštějí však, že mnohým občanům se líbí arkýře, věžičky nebo sloupy. Je to povstání proti funkcionalistickému kánonu forem. Sociologové zkoumající tento jev hovoří o výrazu stále pluralističtější společnosti. Společnosti individualizované s velkými nároky na životní standard. Debata o postmoderní architektuře přispěla ke znovuobnovení dialogu mezi architekty a sociology. Nestalo se tak však v pravý okamžik. Teze o "nové urbanitě" nebyly - mimo přednáškové sály - široce přijaty. Místo toho přišla znovu do módy filozofie. I když převážně v postmoderních výrazech.

Tvůrci získali v architektuře znovu převahu. K tomu není potřeba číst, není třeba si dávat otázky o plánování měst a jejich rozvoji. Zde stačí stavební pozemek a nevázaná chuť tvořit... jako již dříve.

Regionalismus

Postmoderní období v sobě zahrnuje určitý zdravý skepticismus, tvůrčí pokoru jako reakci na předchozí utopické vize tohoto století. Architekt dnes odpovědněji zvažuje míru vlastní tvořivosti zejména ve vztahu k přírodní a kulturní ekologii uvažované lokality. Není proto nikterak udivující návrat k regionálním architektonickým tradicím, ke zkušenostem mnoha generací. Tyto zkušenosti se dnes ověřují, korigují a vědecky formulují. Dochází se k poznání, že kulturní ekologie je pro člověka stejně důležitá jako přírodní.

Nejen z renesančních principů je možné odvozovat. Mnozí architekti tzv. regionalismu používají tradiční, zemité stavební formy. Ty jsou přejímány z lidové architektury, venkovských staveb či prostředí maloměsta. Tato tendence je také označována jako pseudolidovost či produkce syntetického domova. Jejím cílem je lidová pravost a původnost, blízkost masového vkusu, odvrací se od přemoudřelosti, intelektuálnosti a chladu moderní architektury. S touto filozofií vznikala díla Dixona a Hilmera - Sattlera. Postmodernistické rysy lze chápat jako vyčerpání jedné podoby

architektury. Jde o hledání nových forem, i když třeba jen znovuobjevování nových tvarů a proporcí, které by odpovídaly novým potřebám v situaci, která se proměnila.

Dekonstruktivismus

V hrubých obrysech lze říci, že pro současnou architektonickou tvorbu je dosti příznačná dekonstrukce jako uvolnění a rozbití starších vazeb a ambivalence jako dvojakost skutečnosti. Týká se to nejen umělecké a technologické oblasti, ale platí to i v sociálních, politických i institucionálních souvislostech. Dekonstruktivní architektura navazuje v hierarchickém vývoji architektury na postmodernistické směry. Představuje v současné době velmi výrazný směr, upoutává na sebe pozornost a je předmětem četných diskusí a dohadů. Není snadné vymezit znaky, které ji od některých proudů postmoderny odlišují, i když jsou na první pohled viditelné. Hnutí je provázeno náročnými výklady, je založeno na diskursu, který se (jako u postmoderny) zrodil v oblasti filozofie, literární teorie a kritiky. Vliv filozofie na architekturu nebyl nikdy tak velký jako nyní, v čase dekonstruktivismu.

Dříve se filozofické pojmy v architektuře vázaly obvykle k významové nebo ideové interpretaci jejích forem - v moderní architektuře a postmoderně je forma výlučně interpretačním znakem. V dekonstrukci dochází k samému rozrušení interpretace formy. Pro nás, kteří sledujeme tato díla z odstupů, představují estetické aspekty a invence, jimiž se dekonstruktivní architektura formálně projevuje, nejpůsobivější a nejdůležitější znaky. Jejich působením si uvědomujeme smysl a přítomnost této tendence pro rozšíření sféry formálního jazyka architektury. Původem sahají tyto formální znaky k raným fázím ruského konstruktivismu (porevolučního) nebo Le Corbusierově purismu. Poskytují také nejjednodušší možnost rozlišit dekonstruktivistickou architekturu od ostatních tendencí bez ohledu na teoretický a filozofický diskurz, který ji doprovází.

Výčet formálních znaků je rozsáhlý - programová neukončenost formy, rozbití, zkrucování, rozbití, fragmentace, uzavřené formy, propadání, naklánění, eliminace, superpozice, decentrace, dislokace. Dochází k záměrnému rozkládání - destrukci či dekonstrukci známých děl, přičemž se upozorňuje na jejich významovou prázdnotu a schematicnost, výtvarná klišé. Architektonická forma se stává prostřednictvím metajazyka, kterým ji obdaruje dekonstruktivní interpretace, jakousi filozofií formy, přičemž se oslabují její symbolické obsahy nebo se přesunují na vedlejší kolej. Významnými představiteli tohoto směru jsou Gehry, Peter Eisenman a Koop Himmelblau.

Ch. Jencks v polemické stati *Dekonstruktion - Pleasures of the Absence* (Dekonstrukce - potěšení z absence) hovoří o dekonstruktivismu přímo jako o neomodernismu... "Existuje-li neomoderní architektura, pak musí spočívat na nové teorii a praxi modernismu. Jediný proud, který se v posledních letech vytvořil - známý jako dekonstrukce nebo poststrukturalismus - však přejímá elitismus i abstrakcionismus moderny a přejímá její známé motivy, které bych nazýval pozdní." Dekonstruktivistickými formami se velmi obširně zabývá Wigley ve svém výkladu v katalogu k výstavě v Muzeu moderní architektury v New Yorku, konané na jaře 1988 jako první veřejná manifestace dekonstruktivní architektury. ... "Dílo je otřesené, ale soudržné a extrémně pevné, pevnost je organizována nezvyklou cestou, ruší tradiční smysl pro konstrukci... funkce sleduje deformaci... Narušení formy nevyplývá z jejího znásilnění z vnějšku... poškození formy vyvolává estetiku nebezpečí, nikoli však hrozbu. Dekonstruktivistická architektura narušuje figury zevnitř... jako by nějaký parazit formu infikoval a zevnitř narušil. Dekonstruktivistická forma přežívá své mučení a dokonce z něj získává sílu... Vystavuje slabosti tradice, spíše než aby je překonávala... narušuje, odcizuje se... proměňuje centrum tradice... Tím, že tradici plně obsadí, poslušná více než kdy dříve její vnitřní logiky, odhaluje její vnitřní dilemata..."

Francouzský filozof Jacques Derrida, v jehož díle se objevilo architektonické argumentování jako součást jeho vnitřní struktury, říká: "Architektonické myšlení může být dekonstruktivní v následujícím případě jako pokus vizualizovat to, co uvedlo svou autoritu do architektonického propojení ve filozofii..." "Myslím, že dekonstrukce nastává, když jste dekonstruovali nějakou architektonickou filozofii ... potom ale musíte tyto motivy znovu vepsat do díla, nemůžete prostě tyto hodnoty odsunout... musíte vybudovat nový prostor a novou formu, do níž jsou tyto hodnoty vepsány poté, co pozbyly svou extrémní hegemonii. Dekonstrukce neznamena zapomínat na minulost." Derridovu interpretaci promítli do své architektury a především do teoretických komentářů architekti Bernard Tschumi a Peter Eisenman. Dá se říci, že každý svým způsobem se uchopil Derridových

myšlenek a jejich prostřednictvím nejenom interpretují, ale i transformují architektonickou řeč. Ostatní architekti se blíží spíše výtvarné poloze.

Je těžké předpovídat další vývoj tomuto nehnutí. Pohyb ve formovém vývoji se může odehrávat ještě dlouho, dokud nevyčerpá všechny variace a nevstřebá všechny impulsy. Je také schopen přijímat do sebe nejrozmanitější podněty z vnějšku, formální i myšlenkové, takže je schopen projít výraznými transformacemi, což jistě jeho životnost prodlouží. Ale lze pochybovat, že se stane sociálním uměním. Urbanistická tvorba odtud získá ještě mnoho formálních inspirací, ale hlavní pole dekonstruktivní architektury se bude omezovat na jednotlivé solitérní manifestace.

Plakátová architektura

Svou fasádou upozorňuje na účel budovy, fasáda má být atraktivním znamením, inspiruje se dočasnými divadelními dekoracemi. Příkladem může být Venturiho studentský klub se svými z prkének zhotovenými zbytnělými iónskými sloupy, který vyvolal celou řadu ostrých uměleckých sporů. Inspiruje se i různými jinými historizujícími prvky, např. klasickým sloupořadím, trojúhelníkovým archaickým štítem, ale užívá i prvky pop-artu. Venturi vynalezl i tzv. kulisovou stěnu, představenou volně před vlastní fasádou a nijak s ní nesouvisející. Dokonce někdy zabraňuje výhledu z oken. Má to být "dvojsmyslný žertovný symbol". Venturi sám tvrdil, že ve všech uměních se vyskytuje humor, v literatuře, v hudbě, malbě a grafice, v tanci a herectví - proč ne tedy taky v architektuře?

Dekoratívni monumentalismus

Podobné záměry má "dekorativní monumentalismus", který hlavně v Japonsku znovu používá ornament. Tato nová architektura upřednostňuje na velkých a významných stavbách grafickou dekoraci. Ukázkou může být tvorba japonského architekta Minoru Takeyamy.

Změna způsobu projektování

Perspektivním je použití počítačů vybavených softwarem pro architektky - CAAD, což je computer aided architectural design. Odstraní se neproduktivní rutinní práce a architektům zůstane tvůrčí dialog s počítačem a odpovědnost za společné dílo - architekturu.

12. Film a postmoderna

Současný film 80. a 90. let navazuje na tradice italského neorealismu a na francouzskou novou vlnu; není však jednolitým filmovým proudem, spíše se jedná o určitý trend s typickými znaky, lišícími se však v provedení či detailech od autora k autorovi. Režiséri upustili od toho, aby svými filmy sdělovali něco závažného ("více již nelze říct") či s vážnou tváří komentovali postmoderní dobu, místo toho vnesli do kinematografie princip hry, pohrávání si s divákem (mnohdy nesplňují divákovu očekávání a překvapí ho např. absurdním závěrem). Na ničem tvůrci netrvají, vše je relativní, vlastní příběh je pojat různými způsoby, často je vynechán nebo zpracován ze zcela nového pohledu, netradičně, bizarně, bez pointy. Vyprávění nebývá lineární, filmy jsou často založeny na dějově navzájem prolínajících se epizodách. Postavy bývají podivné existence s protikladnými vlastnostmi, jednající často ve jménu prohozeného principu dobra a zla.

