

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2009 – 2013

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eliška Grünertová

**Postmoderní chápání světa a specifické znaky jeho
vizualizace**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2009 - 2013

BACHELOR THESIS

Eliška Grünertová

**Postmodern understanding of the world and the
specific characteristics of its visualization**

Prague 2013

The bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Jméno autora/ky

Poděkování

Chtěla bych poděkovat mé vedoucí práce PhDr. Soně Štroblové za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá celkovým pohledem na postmoderní svět, jeho projevy a působení na život, myšlení a odraz v jednotlivých oborech jako v architektuře, filozofii, literatuře a také ve výtvarném umění a hudbě.

Klíčové pojmy

Moderna, modernismus, modernizace, postmoderní, postmoderna, postmodernismus, pluralismus.

Annotation

Bachelor thesis deals with the overall look of the post-modern world, its manifestations and effects on life, thought and reflection in the individual disciplines, such as architecture, philosophy, literature, music and in art as well.

Key words

Modernism, modernism, modernization, post-modern, postmodernism, postmodernism, pluralism.

OBSAH

ÚVOD	8
1 ÚVOD DO POSTMODERNISMU	9
2 FILOZOFIE A POSTMODERNA	13
2.1 Filozofové postmoderny	13
3 POSTMODERNÍ LITERATURA	17
3. 1 Znaký postmoderní literatury	17
3. 2 Světová postmoderní literatura	19
3. 5 Česká postmoderní literatura	21
4 POSTMODERNA V ARCHITEKTUŘE	23
5 ŽIVOTNÍ STYL A POSTMODERNA	26
5.1 Postmoderní kultura a nová média	29
6 VÝVOJ KINEMATOGRAFIE	31
6.1 Počátky kinematografie	31
6.2 „Klasické“ období kinematografie	32
6.3 Počátky postmoderní kinematografie	33
6.4 Postmoderní kinematografie	34
6.5 Filmová narace	35
6.6 Žánrová nevyjasněnost a intertextualita	37
7 POSTMODERNA VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ	39
7.1 Základní principy postmoderny	41
7.2 Pokrok jako obsah díla	42
7.3 Pluralita a tyranie svobody	43
7.4 Stručný přehled nových výtvarných směrů a žánrů	46
8 POSTMODERNÍ HUDBA	49
ZÁVĚR	53
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	55

ÚVOD

Tématem bakalářské práce je postmoderní chápání světa a specifické znaky jeho vizualizace, proto se zaměřuje na postmodernismus jako myšlenkový směr 20. století, který kriticky reaguje na předešlou moderní dobu. Modernismus se vyznačuje radostí z pokroku, životní svobodou a hodnotami jedince spjatého s kolektivistickým hnutím. Oproti tomu postmodernismus zklamáním a životní skepsí z moderní civilizace, která omezuje jednotlivce.

Práce je rozdělena do devíti kapitol. Nejprve je stručně popsán samotný pojem postmodernismus, vysvětlení souvisejících pojmů a vymezení období, pro které je postmodernismus charakteristický. Následující kapitola je věnována významným filozofům a filozofii tohoto období. Další tři kapitoly charakterizují znaky postmodernismu v literatuře, kultuře a architektuře. Rozsáhlejšími kapitolami jsou projevy postmodernismu v kinematografii a ve výtvarném umění. Poslední kapitolou je hudba a její znaky v tomto období.

Cílem práce je nastítnit postmoderní mechanismy v oblasti dnešní kultury. K tomu jsou použity příklady ze současných významných oborů.

TEORETICKÁ ČÁST

1 ÚVOD DO POSTMODERNISMU

Podle latinsko-českého slovníku¹ je výraz postmoderní tvořen ze dvou slov, tj. *post* (= časově potom, za) a *modernus* (= časově nyní, nový). Obecný výklade slova „postmoderní“ ve vztahu ke kultuře, můžeme použít citaci z díla T._Eagletona: „*Postmoderní člověk má pocit, že je třeba oslavovat životní styly odlišných a menšinových skupin a kritizovat životní styl většiny.*“² Název *postmoderní* však měl označovat i něco jiného. Nezměnil se totiž jen obsah kultury, ale i její status. Nejen že se kultura rozšířila, ale začala mít transformační vliv i na jiné vrstvy společnosti“.³

Postmoderna je umělecký směr, který působí od 70. let 20. století v evropské kultuře, projevuje se odmítáním uspořádáním umění a tvorby podle klasických pravidel a projevující se uvolněnými fantaziemi.⁴ Zároveň přídavné jméno *postmoderní* jasně poukazuje na časovou posloupnost, tedy pojem, který následuje po moderní době.

Podle slovníku cizích slov⁵ se dovídáme, že tzv. *postmodernismus* je přístup ke světu a pojetí skutečnosti, poznání plurality odmítající univerzální výklad. Tento pojem je dále významově rozšířen na směr ve vědě, filozofii aj. popírající univerzální výklad světa, vycházející s konvencemi nesvázaného poznání, z plurality vidění skutečnosti, mnohosti a souvztažnosti různých kultur, stylů, žánrů aj.⁶

V odborném antropologickém slovníku jsme se mohli dočíst, že postmodernismus se vyznačuje módním zájmem o orientální myšlenková hnutí (zejména o orientální náboženství a filozofii), je založen na spirituální meditaci, zájmem o drogy toužící rozšířit lidské vnímání za hranice běžných možností. „*Postmoderní svět je představován jako labyrint významů, hodnot a kontextů, kde*

¹ŠENKOVÁ, Silva. *Latinsko-český, česko-latinský slovník*. 2., opr. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1999. 262 s. ISBN 80-7182-087-3.

²EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. s. 23. Studium; sv. 7. ISBN 80-7294-026-0.

³Tamtéž, s.140

⁴*Velký sociologický slovník*, sv.2, s.812

⁵ABZ.*Internetový slovník cizích slov*. <http://slovník.abz.cz>

⁶BUCHTELOVÁ, R. 2005. s. 68

netvoří pravda a nepravda protichůdné kategorie, ale výsledek svobodného pojmenování.“⁷

Jsou výkladové slovníky, kde je význam slova postmoderna a postmodernismus popsán téměř identicky.⁸ Životní styl a způsob života spočívají na náhodnosti, různorodosti a pluralitě, to jsou společné znaky. Jako další můžeme uvést, období konců velkých plánů do budoucnosti a velkých ideologií. Postmoderní člověk má sklon k transcendentnu a duchovnu. Významně se člověku mění vztah k přírodě. Stává se z něj ekologicky a globálně přemýšlející osobnost, už není tím dobyvatelem. Není lehké přesně časově zařadit období postmodernismu, postmoderny avšak některé publikace se snaží tuto dobu vymezit.

Postmoderna, postmodernismus je evropský myšlenkový směr konce 20. století. Tímto termínem se však také označuje filosofický směr konce 20. a počátku 21. století, a ten je spojen zejména s Francií. Podle všeho, tento pojem vznikl především díky Jean-François Lyotardovi - O postmodernismu. Podle tohoto zdroje je základním prvkem postmoderny pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění, kde došlo nejen ke zpochybnění optimistického pohledu na historický vývoj západní civilizace, ale i pohledu na dějiny jako na proces postupného překonávání dřívějších fází. S tím je spojen i fakt, že se tímto termínem označují často i protichůdné proudy a tím je ztížen jejich popis. Tímto důrazem na pluralitu je zde postmoderna přirovnávána k hnutí New Age. Postmoderna jako filosofický směr vznikl jako reakce na modernu a je zaměřen opačným směrem, to znamená, že odmítá koncepci jediné pravdy a jediného cíle, ale usiluje o alternativní přístup ke světu. Z toho pramení kritika pokroku a moderních myšlenek intelektuálů. Zároveň postmoderna otevřela cestu k odmítnutí názorů spojených s kulturní nadřazeností západní civilizace a tím i nadřazenosti racionality v procesu poznání. Vytvořením pluralitního prostředí často dochází ke vzniku paradoxů spojených s několika pohledy na danou problematiku a následné snaze řešit tyto těžko řešitelné paradoxy. Odlišný přístup k časovému vymezení postmoderního světa je u A.Giddense, který ve své knize „*Důsledky modernity*“ píše o této době jako té, která ještě nenastala.