Ve filmech, které zužitkovávají veškeré předchozí postupy a obohacují je o nové pohledy a souvislosti, se setkávají nejrůznější žánry a styly, vysoké i nízké umění - "hodnotnost" i "brak" - vedle sebe. Typickým znakem je používání tabu sexu a násilí - to se stává často zdrojem humoru a zejména pak hlavním důvodem kritiky. V každém filmu však můžeme nalézt jeho "dvojí kódování", přímou formu v zábavné podobě, naplňující představy jednoduchého vnímání naivního diváka, obohacenou ale o skryté odkazy a sdělení, které musí náročnější divák odhalit a vyluštit. Pozadí filmů je stejně postmoderní jako filmy samy - do rolí se obsazují známé osobnosti, jiní režiséri, často i režisér filmu sám. Filmy se zabývají ztrátou hodnot, se kterou se potýká dnešní svět; vesměs tak ovšem činí očima lidí, kteří se na tomto úpadku výrazně podílejí. Zároveň diváka atakují pocity

nevysvětlitelnosti a iracionálna, pohledem do jiného světa, čímž obhajují skutečnost, že etická pravidla už většinou neexistují, vše je naše přetvářka. Často také evokují psychedelické stavy způsobem vyprávění nebo vizuální stránkou.

Paralelní, spřízněnou linií s postmoderními tendencemi současné kinematografie je tzv. nezávislý film. Vzniká s omezenými prostředky, vyhýbá se velkým nahrávacím studiím a distribuován je zejména v klubech a artkinech.

Quentin Tarantino * 27. 3. 1963

Zanechal studia na střední škole v šestnácti letech, o rok později zapírá svůj věk a stává se uvaděčem v pornokině "The Pussy Cat Theater". Ve 22 letech začíná pracovat ve videopůjčovně, kde tráví celé dny sledováním filmů, především nízké úrovně. T. říká: "Byla to moje první škola. Když se díváte na tisíc filmů, po nějaké době je začnete vnímat jinak, z pohledu režiséra."

V roce 1986 T. natáčí první nedokončený (lépe řečeno nikdy nepromítaný) film *My Best Friend's Birthday*, na jehož scénáři pracoval se spolužákem Craiem Hamannem; o rok později píše scénář k *Pravdivé romanci* (*True Romance*, 1987). Během této doby navštěvoval herecká studia a mimo jiné zpracoval svůj životopis s výčtem neexistujících rolí, např. v *Králi Learovi* J.-L. Godarda. "V Hollywoodu o Godardovi nikdo neslyšel, tak mě to prošlo," dodává T.

V roce 1988 T. dokončil svůj druhý scénář *Takoví normální zabijáci* (*Natural Bóra Kil-lers*) a v roce 1990 prodává *Pravdivou romanci* za 50,000 \$. Peníze z prodeje mají sloužit k realizaci jeho následujícího scénáře, *Reservoir Dogs* (1992), podle kterého chtěl T. natočit černobílý film 16mm kamerou se svými přáteli v hlavních rolích. Souhrou příznivých náhod se však setkává s Harvey Keitem, hercem s producenty konexemi, jenž je scénářem nadšen, poskytuje natáčení další finance a sám si zahrává jednu z rolí (pan Bílý; později hraje v *Pulp Fiction* nezapomenutelnou roli "čističe" *Winstona Wolfa*). Film popisuje přípravu "dokonalého zločinu" organizovaného svérázným Joem Cabotem, jenž pro práci najme šest gangsterů s nejrůznější minulostí. Žádní dva z nich se nikdy nesesetkali a znají pouze svá konspirační jména: pan Bílý, Modrý, Růžový, Žlutý, Hnědý a Oranžový. Akce však končí neúspěchem a pomalu začíná být jasné, že gangsteři mají mezi sebou zrádce. Celý film pak v časových střízích přibližuje divákovi jednu postavu po druhé a zároveň mu nenápadně nabízí prostřednictvím zdánlivě nedůležitých útržků hovoru či skryté symboliky dostatečný prostor k tomu, aby se jako "sedmý gangster" mohl podílet na odhalení práskače, kterým může být kdokoli z ostatních. Příběh, kořeněný ironickým cynismem naturalistických scén, při kterých se snad nenajde nikdo, kdo by s úsměvem vnímal vším prosakující krev coby kečup nebo považoval uřezávané ucho za laciný efekt, graduje neskutečným tempem k beznadějnému závěru; přeživší gangsteři se obracejí proti sobě a navzájem se postřílejí.

V roce 1992 je film hotov; mezitím již T. začíná psát na objednávku autora předlohy Roberta Kurtzmana další scénář, jenž se později stal předlohou k filmu *Od soumraku do úsvitu* (*From Dusk Till Dawn*, 1995) o dvou zločincích na útěku Mexikem. Kurtzmanova společnost na oplátku poskytuje T. technické vybavení k dokončení jeho dalšího projektu.

Tím je soubor tří "historek z podsvětí", který T. utvrdil v postu kultovního režiséra - *Pulp Fiction* (1995). Vypointovaný příběh opět z gangsterského prostředí o nevypočitatelné provázanosti osudů byl při natáčení zredukován o několik scén, jelikož T. dal přednost jeho "verbálnímu pojetí". Přitom si v drsnosti nic nezádá s *Reservoir Dogs*; ta zde spočívá hlavně ve strohé, vykalkulované krutosti kontrastující s humornou absurdností některých situací. Děj se odehrává kolem kuffíku s neznámým obsahem, který musí být doručen bossovi gangsterů, z něhož kromě holé hlavy divák nikdy víc neuvidí. V několika časových rovinách se pak rozvíjejí osudy hlavních hrdinů, ty však nespějí k žádnému závěru, nýbrž jsou předkládány jako nesetříděné fotografie dokumentující průběh tří dnů velkoměstského podsvětí.

Jako součást intelektuální hry s divákem přichystal T. v každém ze svých filmů kromě prvoplánového "pokleslého" děje řadu odkazů na svá vlastní díla. Např. postava se jménem Bonnie se vyskytuje v *Reservoir Dogs* (doktorka), *Pravdivé romanci* (Leeova kolegyně) a v *Pulp Fiction* (Jimmyho žena). Marvinina najdeme v *Reservoir Dogs* (policista Nash), *Pravdivé romanci* (nájemný vrah), "prosadil si" menší roli v *Zabijácích* a nakonec v *Pulp Fiction* jeho rozstřelená hlava zašpiní čalounění Julesova Chevroletu ročník 74. Vincent Vega z *Pulp Fiction* také není novátorským jménem, předchází jí mu Vic Vega v *Reservoir Dogs* a Virgil Vega v *Pravdivé romanci*. Tyto postupy

ale T. nepoužívá pouze pro postavy: chutný hamburger od Big Kahuna pojídají Bret a Jules v Pulp Fiction, Clarence v Pravdivé romanci, Seth a Richard v Od soumraku do úsvitu a v Reservoir Dogs pan Žlutý alespoň upijí stejnojmenný nápoj. Cigarety fiktivní značky "Red Apple" kouří Butch v Pulp Fiction, Seth v Soumraku a Chester Rush ve Čtyřech pokojích. Neobvyklý způsob přepravy v kufru auta je nucen podstoupit svázaný policista Marvin Nash v Reservoir Dogs, Marvin s ustřelenou hlavou v Pulp Fiction, Gloria v Soumraku a Beaumont v Jackie Brownovi. Kokain se objevuje v Pravdivé romanci, Pulp Fiction a Jackie Brownovi, marihuana se kouří v Pravdivé romanci, Čtyřech pokojích, Jackie Brownovi; v Reservoir Dogs je na obchodu s ní postaven fiktivní příběh mající panu Oranžovému potvrdit jeho věrohodnost mezi gangstery a v Zabijácích je o ní alespoň zmínka. Dva prakticky totožné záběry injekční jehly procházející kůží následované heroinovou aplikací najdeme v Pulp Fiction a Čtyřech pokojích. K mučení svázaných obětí dochází v Reservoir Dogs (Marvin Nash), Pravdivé romanci (Worley), Pulp Fiction (Butch a Marcellus), Soumraku (Gloria) i ve Čtyřech pokojích (Angela). Dalším častým tématem jsou uřezané části těla; v Reservoir Dogs to bylo ucho, ve Čtyřech pokojích je v sázce prst a v Soumraku nás už nepřekvapí hromada hlav a končetin. Jack Rabbit Slint's, bar ve kterém v Pulp Fiction Mia tančí s Vincentem, je zmíněn ještě v prostřední epizodě v reklamě v rádiu; překvapivě, reklamu na Jack Rabbit Slint's však můžeme z rádia slyšet již v Reservoir Dogs. Oblíbená je u T. též přemíra dochucovadel - vzpomeňme na Holdawaye s kečupem v Reservoir Dogs, Clarence s cukrem v Romanci, Raye Nicoleta s omáčkou v Jackie Brownovi nebo všechny Holanďany, kteří hranolky utápějí v majonéze (Pulp Fiction). Nápadně podobní jsou si tloušťkou, holou hlavou a zároveň svým postavením ve zločinecké hierarchii Joe Cabot, šéf gangsterů v Reservoir Dogs, a Marcelus Wallace v Pulp Fiction. Madonna, o níž se v Reservoir Dogs vedla dlouhá diskuse a zmíněna je i v Pulp Fiction, dostala ve Čtyřech pokojích skutečnou roli. Konečně sám T. hrál pana Hnědého v Reservoir Dogs, Jimmyho v Pulp Fiction, Chestera Rushe v Čtyřech pokojích, Ritchieho Gecka v Soumraku a telefonní záznamník v Jackie Brownové.

David Lynch * 20.1.1946

Dětství prožil v prostředí amerického maloměsta, které se zrcadlí v celé jeho tvorbě. Navštěvoval různé umělecké školy, oženil se a krátce po dovršení jedenadvaceti let se stal otcem budoucí režisérky Jennifer Lynchové. V roce 1970 si L. podal přihlášku na prestižní filmovou školu AFI (American Film Institute) v Beverly Hills; spolu s přihláškou měl předložit předchozí práce a scénář. L. poslal svůj středometrážní film Babička (The Grandmother, 1970) o chlapci, který si vypěstuje babičku ze semínka, a scénář nazvaný Gardenback, pojednávající svérázným způsobem o cizoložství. "Když se podíváš na dívku, něco z ní na tebe přeskočí", vysvětluje L., "a v tomhle příběhu to byl brouk, který rostl v podkroví domu onoho muže. Celý dům připomínal jeho hlavu. A ta věc rostla a proměnila se v monstrum, které jej zahltilo. Nestal se jím, ale musel se s ním vypořádat, a díky tomu naprosto zničil svůj dům." L. našel producenta u 20th Century Fox, který plánoval Gardenback natočit jako celovečerní film, ale s jednou výhradou - chtěl více realismu. Scénář byl příliš abstraktní a nebyly v něm téměř žádné dialogy. Na naléhání svých kolegů L. dialogy dopsal, ale nakonec ztrácí o věc zájem, vrací se k původnímu scénáři a přetváří jej pro film, na němž stráví pět let práce: je jím Mazací hlava (Eraserhead, 1977), bizarní tok vědomí bez souvislého děje, noční můra v rovině psychoanalytické snovosti.

Film, vyprávěný jako divákův sen, je především o znetvoření přirozeného světa. Na jeho začátku podivná postava pohne zrezivělou pákou a můžeme se domnívat, že tak nějakým způsobem ovlivní život hlavního hrdiny Henryho. O něm, jeho podivné manželce a ještě podivnějším dítěti je pak zbytek toho, co se příběhem dá nazvat jen opravdu vzdáleně. Jeden obraz postindustriálního prostředí se prolíná s druhým, postavy, které toho moc nenamluví, se pohybují prostorem jakoby halucinovaly, to celé doprovází hudba zpestřená o nejružnější šumy a hluky. Je to film syrový, symbolický a pochmurný, který velmi důrazně předznamenává, jakým směrem se bude L. kinematografie vyvíjet.

Úspěch L. celovečerního černobílého debutu, ze kterého se záhy stalo kultovní dílo, mu umožnil natočit s předními britskými herci citlivý, lehce morbidní snímek o postiženém člověku Sloní muž (Elephant Man, 1980), opět na černobílý materiál. Následovala naprosto neúspěšná adaptace sci-fi Duna se Stingem ve vedlejší roli, po níž si reputaci zlepšil až návratem ke své přízračnosti v Modrém sametu (Blue Velvet, 1986), uhrančivé, kontroverzní podívané na extrémními obrazy

ošklivosti a zločinu, stojící proti kráse a citům. Ve stejné linii následoval milostný příběh s prvky hororu a násilí *Zběsilost v srdci* (Wild at Heart, 1990). Ve filmu *Městečko Twin Peaks* (natočeném k úspěšnému seriálu *Twin Peaks*) se mu na pozadí vyšetřování vraždy Laury Palmerové podařilo podrýt televizní konvence variacemi na klišé soap-opery, končící triumfem zla.

Svým zatím posledním filmem *Ztracená dálnice* (Lost Highway, 1996), se L. představuje v ještě záhadnějším světle než kdykoli předtím. V prvních minutách příběhu uvede do děje postavu Freda Madisona; tomu někdo nechává přede dveřmi videokazety s nahraným interiérem jeho domu, posléze se záběry, jak zabíjí svou manželku, a nakonec mu oznámí, že jakýsi Dick Laurent je mrtev. Než se stačíme vzpamatovat z toho všeho, co nám zatím nedává žádný smysl, je Fred zatčen a odsouzen, aniž tušíme proč. V tu chvíli se příběh změnil ve zcela jiný film, ve kterém se Fred promění v automechanika Peteho Daytona, jenž plánuje útěk s milenkou šéfa zločinců, která se nápadně podobá Fredově zavražděné manželce. L. se vyžívá v nesrozumitelnosti, s příběhem nesouvisejících odbočkách a v divákovi zanechává dojem, že se něco muselo stát, ale ve filmu je to z jakýchsi důvodů opomenuto. Anebo taky ne, záleží na tom, jaké máte intuitivní vnímání a jak se umíte orientovat v lynchovském světě nevysvětlitelných úkazů, drobných perverzí a násilí. Každopádně je *Ztracená dálnice* filmem, který vzbudil velký ohlas a vysloužil si titul film-noir 21. století.

David Cronenberg * 15.3. 1943

Vystudoval angličtinu a přírodní vědy na Torontské universitě, jako amatér natočil během svých studií dva krátké sci-fi snímky *Stereo* (1969) a *Zločiny budoucnosti* (Crimes of the Future, 1970), odhalující C. zálibu ve stylistických experimentech na pomezí hororu. Následovaly filmy *Přicházejí zevnitř* (They Came From Within, 1975), v němž C. jízlivě komentuje soudobou liberalizaci dříve tabuizovaných témat skrze uměle stvořeného tvora oplývajícího neovladatelnou sexuální touhou, *Vzteklá* (Rabid, 1979), příběh pornohvězdy, oběti nezvládnuté operace, jež zhyzděná falckým bodcem získá upíří sklonky, *Mrtvé pásmo* (The Dead Zone, 1983), podle povídky Stephena Kinga o muži předvídajícím události v životě lidí na základě dotyku s nimi a *Videodrom* (Videodrome, 1983), psychologická analýza televizního producenta posednutého nočním sadomasochistickým vysíláním tajemné pirátské stanice, které stimuluje jeho stále obtížněji zvládnutelné fantazie. Zajímavým C. počinem je *Nahý oběd* (Naked Lunch, 1992), představující na fiktivních postavách životní osudy Williama S. Burroughse, volně inspirovaný jeho stejnojmennou knihou.

C. posledním filmem je *Bouřka* (Crash, 1996), odhalující paralelní svět perverze a fetišů. Hlavní hrdina James Ballard způsobil dopravní nehodu a zjistil že to byl pro něj vzrušující zážitek. Zmaten a fascinován tímto poznatkem proniká do organizované společnosti podobně orientovaných lidí, na jejichž setkání se promítají záběry ničených aut při testech odolnosti či amatérské snímky skutečných nehod, provozuje se sex při zběsilé jízdě po dálnici končící bouřkou zároveň s vyvrcholením nebo je inscenována do nejmenších detailů smrt nejrůznějších celebrit za volantem. Ta se sice akterům příběhu, vesměs zjizveným a fyzicky postiženým kreaturám, až neskutečně vyhýbá, nakonec jí však při divoké jízdě "pronásledována" Ballardem neunikne jeho přítelkyně. Ve chvíli, kdy se již zdá, že si nad umírající dívkou Ballard začíná uvědomovat jak daleko zašel, ho nakonec stejně přemůže vzrušení z ženského těla v troskách auta.

C. tvrdí, že začal točit *Crash* z vlastního zájmu, aby se dopátral toho, proč jej vlastně chce natočit. "Jsem s ním spokojen," říká C., "ale když ho vidíte poprvé nebo nejste ochotni přistoupit na fakt, že existují vám skryté světy s vlastními principy fungování, do kterých vy máte zavřeny dveře, bude to silný a šokující zážitek." Film byl v mnoha zemích zakázán, jinde musel podstoupit výrazné censorské úpravy.

Jim Jarmusch * 1953

Studoval nejprve literaturu, potom svůj zájem soustředil na film (dodnes ale tvrdí, že by se nejraději věnoval hudbě, protože vyjádřit své pocity skrze ni je dynamičtější a přístupnější emocionálním zvrátům než dlouhá cesta k filmu). Jeho filmy vnášejí do současného světa melancholii časů zašlých i nedávno zmizelých, jsou vesměs černobílé, s uměřenou dávkou sarkastického humoru. Po prvních snímcích *Podivnější než ráj* (Stranger Than Paradise, 1984) a *Mimo zákon* (Down By Law, 1986), uvádějících diváka do J. světa bloudících individuí, následuje povídkový film *Tajuplný vlak*

(Mystery Train, 1989), tři příběhy o úpadku lidských vztahů prožívaných postavami, které se náhodou setkají jednu noc v hotelu v Memphisu; epizody na sebe nenavazují, odehrávají se paralelně a orientaci v čase ponechává J. na divákovi zanecháním v každém příběhu opakujících se dějů, jako jsou noční zprávy v rádiu nebo vlak projíždějící za okny hotelu.

Dalším filmem Noc na Zemi (Night on Earth, 1991), výjimečně natočeným na barevný materiál, J. poprvé proniknul mimo oblast klubových kin. V příbězích z pěti měst (Los Angeles, New Yorku, Paříže, Říma a Helsinek) vylíčil originálním způsobem atmosféru prostředí a mentalitu tamních lidí skrze taxikáře a jejich zákazníky, od východního Němce bloudícího velkoměstem s impulsivním černošským párem, přes rozverného Itala svěřujícího se faráři ze svých hříchů tak barvitě, až kněz dostane srdeční záchvat, po dojemný a seversky chladný příběh vyprávěný životem zkoušeným taxikářem opilým pasažérům o tom, jaká příkoří chystá člověku osud. Ačkoli se epizody odehrávají ve stejný čas (a po každé z nich se ručičky pěti hodin přetočí nazpátek), díky rozdílným pásmům prožijeme v taxíku celou noc, počínaje západem slunce a horkým večerem v LA až do rozbřesku v zasněžených Helsinkách. Ve filmu můžeme v hořce úsměvných rolích vidět Wionu Ryder, Roberta Benigniho, Armina Mueller-Stähla či Mattiho Pellonpáa.

V sérii krátkých snímků Káva a cigarety (Coffee and Cigarettes I-III, 1986,93), bezdějových epizodek o poetičnosti barových setkání, si pak zahrál např. Iggy Pop nebo Tom Waits. Waits je (spolu s Neilem Youngem) také autorem vynikající hudby k J. filmům.

Zatím posledním hraným, opět černobílým J. filmem je Mrtvý muž (Dead Man, 1995), příběh mladého muže vrženého z rodného Clevelandu do krutého a chaotického prostředí amerického Západu, jenž po křivém obvinění z vraždy, zraněn a provázen svérázným indiánem, uniká krajinou do neznáma, prožívaje svoji cestu napůl v halucinacích; existenciální western o tom, jak je i přes dobré úmysly snadné stát se pronásledovaným vyhnancem, s Johnny Deppem, Garry Farmerem či Robertem Mitchumem v hlavních rolích.

V současnosti J. připravuje dokument o Neilu Youngovi s názvem Year of the Horše (1997).

Robert Rodriguez * 20.6. 1968

Režisér svým zaměřením i osobně blízký Tarantinovi. Vystudoval film a natočil množství nedistribovaných snímků, většinou se svými sourozenci. Do povědomí vešel filmy jako El Mcaiachi nebo Desperado, vyprávějících s humorným nadhledem na pozadí drsných scén a potoků krve o téměř existenciálních postavách.