„Ještě nežijeme v postmoderním sociálním světě, ale stále můžeme spatřovat záblesky vznikajících způsobů života a forem sociální organizace, které

⁷ MALINA, J. *Antropologický slovník*, <http://is.muni.cz/do/1431/UAntrBiol/el/antropos/index.html>

⁸ *Velký sociologický slovník*, sv.2, s.811

se odlišují od těch, které byly podporovány moderními institucemi.⁹ A. Giddens dobu postmodernismu spojuje obecně s koncem dějin: „*Postmodernita není spojována pouze s koncem fundamentalismu, ale i s koncem dějin*“¹⁰

Moderna, modernismus, modernizace

Při výkladu významu těchto uvedených pojmů byl použit obecný akademický slovník a odborný sociologický a antropologický slovník.^{11, 12}

Modernu lze chápat jako pojem, který je používán většinou pro shrnutí všech uměleckých směrů z konce 19. století. Modernismus můžeme definovat jako protiklad k tradicionalismu. Dnes je proti modernismu kladen postmodernismus. Podle sociologického slovníku¹³ má pojem modernismus mnoho významů, často je definován spíše technokraticky, opírá se o důvěru v evolucionistické teorie pokroku a všemocnost vědy a lidského rozumu. Projevoval se zejména optimistickými výhledy do budoucnosti a plánováním. Modernizace je pojmem, který se používá ve významu přizpůsobování se nové době, módě, novým požadavkům v různých oblastech lidského života (modernizace výroby, organ. a ekonom. úrovně, aj.)

Rozdíly mezi modernitou a postmodernitou

Zde Eagleton charakterizuje modernu: „*Před postmodernou vládla modernost, pro niž kultura není životně nejdůležitějším pojmem. Kultura měla zajistit své stálé místo, v moderní době však buď opoziční, nebo doplňující. Kultura již nepostihovala to, co člověk je, ale to, čím by mohl být nebo čím byl.*“¹⁴ „*Opoziční kultura šedesátých let, zbavená svého politického základu, se přetvořila v postmodernismus.*“¹⁵

Ve svém díle *Důsledky modernity* Giddens píše, že je nemožné oddělit modernitu od postmodernity přesně. „*Z toho, že mluvíme o postmodernitě jako o tom, co nahrazuje modernitu, vyplývá, že se dovoláváme něčeho, o čem se dnes tvrdí, že to není*

⁹ GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. s. 51. Post; sv. 3. ISBN 80-85850-62-1.

¹⁰ Tamtéž, s. 49

¹¹ MALINA, J. Antropologický slovník, <http://is.muni.cz/do/1431/UAntrBiol/el/antropos/index.html>

¹² Buchtelová, R. Nový akademický slovník cizích slov, s. 529

¹³ Velký sociologický slovník, sv.1, s.644

¹⁴ EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. s.40. Studium; sv. 7. ISBN 80-7294-026-0.

¹⁵ EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. s. 142. Studium; sv. 7. ISBN 80-7294-026-0.

*možné.*¹⁶ Zároveň poukazuje na Nietzscheho, který byl prvním autorem oddělujícím postmodernu od modernity a viděl tuto zkušenost už před sto lety. Giddens též popisuje současné období jako „*radikalizace modernity*“ nebo proces „*globalizace modernity*“ a modernitu člení na čtyři „*institucionální dimenze*“ projevu¹⁷, ale řeší rozpor s tím, že žijeme v období, které je označováno jinými za postmoderní. „*Modernita se ukazuje ve svém jádru být záhadná a zdá se, že není cesty, jak tuto záhadnost překonat.*“¹⁸

Na těchto úryvcích je dobře viditelné, jak je složité najít jednotnou definici postmoderní a moderní doby. A ještě složitější je časově vymezit.