Wim Wenders * 14. 8. 1945

Celým jménem Wilhelm Ernst W., německý režisér a malíř s nezaměnitelným filmovým rukopisem, spočívajícím v chronologickém natáčení scény za scénou. Po "psychologických road-movies" Stav věcí (Der Stand der Dinge, 1982), Paříž, Texas (Paris, Texas, 1984) nebo Až na konec světa (Bis ans Ende der Welt, 1991) natáčí svůj kultovní film Nebe nad Berlínem (Der Himmel uber Berlin, 1987), vyprávějící citlivý příběh dvou andělů procházejících se poválečným rozděleným Berlínem. Přestože jsou lidem neviditelní, prožívají s nimi jejich osudy a esejistickou formou je komentují. Na film navázal W. jeho volným pokračováním Tak daleko, tak blízko (In weiter Feme, so noh!, 1993). K vytvoření následujícího filmu Lisabonský příběh (Viagem a Lisboa, 1994) byl W. pověřen přímo zástupci města; ačkoli měl původně být dokumentárním snímkem, W. jej obohatil o jednoduchý příběh hledání přítele na pozadí odhalování skrytých krás Lisabonu.

Aki Kaurismáki * 4. 4. 1957

Zanechal mediálních studií na universitě v Tampere a po krátkém období, kdy se živil jako pošťák a myč nádobí, začal psát scénáře pro svého staršího bratra Miku, v jehož filmech také vystupoval. Později se stal díky své poetice, spojující strohý, chladný pohled na svět s osobitým humorem, finským generačním režisérem. Jeho filmy jsou relativně krátké, K. se domnívá, že „jenom špatný film trvá déle než devadesát minut, protože dobrý se dá odehrát za sedmdesát“. Po melancholických snímcích Stíny v ráji (Varjoja paratiisissa, 1986) nebo Život bohémy (Boheemielamaa, 1992), pojednávajících o ztracených existencích zmítaných osudem, natáčí

muzikálovou parodickou trilogii s hudebníky známé helsinské kapely "Leningrad Cowboys" v hlavních rolích, aby se záhy vrátil k tematice neočekávaných nástrah v životě obyčejných lidí ve filmech *Drž si šátek*, *Tat'jano* (*Pida huivista kiinni*, Tatjana, 1994) nebo v zatím jeho posledním, mistrovském režijním počínu *Mraky odtáhly* (*Kanas pilvet karkaavat*, 1996).

Krzysztof Kieslowski * 27.6. 1941 † 13.3. 1996

Absolvent lodžské Filmové akademie a původně režisér dokumentárních filmů otevřel svoji kariéru v hraném filmu na morálku apelujícími krátkými epizodami reflektujícími křesťanské Desatero se souborným názvem *Dekalog* (1987), následovanými snímky *Krátký film o zabíjení* (*Krótki film o zabijaniu*, 1988) a *Krátký film o lásce* (*Krótki film o miłości*, 1988). Po *Dvojím životě Veroniky* (*Podwojnie życie Weroniki*, 1991) natáčí slavnou trilogii *Tři barvy: Modrá, Červená, Bílá* (*Trzy kolory: Niebieski, Czerwony, Biały*, 1993-94),

Emir Kusturica * 24.11. 1955

Srbský režisér, původně basista sarajevské rockové kapely "Zabranjeno Pušenje", vystihuje osobitým způsobem podobenství dějin Jugoslávie ve filmech *Otec na služební cestě* (*Otec na služebnom putu*, 1985), *Underground* (1995) nebo v příběhu z cikánského prostředí *Dům k pověšení* (*Dóm za vešanje*, 1989).

13. Výtvarné umění a postmoderna

Klíčovým okamžikem v historii nového výtvarného umění byl rok 1964, kdy Američan Robert Rauschenberg získal hlavní cenu na benátském Bienále. Jeho obrazy, které označoval za „kombinované malby“, byly montážemi z dobových fotografií, barevných inzerátů, obalů běžného zboží a reprodukcí děl starého umění. Navíc byly často doplňovány skutečnými předměty: jednou starou židlí, jindy pneumatikou nebo vycpaným ptákem (tvorba blízká dadaismu). Rauschenbergovo ocenění vyvolalo bouři odporu, v tisku se ozývalo spílání na adresu amerických galerií, které prý podplatily porotu, objevil se i obligátní nářek nad tím, že nastává zánik skutečného umění. Nicméně „pop-art“ oficiálně prorazil.

Pop-art je zkratka pro populární umění, obdoba toho, co se v hudbě označuje jako pop-music. Pop-art byl výrazem velkoměstské kultury, která nachází svůj výraz v plechovce od piva. Překonal nadvládu abstrakce a obrátil výtvarnou tvorbu opět ke světu jevů. Upozornil na lesklý zevnějšek skutečnosti a na její vnitřní prázdnotu. Pop-art oslovil a oslavil všední svět, každodennost. Běžné předměty pozdvihl do roviny umění. Tematizoval masovost, hlučnost, nápadnost, erotiku bez předsudků, chladný sex. To vše jakoby věčně nahlížel, ale nekomentoval. Byl neosobní, bez podpisu. Ukázal prstem na banalitu idolů konzumní společnosti. Za nejtypičtějšího představitele pop-artu je pokládán Andy Warhol.

Andy Warhol pracoval převážně s pomocí fotografií. Jednak se snímky běžných objektů (polévkových konzerv, lahví Coca-Coly), jednak s fotoportréty známých osobností (Liz Taylorová, Elvis Presley, Marilyn Monroeová). Fotografické záběry zvětšoval do nadživotních velikostí a různě je měnil. Kresbou nebo sítotiskem obměňoval rysy tváří, pracoval s rafinovanou barevností. Motivy většinou mnohonásobně opakoval a pak je s malými obměnami řadil vedle sebe tak, jak se běžně objevují na plakátovacích plochách.

Umění objektu

Už v baroku bylo módou panstva sbírat objekty do jakýchsi „kabinetů kuriozit“, a to buď objekty přírodní (kameny, vejce, zrůdy) nebo objekty umělé (brýle, boty, různé strojky). Zvláštní postavení měly objekty – umělecké výtvořiny, čili artefakty (umělecká díla předmětné povahy). Umění dvacátého století se k podobným zájmům vrátilo. Např. Pablo Picasso kupoval na bleším trhu negerské masky a amulety, ale sbíral i náhodně nalezené věci, které vyčlenil z běžných souvislostí a povýšil svým zásahem do estetické funkce – ze sedadla a řidítek bicyklu např. vytvořil hlavu býka.

Umění objektu tedy používá neobvyklé materiály i neobvyklé postupy jejich zpracování: šité sochy z látky, lepení skla, svařování plechu... Bulhar Christo ozvláštňuje objekty tím, že je balí do plátna (zahalil celé budovy, dokonce i pobřeží v blízkosti australského města Sidney). Brněnský Jiří Hadlač pracoval s objekty – knihami.

ASAMBLÁŽ je metoda hromadění a sestavování objektů ve větší celky. Např. obrazy-pasti se snaží polapit skutečnost do jediného okamžiku: stůl se zbytky snídaně, popelníkem, rozečtenou knihou... to vše nalepeno na dřevěné desce tak, jak to bylo původně ponecháno. Pak svíslé umístěno na stěnu v galerii, což u diváka má vyvolat údiv nezvyklým úhlem pohledu.

Akce a události

Začátkem šedesátých let organizoval tehdy mladý Milan Knížák veřejné procházky a malé „demonstrace“ v uličkách Prahy. Ležel např. na zemi, četl knihu, každý přečtený list vytrhl a zapálil. Vedle něj stála cedule s nápisem „Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno zakokrhali!“ Smyslem podobných akcí bylo vyburcovat lidi z lhostejnosti moderní civilizace. V roce 1962 u nás poprvé zazněl výraz happening. V tradičním umění hovořil výtvarník s divákem vždy jen skrze své dílo. Akční umění navázalo přímé spojení tvůrce s vnímatelem. Akční umění je vázáno k místu a času, pohybuje se v prostoru a trvá od několika minut po několik dní.

Tělové umění (body-art)

Jde o používání vlastního těla jako tvůrčího prostředku. Např. výtvarník místo sochy vystavil sám sebe jako exponát, lidskou sochu, zpívající plastiku. Již Leonardo da Vinci organizoval renesanční sousoší vytvořená z pozlacených živých osob. Toto tělové umění souvisí s tancem a divadlem, odvolává se na kultovní obřady, na magické rituály. Body-art užívá vlastního těla jako štětce, využívá třeba obtisku nahých modelek na plátně. Krajní polohy bývají spojeny s náročnou tělesnou námahou, s hladověním, někdy s fyzickou bolestí a zraněními. Američan Chris Burden např. realizoval roku 1974 akci Socha tak, že usedl na vyvýšenou židli a po více než čtyřiceti hodinách bez jídla a pohybu omdlel a spadl na zem. Obrys jeho těla byl na zemi obkreslen křídou a umělec byl odnesen z místnosti. Téhož roku uskutečnil náš Jan Mlčoch na půdě jednoho pražského paláce obřad označený jako Velký spánek. Dal si zalepit uši, zavázat oči a potom byl za ruce a nohy vyzdvižen provazy, upevněnými v trámech krovu. Zůstal zavěšen až do krajního vyčerpání, v němž poznal a prožil extrémní námahu a trýzeň. Krvavý pokus o „splnutí s přírodou“ demonstroval o rok později Petr Štembera v akci nazvané Štěpování. Narouboval si do vlastního předloktí větvičku keře. Druh tělového umění, kde se akce uskutečňuje jako představení výtvarníka před publikem, je nazýváno performance. V Brně např. je performer Tomáš Ruler (jeho body-artové performance v Moravském Krasu).

Krajinné umění (land-art)

Uplatňuje přechod z ateliérů do přírody. I tento druh umění má svůj předobraz v historii. Od visutých zahrad královny Semiramidy, přes parky s keřovými bludišti, skrze přísně vymezené francouzské zahrady, k čínským nebo japonským klášterním zahradám. U nás byl průkopníkem Ladislav Novák se svými Proměnami kamenů (1972), dnes je v Brně nejznámější Jan Šimek – krajinná socha Mezi zemí a nebem v Želešicích (1974 – 75), Cesta života v Lázních Jeseník (1979 – 1985), Prameny Země I – V v Botanické zahradě Přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity v Brně (1997).

Výtvarné umění mimo proudy a programy zdůrazňuje roli jedince uprostřed kolektivních uměleckých programů. České výtvarné umění zná jedinečné umělecké zjevy; např. Josefa Váchala, Jana Zrzavého, Václava Boštíka, Adrienu Šimotovou.