¹⁶GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. s. 47. Post; sv. 3. ISBN 80-85850-62-1.

¹⁷Tamtéž, s.51

¹⁸Tamtéž s.51

2 FILOZOFIE A POSTMODERNA

2.1 Filozofové postmoderny

Jednou z nejzajímavějších přístupů k *fenomenologii* má P. Ricoeur. Jeho myšlenkou je spojení prolnutí fenomenologie a psychoanalýzy. P. Ricoeur vidí ve psychoanalýze S. Freuda alternativu k fenomenologii a celkově k filozofickému vědomí. Vychází z filozofického zkoumání, které dovoluje přesvědčení, že je příroda v člověku, tudíž se pro něj stává psychoanalýza odvětvím filozofie přírody. „*Otevřela se mi tak jiná perspektiva, než jakou nabízí náboženská - nejen křesťanská - symbolika zla, objevila se přede mnou také možnost orientovat se odlišně od fenomenologie.*“¹⁹ Sám ale varuje, že jeho teorie může být špatně uchopena. Nesnaží se zahrnout psychoanalýzu do fenomenologie. „*Já ovšem říkám pravý opak, totiž že se tu setkáváme s čímsi nepřevoditelným a že fenomenologie tu naráží na svou mez... Asi by se nakonec daly najít můstky a přechody mezi fenomenologií a psychoanalýzou, ale určitě jinde než v teorii tvrdošíjně soustředěné na vědomí,*...“²⁰

C. Lévi – Strauss

Představitelem proudu *strukturální filozofie* je C. Lévi - Strauss. Studuje společnosti, národy, dějiny, mýty. Ve svém díle hlásá, že každý jedinec má kořeny v určitém kulturním a pojmovém kontextu. Pro to je tedy možné u každého ilustrovat, jak strukturalismus přesahuje do nelingvistické oblasti. Pro zjištění, co je na lidech opravdu nejdůležitější, se musíme zaměřit na lidské kulturní projevy a nikoli lidské vědomí. V jeho díle je viditelná „zkáza já“, překlenul se strukturalistickým posunem od důrazu z lidského vědomého já k univerzálním strukturám. „*Strukturální praxi oblibuji a zároveň se svěřím se strukturalismem, jehož vrcholem jsou podle mého soudu Lévi - Strauss a jeho dílo.*“²¹ Nacionalismem, etnicitou, kulturou, se zabývá i A. Finkelkraut, který je rovněž inspirován E. Lévinasem - i fenomenologií. Jeho eseje jsou ukázkou kritického myšlení. Stejně tak základy myšlení J. Derridy najdeme ve strukturalismu a fenomenologii. Nepopíratelně ho ovlivňují Nietzsche, Hegel, Freud, a nejvíce E. Lévinas, se kterým mají společnou fascinaci židovskou mystikou.

¹⁹ RICOEUR, P.: *Myslet a věřit. Praha, Kalich, 2000. s. 50. ISBN 80-7017-421-8.*

²⁰ Tamtéž, s.100

²¹ Tamtéž, s.105.

J. Derrida

Nejprve se zaměříme u J. Derridy na „destrukci“. „Destrukce“ lze označit jako metodologický postup.