Shrnujeme: Postmodernismus je souhrnné označení pro umění po moderně. Každá nová epocha se sama prohlašovala za moderní a po ní pak logicky následovaly i fáze „pomoderní“. Umělecká

moderna na prahu dvacátého století byla produktem optimismu. Umělci sami věřili, že jejich objevy v tvorbě jsou pokrokem. Moderna žila z renesanční představy o umělcově výlučnosti, chápala uměleckou tvorbu jako doménu specialistů, kteří neomylně směřují vpřed. Umění se však stalo nepřístupné divákům, lidé mu už nedovedli porozumět. Proto postmoderní umění hlásá návrat ke kořenům bytí, ke kolektivním mýtům, k upřímnosti, ke ztracené jednotě člověka a světa. Postmoderní umělec nedělá umění, ale prosazuje tvorbou svůj individuální výraz, svoji subjektivitu. Uprostřed svých prací se chce cítit jako dítě u své matky. Ať již jde o video-art nebo graffiti...

14. Virtuální realita a postmoderna

Koupel ve znacích

Opět jsme, podobně jako za praotce Noea, ve stavu potopy. Utopeni v lidských výtvorech. Většina artefaktů je zároveň chápána jako znaky, stále více tedy nabývá na převaze jazyk, který má svou vizuální povahu. Pryč je doba, kdy byla příroda oddělena od lidských výtvorů. Nyní se nám vše postmoderně promíchalo. Není již jasné, co je znak a co skutečnost, neboť jedno může být druhým a druhé prvním. Z krásné přírody kupř. pocházejí oblbující barvotiskové krajiny reklam na billboardech či obalech žvýkaček, krajiny turistických prospektů i večerní televizní sumáře katastrof, válek a masakrů. Někdy se zdá, že náš svět budou již jenom znaky. Znaky, které ztratí svůj původní účel, tedy být o něčem mimo sebe, být interpretem skutečnosti (když ona sama skutečnost se kamsi vsákla).

Interaktivní počítačovou síť pak můžeme chápat jako hlavního reprezentanta této kalamitně narůstající hyperznakovosti. Počítačová síť možná dovršením naší výstavby světa z betonu, z mnohaproudých dálnic, tepelných i jaderných elektráren, skládek odpadů a kráterů po vytěžených energetických zdrojích. Všepohlcující SÍŤ hrozí zachvátit a utopit svět. Člověk možná skončí svoji svobodu tím, že bude napojen všemi svými smysly v omamném světě virtuální reality. Přejde tak o svoji podstatu, o bezprostřední kontakt s přirozenou skutečností. Snad bychom se opravdu měli zbavit novin, rozhlasu a televize, nezačínat si nic s počítači, očistit přirozený svět a vrátit se k němu.

Plaveme a koupeme se v tom každý. A v té povodni s námi vesele plavou tací, které drží coby záchranné kruhy právě počítače. Archou je jim počítačová síť. A sami spřádají z Jejích vláken další pavučiny, nadšení z dosud nevidaných pocitů a poznatků.

Jde o ztrátu gnoseologického (poznávacího) konceptu. Pravým důvodem našeho současného postmoderního neklidu je konec možností dosavadního poznávacího konceptu. Konceptu, který jsme intuitivně používali od dob Odysseovy plavby a metodicky od dob Kolumbova vyplutí do Ameriky. Konceptu, v němž svět přitahoval člověka svým dosud neznámým, nespátřeným. Konceptu, kdy člověk již jednou dosažené ponechával za zády a objevoval dál.

Najednou žijeme v pocitu, že jsme už všechno na světě viděli. Viděli a zaznamenali, uviděli a ofotografovali, ofilmovali a ovideovali; vše od nebeských výšin až po nejhlubší hlubiny. Dnes si všechno pouze jezdíme ověřovat jako turisté.

Ofenzivní podstata vizuálního vnímání

Vidění chápeme jako **aktivní akt**, jehož kvalita i výsledek odpovídá intencím nás samotných jako pozorujícího subjektu. To, co pozorujeme, není příroda sama, ale příroda vystavená našemu způsobu kladení otázek. Výtvarní umělci toto označení svého osobního nezastupitelného vkladu začali potvrzovat podepisováním svých obrazů již od dob renesance. Potíž je v tom, že dokud většina lidí nebude mít svou rukou vytvořené vlastní obrazy, nebude schopna se po této neopakovatelnosti přesvědčit a považuje Vinciho či Raffaelovy obrazy za obecně platná zachycení světa (jako jsou Platonovy představy idejí).

Objektivita a pluralita pravdy

Dovolává-li se někdo objektivních pravd, chce jistým způsobem nutit ostatní, aby preferovali právě jeho názor (který nemohl být získán jinak než omezenou subjektivní strukturací). Morálnějším způsobem komunikace je tedy dialog = dávání svého názoru všanc jako výsostně a čistě subjektivního

se stoickým, nezaujatým očekáváním, zda bude schválen, potvrzen, doplněn či zamítnut. Zamítnutí ovšem neznamená zavržení nositele názoru jako pomýlené osoby, pouze mu jen dává na vědomí, že ostatní diskutující mají jiné osobní zkušenosti.

To platí o zkušenosti vyjádřené slovy i zobrazením. Vždyť umělec vytváří pouze polovinu díla, druhou polovinu si dotvoří sám vnímatel. Např. zkušenost s dětmi mladšího věku ukazuje, že jsou schopny ještě po několika dnech reprodukovat správně barevnou a tvarovou strukturu Picassova kubistického obrazu lépe, než by to dokázal dospělý. Patrně proto, že strukturální matrice jejich vidění je ještě poměrně plastická a není zablokována objektovým vnímáním (tzv. „realistickým“). Nad první čmáranicí děcka se jej obvykle ptáme, co je to za věc: auto, dům, máma... Ale co když je to proces: proud vody, vítr...

Tvorba znaku

Základní zárukou pravdivosti znaku je, že byl stvořen z intence zkušenosti dalšího člověka. Proto ta nadlidská námaha, kterou musí výtvarní (ale i ostatní) umělci vyvinout při tvorbě opravdu zásadně nových znaků. Někteří z nich se při tvorbě nových znaků dostali až tak daleko, že si mysleli, že zešíleli – a to se všim pocitem hrůzy, jaká tuto osamělost šílenství provází. Cézanne se často ptal, jestli jeho obrazy nejsou následkem nějaké jeho oční vady. Van Gogh se svým smyslem pro žár barev dostal až na samu hranici nefigurality. V té době nebyl na zeměkouli žádný člověk, u něhož by se Van Gogh mohl ujistit o smysluplnosti svých znaků. Tato zkušenost potkala další umělce až za 20 – 30 let a pro některé současníky pochopení obrazů Van Gogha nenastalo dosud. Podobně tomu bylo u Karala Hynka Mácha atd. atp. etc. Přitom se často dostáváme do situací, v nichž není podstatný statický tvar, ale pohyb, procesuální vývoj, proměna.

Přičemž při všech nynějších válkách se hlavní bitva už nesvádí tanky a letadly, ale prosazováním svého jazyka, své kultury, což v naší vizuální rovině znamená bitvu o prosazení stylu oblečení, designu, reklam, videa a elektronických obrazů.

15. Média a postmoderna

I při vši abstraktnosti má pocit svobody jisté pořadí naléhavosti (viz Maslowův trojúhelník lidských potřeb). Svobodný nemůže být člověk bez jídla (alespoň ne déle než měsíc). Na naší dnešní úrovni se zajištění základních životních potřeb co do svobody přelévá do možnosti svobodně přehodnotit svoje vnímání a myšlení, přeskupit svůj žebříček hodnot. Současná existenčně zajištěná generace touží po životě v médiích, neboť elektronická média disponují zdaleka nejstrukturovanějším systémem znaků, systémem, který v sobě zahrnuje všechny archaičtější systémy.

Jazyk médií

Multimediální prostředky dokáží opakovaně (opakovanost je jedním ze základních předpokladů znakovosti) ukazovat tutéž událost v jejím průběhu z mnoha pluralitních míst. Dnešní člověk přestává chápat svět jako stálý, statický tvar. Tvar je dnes vlastně abstrakce, násilné zastavení téměř neuchopitelného dynamického pohybu.

V elektronických médiích proto získává důležité místo pojem animace, který je pojmem komplexnějším než filmový záznam či videozáznam, protože v sobě zahrnuje pocit vlády nad jednotlivými kroky této kvalitativní, postmoderní proměny.

Co se týče pokleslosti současného českého přirozeného jazyka, masmediální moderátoři a hlasatelé nemají často o gramatice ani ponětí. O tom svědčí třeba chyby ve skloňování číslovek, což vede k tvarům *bez třech, bez dvouh, se dvěmi*, chyby v užívání neuter typu *auta jely*... Naopak se rozbujelo užívání parazitního výrazu *samozřejmě*. Básnické spisy Bohuslava Reynka vycházejí v nákladu sotva tisíc výtisků, zatímco braková literatura Haliny Pawlovské nebo memoáry herců a bavičů se prodávají po desetitisících. Ale přirozená český jazyk přece nesmí fungovat jen jako prostředek předávání informací, nýbrž musí být rovněž nositelem estetické funkce. Tedy nejde jen o to, CO vyslovit, ale také JAK to vyslovit. Dnešní doba spisovatele a básníky degraduje na pisálky a chrličy příběhů, a tak se za spisovatele vydává již zmíněná zmíněná Halina Pawlovská nebo dokonce

Karel Gott, třebaže jimi nikdy nebyli a zdá se, že ani nebudou. Ani v EU se nesmíme zbavit odpovědnosti za vlastní myšlení, zprostit potřeby samostatně přemýšlet a noblesně formulovat.

Virtualita v pojetí subjektu

Nastavíme-li zraku místo skutečnosti vizuální znak, může se stát, že subjekt nepozná rozdíl a bude jednat tak, jako by stál před skutečností. Vždyť již v antice existovaly anekdoty o klamání lidí a ptáků malbou. V prvních filmech diváci prchali před lokomotivou na plátně. Mnoho lidí podobně i dnes vnímá televizní seriály. Lidstvo nejspíše vždy toužilo po jazyce, který by skutečnost zastupoval téměř k nerozeznání. Tuto mimetickou funkci kdysi plnil tanec kolem ohně ve zvířecích kůžích. Dnes je to virtuální realita v podání elektronických médií. Ale není ani potřeba virtuálních helem a rukavic, aby se mladí střelci nedokázali odtrhnout od obyčejných obrazovek s vražednými souboji. Nebezpečí virtuality vidíme ve volní struktuře zapojeného subjektu. Na ní záleží, zda bude chtít udržovat od znaku vzdálenost nebo se do něj bez výhrad zapojit. Bylo by asi marností odstraňovat elektronická média, ona touha po smazání distance mezi skutečností a mezi znakem by se patrně přenesla jinam.

Elektronická média akcelerovala vznik dosud nevídaného množství vizuálních znaků. Klasické výtvarné umění ztrácí konkurenceschopnost. Vysoká účinnost vizuálního znaku je podmíněna fyziologicky – na zrak je totiž napojen největší počet neuronů ze všech smyslů. Vizuální znak mnohem přesněji než slovo ohraničuje model konkrétní zkušenosti v mozku (obraz neukazuje jakoukoli židli, ale židli s jistým poměrem nohou k opěradlu, s jistým sklonem, tvarem...); vizuální znak zpřesňuje lidskou komunikaci.

Nový koncept reality?

Původní význam slova *mysterium* je „bez zraku“. Předracionální civilizace mnohem více než my dnes využívaly namísto zraku sluch a čich, jejich racionalizace byla zkrátka jiná. Platonův koncept se svým upozorněním na svět před divákem byl zase konceptem jednoznačně vizuálním. Dnes možná někteří z nás cítí, že jsou vizualizací přesyceni, že se pro ně vyčerpala (odmítají počítač i televizi). Možná tohle odmítání vizualizace podnítl naše smysly opět k novému a svébytnému zkoumání světa, zkoumání nezávislém na zraku. Tentokrát ale nemusí jít o Platónův svět před námi, nýbrž o svět v nás (o což usilovaly východní filozofie). Může jít i o svět kolem nás, ale tak, abychom v něm nebyli spoutanými pozorovateli, nýbrž aby onen svět kolem nás plynule zahrnoval i nás samotné. Ostatně i některé způsoby využití vizuálních prostředků (laserové show, stroboskop, rytmizující a světelně evokační krátké střihy videoklipů) uvolňují vizuální cestou pocity, které evokují „rozklad objektivit“ a míří k cestám, které ve východních konceptech byly nastupovány speciálními meditačními cvičeními. Možná že nebude-li člověk ve směru svého pohledu schopen nalézt nové světy, dospěje k potřebě proměny sama sebe.

Mnozí z nás již žijí převážně v umělém prostředí Internetu a virtuální reality. Dovedeme si představit, jak se první oblékaní lidé vzpouzeli navlékání do kůží, protože to muselo být cosi velmi nepříjemného proti svobodě a volnosti vlastního nahého těla. Dnes se svými oděvy chlubíme ve snaze vyjádřit jimi co nejlépe svoji podstatu. Někteří z nás by se již nevysvlékli ani za nic a neukázali se jen tak. Možná ti, kteří se kdysi nechťeli vzdát svobody a volnosti svého nahého těla - umrzli. Ostatní se cítili svobodnější naživu v kůži než nazí. Tak nějak můžeme interpretovat i biblické vyhnání z ráje.

16. Hudba a postmoderna

Hudba zřejmě není záležitostí jednotlivců. Je to společné dílo a žije vlastním životem. Tak jako existuje atmosféra a biosféra, tak existuje i cosi jako „fonosféra“. Středověká scholastika rozlišovala tři druhy hudby: *musica mundana* (hudba země, tvořená větry, vodou, ptactvem a zvířaty), *musica humana* (hudba tvořená lidmi) a *musica coelestis* (hudba sfér, tvořená planetami, jejichž pohyb odpovídá proporcím základních hudebních intervalů).

Hudba nejsou jenom noty. Existovaly a existují celé hudební kultury, které se obejdou prakticky bez not. I když hudební notace není evropským vynálezem, tak tu však sehrála podstatnou

roli a evropská umělá (artificiální) hudba (na rozdíl od nonartificiální) je s notami úzce spojena. Napřed se používaly smluvené značky pro ulehčení paměti, aby se lehčeji zapamatovaly zdařilé improvizace. Symbol se tedy snažil vystihnout zvuk. Jakmile však už jednou symboly existovaly, jejich kombinace vytvářely zvuky nové. Vymýšlelo se, co šlo napsat – a nezkoušelo se moc, jak zapsat, co skutečně zní. Většina zvuků byla odmítnuta jako „nehudební“.

Evropská umělá hudba je racionální, spekulativní. Pracuje v podstatě s abstrakcemi. I když třeba v africkém bubnování existují fantastické, přímo geometrické konstrukce, je to hudba, která vznikla živě. Nebyla vymyšlena u stolu. Psaná hudba je něco jako Platonův „svět idejí“ v praxi. Je to hudba, která zároveň je a přitom není.

Vznik not hudební skladby je vlastně záznam určitého psychického rozpoložení a nutně musí být přibližný, neboť se něco zcela subjektivního a pomíjejícího petrifikuje do objektivní podoby. Podoby, která má sloužit i ostatním. Na to je třeba specifického a důkladného tréninku na obou stranách informačního kanálu, praxe zná bezpočet případů špatně dešifrovaných nebo i špatně zašifrovaných kódů (srovnej psychologii komunikace na folkovém koncertu).

Z politického hlediska je hudba důležitá jako prostředek moci. Dokáže zaujmout pozornost a ovlivnit chování posluchačů. Proto bývají mocipáni pečliví ve výběru hvězd, které jim na oplátku pomáhají udržovat pracně vybudovanou strukturu moci. Srovnejme brutalitu zásahu proti Plastic People, jejichž hlavním přečinem byla „divná hudba“, zatímco vysloveně nechutné zjevy poskakovaly na obrazovkách televizorů od rána do večera. Prezident Gustáv Husák nechal s lehkým srdcem odejít ze země tisíce odborníků všeho druhu a stovky vynikajících osobností, ale Karla Gotta nelenil přemlouváním osobním dopisem, aby se vrátil.

Hudba rovněž představuje citlivý barometr sociálně politické situace. Ve středověku, v době křížáckých tažení, morových ran, náboženských zmatků, kdy si nikdo nebyl jist životem, musela být hudba líbezná jako kůry andělské, aby dodala lidem útěchy. Rovněž v bouřlivých dobách renesance hudba pečlivě dbala zákonů umírněnosti. V relativně stabilizované době baroka si aristokratický výkvět začal libovat v hudebním zobrazování extrémních afektů a ideálem se stalo vzrušení a prudké kontrasty. (Ironií osudu nás dnes barokní hudba uklidňuje a spíše přehnaně klidová hudba renesanční nás drásá.) Po první světové válce, kdy lidstvo věřilo v nový život (vitalismus) začíná být obecně akceptováno moderní umění a hudebníci se předhánějí v disonancích. Ale už třicátá léta minulého století přinesla zároveň s krizí i vlnu swingové „sweet music“. Padesátá léta nadšená technickým pokrokem přinesla rock and roll. V šedesátých letech se pop music stává ekonomickou silou a na oplátku se jí dostává technického vybavení (Hendrix by byl bez elektroniky nemyslitelný). Zklamání z vývoje vedlo v sedmdesátých letech k hudební postmoderně a k neokonzervativním tendencím. V popu přišlo disco a hudba se stala už jednoznačně zbožím. V devadesátých letech byl hypnotický minimalismus vystřídán cukrkandlovou new-age music... Hudba skrze sociálně politickou situaci souzní i s psychikou jedinců. Kupř. posluchači tvrdé rockové hudby, vyznávající kult prosté pulzace, jsou v podstatě hluboce deprivovaní jedinci, kteří v skrytu touží po prenatalním bezpečí tlukotu matčiny srdce. V podstatě se dá říci, že kdo je se bojí a je nejistý, hledá v hudbě útěchu a jistotu. Kdo si věří a cítí se jistý, rád si v hudbě zahrává s nejistotou. Ježíš Kristus se přece taky nejraději pohyboval v deklasované společnosti. A hrůzyplné obrazy Hieronyma Bosche nejvíce obdivoval španělský král Filip a ne ti chudáci, kteří podobná pekla sami prožívali.

Hudba souvisí i se vzděláním a celkovou kulturní úrovní recipientů. Pro feudalismus třeba bylo solidní hudební vzdělání aristokracie běžné. Třeba pruský král byl schopen zadat J.S.Bachovi téma k fuze. Hudebníci byli naopak pouze sluhové. Esteticky vyškolená aristokracie věděla, jakou cenu má umělecké nadání. Pokud někdo na svém panství objevil nějaký talent, snažil se ho využít – byl to přece jeho majetek. Když hrabě Sporck objevil Jana Sticha, geniálního hráče na lesní roh, nelitoval peněz na jeho vzdělání. Ale když mu tento hráč utekl za ještě větší kariérou do ciziny, poslal za ním jen dva pacholky, aby mu vyrazili zuby (srovnej dopis Husáka Gottovi).

Prvním skladatelem „na volné noze“ byl Mozart. Směňoval svoji hudbu za peníze, a zatímco Haydn a ještě i Beethoven požívali výhod aristokratické ochrany, Mozart se musel pěkně ohánět, aby uživil rodinu i sebe. Nebylo mu zatěžko přijmout jakoukoli zakázku a nerozlišoval příliš, komu je určena. Psal tance, sonáty, kvartety, koncerty, symfonie, mše i opery – třeba Kouzelná flétna byl vlastně příležitostný kšeft pro lidové publikum s cílem vydělat trochu peněz. Ale kdo z dnešních obchodníků s hudbou se mu může rovnat?

Dvacáté století bylo charakterizováno nezadržitelným procesem demokratizace hudba a s ním i rozštěpením na hudbu vážnou (prodávanou pod hokynářským názvem „klasika“) a na bohatý sortiment popu s nabídkou pro všechny vrstvy vnímatelů – od znučených intelektuálů po úplné blby. Dnešní vládcové (spíše vyšvihnutý plebs než nová aristokracie) v popu a komerci nacházejí umění státu nejmilejší. Ne nadarmo je dnes nejoficiálnější klasikem umění Ameriky Andy Warhol, který vzešel ze světa reklamy.

Dnešní postmoderní trh volá po stále větších a častějších soustech, která ale nutně musí zůstat nestrávena. Dřív bylo obtížné ne-li nemožné vydat singl. Dnes se debutuje s CD. Není problém zaplnit šedesát minut hudbou, vždyť se syntetizátorem ve studiu vypadá každý jako umělec, i kdyby před tím na nic nehrál. Většina hudba dnes nabízené připomíná pokrm od McDonalda – lákavý obal s obsahem, který sice neuspokojí, ale vyvolá chuť na něco dalšího...