„Derrida se přitom na jedné straně zaměřuje na strukturalistické dvojce protikladů jako signifikát/signifikant nebo slovo/písmo a pokouší se převrátit klasické hierarchie, podle nichž např. slovu přísluší prvenství před písmem; na druhé straně se u něho uplatňuje hermeneutické pojetí, které přisuzuje aspektu promluvy primát před aspektem logickým. Proti doslovnému smyslu vědeckého textu se má uplatnit významová dimenze daná jeho rétorickým aspektem a má být využita k jeho odhalující interpretaci. Důsledkem tohoto postupu je, že se s filozofickými texty nakonec zachází jako s texty literárními a obojí je kladeno na stejnou úroveň.“²²

J. Derridu lze považovat za zásadního pluralistu, byl jejím velkým stoupencem. Vycházel ze svého přesvědčení, že pluralita je klíčem k pokroku. *„Je třeba nového způsobu psaní - takového, které promlouvá současně více jazyky a vytváří současně několik textů.“²³* Na konci 50. let 20. století vznikla Derridova dekonstrukce, na základě polemiky Husserlovy transcendentální fenomenologií. Zde nacházíme rozpor v názorech, E. Husserl protěžoval subjektivní vědomí ve vztahu k objektu. Zatímco J. Derrida, tvrdí, základ ideality objektu spočívá v jeho opakovatelnosti. Tedy jinak řečeno, vzhledem k tomu, jaký je rozdíl mezi jednoduchou přítomností a její reprodukcí. Systém, kdy centrální, transcendentální nebo původní označované není nikdy přítomné a neexistuje. Takovým systémem Derrida diskurs, protože představuje proces, kdy do myšlení vstupuje řeč.

M. Foucault

I M. Foucault poukazuje ve stejné době jako J. Derrida na to, že člověk se pomalu ztrácí a už není předmětem humanitních věd. M. Foucault je už představitelem poststrukturalismu, tedy proudu, který navazuje na původní strukturalismus a je odlišný. Ale přesto *„se strukturalismem sdílí stanovisko „zmizení subjektu“ ve prospěch nevědomě determinujících struktur, rozpuštění „smyslu“ jako „bezprostředně žitého významu“, místo něhož mají být analyzovány nevědomé struktury jako „formální*

²²NIDA-RÜMELIN, Julian: *Slovník současných filosofů*. 1. vyd. Praha : Garamond, 2001. s. 116. ISBN 80-86379-29-9.

²³WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: s. 62. Zvon 1994. ISBN 80-7113-104-0.

podmínky zjevení smyslu“, a konečně popření „dějin“ ve smyslu „evolučních, lineárních dějin vědomí.“²⁴

G. Deleuze

Nesmíme opomenout G. Deleuze. Základním pojmem filozofických textů G. Deleuze je intuice. Někdy ji on sám označuje jako *transcendentální empirismus*. Sdílí teorii s I. Kantem, že principy bytí a poznání nejsou totožné a snaží se o jejich rozlišování. „Transcendentální“ je podle Deleuze ta nepojmová diference mezi smyslovostí a pojmem, kterou je dáno empirické a v níž nachází svůj výraz bytí smyslového. „*Transcendentálnímu empirismu tedy nejde ani tak o podmínky možné zkušenosti, jako spíše o podmínky zkušenosti skutečné.*“²⁵

R. Rorty

Pokračovatel americké tradice R. Rorty předkládá pojetí nové pragmatické filozofie (pragmatické hermeneutiky). Filozofie R. Rortyho se snaží obohatit hermeneutickým a postmoderním myšlením tradice amerického pragmatismu. Rortyho „pragmatické“ pojetí hermeneutiky a jeho přístup k problému poznání, vycházející z principu epistemologického behaviorismu. R. Rorty klade důraz hlavně na rozdíl mezi promluvami (diskursy), považovanými navzájem za souměřitelné a mezi promluvami navzájem nesouměřitelnými. R. Rorty dle této klasifikace pak hovoří o rozdílu mezi „normálním“ a „abnormálním“ diskursem. Abnormální diskurs by měl, jak uvádí ve své práci *Filosofie a zrcadlo přírody*, umožnit poetickou, kreativní myšlenkovou činnost, která by hledala nové cíle, novou lexikální terminologii a byla by schopna reinterpretovat známé věci i běžné vztahy v nových, dosud neznámých výrazových prostředcích, které by byly výrazem naší invenční aktivity i schopnosti dialogu a beznátlakové komunikace. Dále R. Rorty popisuje pojetí pravdy. Jazykové myšlenky a znaky jsou dle něj citlivé na kontext, jsou součástí sítí vztahů. Jeho snahou je toto tvrzení rozšířit na všechny předměty, na všechno - až po lidi a společenské instituce. Jeho pragmatismus je tedy vztahen na pravdu, poznání, morálku, jazyk. G. Vattimo ve své knize *Konec moderny (La fine della modernità)* přichází s tezí o překonání moderny, do jaké míry jde o trans-modernu nebo anti-modernu. Postmoderna pro něj začíná F. Nietzsche. Za druhou klíčovou postavu postmoderny má pak