Snad bychom se měli zmínit o nových kvalitách, které přinesl do světa hudba rock. Především intenzitu nasazení v hudebním projevu: naprostou totožnost hráče a jeho hry. Pokud je dobrá, pak necítíme žádný odstup mezi ním a hudbou, kterou hraje. Naopak v symfonických orchestrech je takovýto odstup zcela běžný. Dále je to pojetí tónu. Tón v rockové hudbě není tolik abstraktní jednotkou závislou na svém zařazení v kontextu a má svoji specifickou kvalitu. Tím se více blíží orientálnímu pojetí. Kromě toho rockové skupiny přinesly nové pojetí souboru jako skupiny lidí s jednotným názorem, který je pro existenci skupiny zcela zásadní.

Pokusme se o stručnou charakteristiku současné postmoderní situace ve světě hudby.

Dřívější opozice hudby artifiční versus hudby nonartifiční se dnes přerozdělilo spíše na opozici hudby nekomerční versus hudby komerční (neboť co je exhibice tří světových tenoristů na stadionu?). Promísl se jazz s vážnou hudbou – výslednou formu poslouchají titíž lidé. Krizi melodické invence v populární hudbě jako z nouze ctnost vyřešil rytmickou recitací rap, který dnes plní sociální funkce, které kdysi pro mladé lidi plnil folk (jenže folk nebyl vyráběn pro peníze).

Dnešní hudební minimalismus vstřebal zdroje z černošských rytmů, opakování z indické hudby, renesanční polyfonii, jamajské rege (v melodické lince i basovém kontrapunktu), seriální hudbu i aleatoriku.

Hudební postmodernismus míchá styly, cituje (produkce je nahrazena reprodukcí).

Steve Reich (nar. 1936) – americký skladatel ovlivněný hudbou mimoevropských kultur.

Jeho skladby interpretuje nejčastěji soubor Steve Reich and Musicians. Průkopnické CD „Městský život“ (City Life) jako kdyby vyšel z motivků a nápěvků našeho Leoše Janáčka, jsou v něm klaxony taxiků i výkřiky policajtů, svěbytně pracuje s mluveným slovem.

Luciano Berio (nar. 1925) – jeho čtyřicetiminutová symfonie kupř. cituje scherzo Mahlerovy 2. symfonie, kromě toho v ní poučený posluchač nalezne Debussyho, Stravinského a další, několikvrstevně je v ní čten text atd. atp. Jde o postmoderně hudební obraz dvacátého století, obraz chaotický, ale i zábavný, v podtónu však na nás působí katastrofické magma, které hrozí...

17. Postmoderna v sociologickém smyslu

Prosperita

Volání po prosperitě patří k nejhlasitější opakovaným výzvám naší doby. Oblast toho, co je tím chápáno, sahá od oprávněného požadavku poskytování co nejvyššího vzdělání co nejširšímu okruhu lidí až po představu společnosti, v níž počet automobilů co nejvíce překračuje počet domácností.

V sociologickém smyslu má prosperita přinejmenším trojí význam:

- První podobou byl vznik společnosti, v níž stará pravidla urozenosti byla nahrazena novými privilegii majetnosti. Prosperita je omezena jenom na úzkou vrstvu lidí. (pravicové pojetí)

- Účast na materiální podobě prosperity se ve společnosti šíří. Ve státu blahobytu jsou na okraji jenom asociálové. Tato forma prosperity je ovšem energeticky a materiálově náročná. (levicové pojetí)
- V „postmoderní prosperitě“ je společnost opět proti předchozímu stadiu rozdrolena na jedny, kteří směřují do sociálně postmoderního nebe (Viktor Kožený a jeho polévky ze žraločích ploutví, rauty novodobých zbohatlíků...) a na ty druhé, kteří nezadržitelně sjíždějí do postmoderního pekla, ve kterém jim práci ukradly ženy a děti z Hongkongu a příjmy si rozdělili špičkoví manažeři nadnárodních společností (bezdomovci, mladí lidé v 18 letech propuštění z dětských domovů...) Prosperita v tomto třetím a zřejmě nejaktuálnějším vydání je prosperitou nově privilegovaných, kteří ke svému štěstí přišli všelijak, téměř nikdy však v důsledku tvrdé a poctivé práce. Na naprostou většinu nás ostatních bude prosperita čekat každý týden při slosování Binga, Sporty či Lotynky či Šťastných deset či Tutovky či rozličných Jackpotů. Dlouhou chvíli mezi jednotlivými tahy těchto loterií si budeme moci krátit sledováním televizních seriálů pojednávajících o těch, kteří již byli vylosováni.

Loterie postmoderní společnosti

Vzestup loterií všeho druhu zřejmě souvisí se vznikem informační společnosti, která pochopila, že výrobu sice mohou zastat stroje, odbyt vyrobeného však závisí pouze na ochotě lidí opatřovat si stále více. Tuto ochotu je třeba povzbudit, dovedně dramatizovat a učinit z ní nového svátečního hrdinu našich všedních dnů. Právě loterie je úspěšnou dramatizací konzumního úspěchu. Šance zvýšit svůj konzum nad obvyklou míru je v ní předváděna jako nejvyšší možná výhra dostupná jenom těm opravdu šťastným a vyvoleným.

Loterie tedy dramatizuje demokratizaci konzumu, vytváří dojem, že nadstandard je dostupný v principu všem – stačí koupit si los. Nárok na tuto vstupenku do konzumního ráje není nijak omezen výší vzdělání, profesí, pohlavím, rasovým původem ani věkem. Loterie tak rozvolňuje vztah mezi podaným výkonem a dosaženým úspěchem. Majetek nevzniká prací, nevzniká dokonce ani jako důsledek přístupu ke vhodným informacím, je jen takovou milou odměnou a pozorností pro ty, kteří prostě mají to štěstí. Ten, kdo pouze pracuje, snaží se a šetří, nikdy tolik mít nebude. Udělal by mnohem lépe, kdyby byl chytrý a raději si zavčas koupil ten správný los.

Loterie vyvolává řadu optických klamů. Mentalita, kterou probouzí a na které se přizívuje, naplňuje zájemci až k prasknutí sály s herními automaty, s nejrůznějšími televizními a rozhlasovými a časopiseckými soutěžemi o „plný měšec“. Lidé si zde testují právo každého občana na úspěšnost dosaženou zcela bezpracně, přímo automaticky. Ve společnosti, kde odměňování je stále méně založeno na pili a spořivosti a stále více na schopnosti ocitnout se ve správné chvíli na správném místě, jsou herny všeho druhu tím nejlepším tréninkovým dvorcem. Mnozí zde trénují tak usilovně, dokud nepřijdou o všechno.

Loterie je vlastně opakem pojištění. Pojištění znamená, že také druzí se skládají pro případ, že nás potká nepříjemná nehoda. V loterii se naopak druzí skládají na to, aby nás potkalo pohádkové štěstí. Proč myslet na hrozby, když štěstí je na dosah? Nejlepší prevencí proti riziku potopení Titaniku je zajít si trochu zariskovat do lodní herny.

18. Postmoderna a identita lidské osobnosti

Identita lidské osobnosti se v minulosti odvozovala různě, např. od místa pobytu (ten z ostrova, ten z lesa, ten z údolí) nebo od vyššího lidského celku, do něhož byl jedinec vřazen (kmen, obec...), případně od povolání (viz v 18. století zavádění příjmení) nebo náboženství (např. křest byl ve středověku chápán nejen jako přijetí do církve, ale i jako vřazení člověka do lidského rodu vůbec).

Identita osobnosti se také odvozovala od tzv. osoby. Řecké *prosōpon* původně označovalo tvář nebo divadelní maku – tedy nepravou osobnost, to vnější, co si člověk jen nasazoval a co hrál, aby zakryl svoji pravou totožnost. Za podstatné na člověku bylo pokládáno to obecné, co mají všichni lidé stejné.

Postupně se ale koncepce identity lidské osobnosti obrací a persona, tedy celé to divadlo, které na veřejnosti hrajeme, abychom obstáli, je najednou pokládána za to na člověku nejcennější (kupř. akademické tituly, členství v prestižních organizacích... vizitky).

Bývaly doby, kdy k identifikaci člověka sloužily údaje jako výška, váha, barva očí, tvar hlavy... Dnes nás identifikují jméno a datum narození (= rodné číslo). Ale přichází doba, kdy budeme muset rozlišovat ještě individuálnější znaky: otisky prstů, kresba očního pozadí, specifické zbarvení hlasu, kód DNA.

Povolání dnes o naši identitu vypovídá méně než kdysi. Nejenom v důsledku pracovní fluktuace a nezaměstnanosti. Dnešním ideálem není celoživotní odborník, úzký specialista, člověk se naopak během života bude třikrát až pětkrát requalifikovat na zcela odlišné profese. Což bude mít vliv na jeho sebepojetí. Přesto u některých profesí přetrvává jejich specifický étos (lékař versus právník).

Zamysleme se v této souvislosti nad smyslem uniformy. Třeba řeholní roucho mělo původně co možná nejvíc zakrýt člověka a potlačit jeho individualitu – spojeno s přijetím nového jména, nové identity (věrozvěst Cyril - Konstantin). Tento princip přešel do byrokratických struktur moderní společnosti a uniforma zůstává prvkem sociální komunikace (vojáci, lékaři, zdravotní sestry, fialová saka podnikatelů). Ptáci mají barevná ocasní pera, vojáci hvězdičky na výložkách. To vše jsou sociální mimikry: profesní stejnokroje, hodnostní insignie (při promocích), odznaky a vyznamenání... Slouží jako statutární symboly, protězy osobnosti.

Identita není člověku dána, je třeba ji hledat a životní proces je vlastně sledem takových hledání, procesem, v němž se k identitě tak či onak dochází – nebo nedochází.

Metaforou osudu moderního člověka byla postava poutníka. Zachycovala cílovost života, návyk hodnotit každý fragment života a každý životní čin z hlediska toho, zda okamžik dosažení cíle přibližuje nebo oddaluje. V sekularizované verzi šlo o péči o posmrtný život. Světsky šlo o otisk „trvalé stopy“ v paměti lidí prostřednictvím výkonů trvalejších, než je individuální život (ve jménu národa, strany... VELKÉ VĚCI, jež každého přežívá). To vše při splnění třech podmínek:

- že si tuto zatím neznámou budoucnost můžeme představit v podobě již známého času dnešního;
- že cíl dnes žádoucí bude stejně žádoucí zítra;
- že práva, jež vyplývají z již nahromaděných výsledků, budou stejnými právy, jakými jsou dnes (že tedy „kapitálové vklady“ nepodlehnu devalvaci).

V postmoderní době není žádná z uvedených podmínek splněna.

Plynutí času přestalo být kontinuálním procesem. Místo přímky je tu soubor epizod, které sice postupují za sebou, ale stejně dobře mohou být myšleny jako probíhající vedle sebe. Z jedné epizody vyplývá pro jinou epizodu pramálo. Každá epizoda je uzavřeným celkem, počíná se jakoby v situaci „úplné svobody“ a nezanechává za sebou neodvratné následky. Charakter postmoderního života je podobný televiznímu seriálu: v každém dílu seriálu se objevují tytéž osoby s přídatkem figur hostujících. Hostující figury jsou postavy bez minulosti i bez budoucnosti, po sehrání přidělené úlohy nenávratně mizí. Každý díl seriálu obsahuje samostatný příběh a všechno, co příběhu dává smysl a co je nutné pro jeho pochopení, to všechno je v každém dílu seriálu obsaženo, takže znalost jedněch dílů není podmínkou porozumění dílům jiným.

Časové rámce jednání se smršťují. Každý dosažený stav je prozatímní, je dočasný – a pak se uvidí. Málokdo může počítat s tím, že jednou získanou kvalifikaci bude využívat do konce života, povolání vznikají a zanikají, vědomosti a dovednosti včera nabyté se dnes stávají neužitečnými. Práce není celoživotní a zřídka je dlouhodobá. Nelze předpokládat, že člověk bude pracovat a dosahovat sociálního vzestupu v průběhu celého svého profesionálního života v téže instituci. Zaměstnání je nezřídka příležitostné a kdykoli můžeme dostat výpověď. Přechodnost, prozatímnost, dočasnost každého úkolu je vbudována do pracovních očekávání i předpisů. Průběžně vykonávané funkce mají pro sebeurčení nepatrnou hodnotu.

Životnímu úspěchu napomáhají jiné vlastnosti než dříve: nikoli konsekventnost v jednání, trvalé sledování jednou zvoleného cíle, fixní specializace, rozšiřování specificky profilované kvalifikace, ale elasticita zájmů, rychlost jejich změny, pružná adaptace, připravenost učit se a schopnost zapomínat to, co se již nedá použít. Postmoderna tedy preferuje absenci přesně vymezené

identity. Nejlépe se vede těm, jejichž svobodu nespojuje úzká specializace, těm, kteří si zachovávají distanci a emocionální střídmost ve vztahu k tomu, čím se v dané chvíli zabývají.

Mezilidské vztahy se nenavazují s představou, že budou trvat „dokud nás smrt nerozdělí“. Stále častěji se počítá s jejich dočasností, s tím, že budou trvat jenom tak dlouho, dokud nám budou přinášet uspokojení. Díky spolehlivé antikoncepci jsou sexuální vztahy osvobozeny od obav z toho, že by mohly vést k dlouhodobému závazku. Rozcházet se je možné bez žalu a vzájemného sebeobviňování. „Životní projekt“ se rozpadá na kaleidoskop samostatných epizod, jež nejsou propojeny ani kauzálně, ani logicky. Postmoderní kaleidoskopická kultura nikdy nekončícího karnevalu je sérií krátkodobých mód regulovaných reklamou – tou nejdotěrnější ze všech kulturních informací.

Slova tekou z úst rozvřeštěného davu, z masových komunikačních médií. Slovo je smetí. Slovo je nejlevnějším plastickým obalem. Slovo je obtížným odpadkem soudobé civilizace. Statisíce hudebních skupin hudlaří v MKM od rána do večera, malířství zesnulo pod horami výkladních skříní, billboardů, umělých sluncí a nepravých měsíců. Je obtížné odhalit pravdu pod jarmarečnými hadry, rozlišit převlek od skutečnosti. Uvnitř nasycenosti se skrývá prázdnota. Z poutníka se stal zevloun a kočovník.

Postmoderní život je hra, v níž nikdo není tím, kým se zdá být. Zákazníci se v supermarketech krmí podívanou, stávají se podívanou pro sebe navzájem, mění se v neplacené herce atrakcí, jež přitahují samy sebe.

Nejochotněji navštěvovaným výběhem postmoderního zevlouna je televizní obrazovka uvnitř domu. Pohodlně usazený ve fotelu a vyzbrojený dálkovým ovladačem se zevloun pohybuje v prostoru a čase. Dobrodružství na televizního diváka dotírají ve stavu zcela hotovém – k jejich vymyšlení nasadili svoji placenou fantazii jiní lidé. Na přípravě takovýchto dobrodružství dřely štáby specialistů, do jejich realizace byly vloženy obrovské hromady peněz. Jak by tomu mohla konkurovat obyčejná skutečná procházka, opravdový výlet? Nic není opravdově skutečné, dokud to nebylo zachyceno na videozáznamu. Abychom se ujistili o reálnosti rodinných událostí a intimních prožitků, prohlížíme si je, zaznamenání na kazetě, na obrazovce televizoru. Není již jasné, co je skutečností a co je jejím obrazem, co je doopravdy a co je jakoby. Postmodernita neruší moderní tlaky doby, pouze je nahrazuje jinými, novými, vlastními. Činí tak s důsledky, jež zatím nelze ani dohlédnout.

Předchozí společnost oplývala „továrnami na řád“. Fungoval v nich přímý dohled, kontrola shora dolů, vydělení dozoru jako profesionální funkce přidělované specialistům. Těmito panoptikálními institucemi jsme prošli, procházíme a stále ještě budeme procházet: škola, sirotčinec, kasárna, nemocnice, blázinec, chudobinec, věznice, průmyslový podnik. Zejména životní běh mužů byl takto dozírán – všeobecně povinná vojenská služba, zaměstnání s nadřazeným. Společensky bezproblémoví a „normální“ byli pouze takoví muži, kteří se hodili k roli dělníka a vojáka (ideál: silnej a blbej). Ženy byly spíše dány pod dohled „hlavám rodin“, v něž se vkládala naděje, že budou ve vztahu k ženám plnit tytéž role, jež ve vztahu k mužům plnili mistři a poddůstojníci. Zejména u mužů byla pěstována obava před „vypadnutím z řady“, před odchylkou z normy a jejími následky. Muž měl naroubovanou neodolatelnou snahu neodlišovat se, maširovat stejným krokem s ostatními „normálními“ lidmi, nebýt odlišný, deviantní.

Bývalý vězeň panoptika, který byl vmanévrován do role dodavatele statků, je v postmoderní době spíše sběratelem zážitků a prožitků. Strach z porušení normy a strach z odlišnosti (středověký strach z prázdnoty) je nyní prožíván jako strach před osamoceností. Snad právě osamocenost je společný jmenovatel všeho postmoderního neklidu.

Soukromým vlastnictvím je nyní tělo každého z nás. Jeho kultivace, podobně jako péče o zahrádku, je věcí vlastníka. Jsme zahradníkem a zahrádkou současně. Máme to, co se děje, kontrolovat, ale současně to máme být my sami, kdo je touto kontrolou kontrolován. Vychutnejme si tuto paradoxní situaci třeba v případě orgasmu.

Představa dokonalého stavu moderního těla měla podobu renesanční harmonie řídicí se principy přiměřenosti, umírněnosti, zdrženlivosti, klidu a rovnováhy. Postmoderní praktiky tělesné drezury jsou opačné: jejich výsledkem jsou konstrukce gotického stylu, budované výlučně z excesů a krajností, tlaků a protitlaků a při zhroucení chráněné vzájemným rušením napětí. K tomu, abychom se opili, je třeba nejvybranějších nápojů; stejně rafinovaných prostředků je pak třeba k tomu, abychom vystřízlivěli. Stav bez napětí není vizí postmoderního štěstí, je spíše postmoderní noční můrou, zlým snem.

V toku života se člověk sám sobě stává cizincem, a to proto, že dělá věci a prožívá události, které se nadají vtěsnat do rámce přiznané identity. Žádná identita není zkamenělá, není dána jednou provždy. Každou identitu je třeba budovat, a to bez ustání, stále nanovo a bez záruky, že postavená budova bude někdy vůbec dokončena a zastřešena.

Spějeme do Evropy a jsme globální, všichni se můžeme stravovat u McDonalda a dívat se na nejnovější televizní seriál či zábavný pořad. Vyčleňujeme ty, jimž se daří, od těch, kteří neuspěli, v souladu s principy svérázného ekonomického darwinismu. Údajně stabilní manželství pravdy a moci skončilo v postmoderní době rozvodem a nedostává se nových nápadníků, kteří by byli ochotni oženit se s pravdou staříčkových učitelů. Člověk, který hlásá novou víru, je pronásledován tak dlouho, dokud se sám nestane pronásledovatelem; nové pravdy začínají konfliktem s policií a končí tak, že se k policii připojí.

Mírou dnešního postmoderního člověka je míra jeho samoty. Člověk minulosti si na samotu nestýskal. I za Jobem sedícím na hnojišti přišli přátelé, aby se s ním aspoň pohádali. Zkrachovalo moderní myšlení, které se chtělo se světem a člověkem v něm vypořádat vědecky, matematicky, algoritmicky. Náš lidský obraz rozpadlý do jednotlivých odborností jen obtížně skládáme dohromady. Chybí nám dimenze tajemství, temné pozadí odlišnosti biblických textů a antických dramát.

Co když jsme jeden druhému přístupní jen někdy? Co když naše cesta nevyhnutelně vede skrze samotu, led i plameny, abychom došli proměny? Co když se palčivou samotou trestáme za přílišné sebevědomí? Copak jsme JENOM občané, výrobci, konzumenti, informatikové, pacienti, samice a samci, copak podléháme JEN biologickým zákonům hladu, sexu a touze po kořisti? Podle postmoderny jsou všechna mínění o lidech stejně cenná. Nebo bezcenná. Z postmoderní samoty nám nejspíš nepomůže komunikace skrze monitor, z něhož prýští sinavá internetová vševědoucnost.

Co když právě člověk zůstává na Zemi vrcholným tajemstvím? Schránou dosud nečtených obsahů. Co když jsme si navzájem zprávou? Jedinečným, i když většinou asi záměrně nejasně formulovaným sdělením? Jsme uprostřed internetového davu opravdu osamělí informatikové se zašifrovanou informací o sobě samých?