²⁴NIDA-RÜMELIN, Julian: *Slovník současných filosofů*. 1. vyd. Praha : Garamond, 2001. s. 130. ISBN 80-86379-29-9.

²⁵Tamtéž, s.110.

M. Heideggera. Zároveň podává příklad toho, že postmoderna nemusí představovat různé skoncování moderny, ale může si osvojit modernu a transformovat ji.

J. Baudrillard

Tento filozof uvažuje o technickém pokroku. O technologiích, které ovlivňují realitu. „V informační společnosti, kde se skutečnost vytváří informací, je nejen stále obtížnější, nýbrž i stále nemožnější a nesmyslnější rozlišovat mezi realitou a simulovanou realitou.“²⁶ Kritizuje věk plný nových technologií a přichází s pojmem simulace. Pojem simulace, charakterizuje strukturu moderních systémů, které bychom mohli označit za totalitní, protože ztrácí vztah k realitě. Hledá nové myšlenkové modely, které vycházejí z principu zla nebo ironie. Stejně kritickým filozofem společnosti jako J. Baudrillard je J. Habermas. Trdí, že k řešení konfliktů není potřeba násilí, ale stačí pouze rozumné sjednocení občanů. Snaží se dokázat, že lidé jsou schopni rozumnosti. Dále se věnuje výkladu řečových aktů, řečových situací a klasifikaci jazyka.

²⁶WELSCH, W.: Naše postmoderní moderna. Praha: Zvon 1994. s. 68. ISBN 80-7113-104-0.

3 POSTMODERNÍ LITERATURA

3.1 Znaký postmoderní literatury

Stejně jako každý myšlenkový proud má i postmodernismus svůj významný vliv na umění dané doby. Chápání postmoderního umění však není zcela jednomyslné a jen velmi složitě lze definovat znaky, které by mohly charakterizovat postmoderní dílo. Obecným znakům postmoderny byla věnována předchozí kapitola a nyní se budeme zabývat znaky postmoderní literatury. Můžeme vycházet z tvrzení J. Pechara, který mezi ně řadí přezkoumávání vyprávěcích postupů, obnovení role dějového napětí v románu a kritický pohled na představu pokroku.²⁷

Román Milana Kundera Nesmrtelnost nepatří k dílům literární teorie, ale i zde můžeme najít určitý názor na chápání postmoderny. Kundera oproti Pecharovi sděluje pohled, že „*dramatické napětí je skutečné prokletí románu*“²⁸, které změnil celé vyprávění jen na způsob přispívající k závěrečnému rozuzlení. Velký význam přitom přikládá Kundera postavám v románu, které chápe jako „*experimentální ego*“, pomocí něhož je možné zkoumat životní situace.

Máme tu tedy vedle sebe dva odlišné přístupy k chápání postmoderního díla. Vhodnějším přístupem než definovat obecně postmoderní literaturu zřejmě bude určit základní myšlenkové postupy a znaky, které postmodernismus charakterizují a teprve následně potom stanovit, zda v určitém literárním díle dominují a zda je tedy možné ho k proudu postmodernismu řadit.

Postmoderna, je často spojována s koncem židovsko-křesťanské a euro-americké civilizace, velmi úzce souvisí s nástupem světovosti, splýváním kultur, synkretismem a pluralismem názorů či postojů. „*Velké příběhy*“ ideologie zobrazuje ve vzájemné konfrontaci, dialogu a často s ironickým nadhledem.²⁹

Podobně jako celé postmoderní umění užívá i literatura velmi významně metodu juxtapozice, tedy propojování zdánlivě protikladných obrazů, neobvyklé spojování tradičních forem, ironické zpracování vážných témat, mísení skutečnosti a fikce. V postmoderní beletrii je běžné, aby autor vstupoval do díla jako vypravěč, varoval na fikční svět postav a současně je následně představoval jako účastníky

²⁷ PECHAR, Jiří. 1999. s. 549.

²⁸ Tamtéž, s. 559.

²⁹ GRENZ, Stanley. 1997. s. 37

pověstných historických událostí. Postmoderní příběh je tak sice nástrojem v rukou autora, zároveň však také dokáže rozčlenit hlas autora a postav nebo vyvolat dojem jejich vzájemného prolínání.

Jedním z hlavních znaků postmoderní kultury je pluralismus. Také postmoderní beletrie často používá vyprávěcích způsobů, které vedle sebe kladou nejméně dva samostatné či odlišné světy. Literární dílo tak bývá dvojité kódováno nejen vzhledem k dějové a motivické rovině, ale často i v souvislosti s užitím jazyka, pak je možné si určité pasáže knihy vyložit více významy. Tak se dostáváme zpátky k základnímu modelu postmodernismu, který umožňuje existenci tolika pravd (výkladů), kolik existuje různých pohledů na danou skutečnost (v našem případě čtenářů). Zatímco modernistický spisovatel se snažil najít význam složitě rozdílný skutečnosti, tak postmoderní autoři se snaží spíše nastínit a objasnit možnosti vzájemné existence rozdílných postojů a přístupů. Významnou roli přitom hraje náhodnost a nestálost, čímž vlastně vylučují i možnost nalezení univerzálního, neměnného a všeobecně uznávaného úhlu pohledu. Postmoderní román tak není objasněním skutečnosti, ale předmětem výkladu.

Jako typický žánr modernismu lze označit detektivku, která má vlastně jediný cíl: přes různé překážky se dopátrat skryté pravdy, což jasně odpovídá modernistické snaze po nalezení jednoho jediného správného řešení, jediné pravdy. Oproti tomu typicky postmoderní forma vyprávění zařazuje obvykle vedle sebe dva různé světy: často je to vedle reálného světa i svět „vnějšího zdání”³⁰, který odráží skutečnost a svět ukáže autentičtější než svět reálný. Postmoderní autor tak udržuje čtenáře v neustálé nejistotě, co je zdání, co skutečnost.

Základními prostředky výstavby postmoderního textu se stává iluzivnost a intertextualita. Může tu tak docházet ke zvláštnímu protiřečení: knihy se díky četným odkazům a do detailů promyšlené kompozici stávají složitějšími a současně se rozšiřuje počet jejich čtenářů. Mízí tak výlučnost a nezřídka může jeden postmoderní román číst se stejným zaujetím elitní i masový čtenář. S nástupem postmodernismu začínají získávat na významnosti příběhy a mýty. Potřebuje-li totiž každá modernistická vědecká teorie či ideologie své odůvodnění, mýty nesou legitimitu samy o sobě a jsou nezávislé na jakékoliv argumentaci. Postmodernismus zakončil vývoj od prvotních

³⁰SOLDÁN, L. A KOL. 1997. s. 273

mýtů přes modernistické racionální poučky o velkých pravdách návratem k mytickým příběhům jako k udávající síle lidstva. To se samozřejmě ukazuje i v literární oblasti, kdy autoři často sahají po námětech určitým způsobem se dotýkajících dávných mytologických představ různých národů.

Významným prvkem ve světě psaného jazyka postmoderní éry je dekonstrukce. Autor tohoto termínu, Jacques Derrida, tvrdí, že je velmi obtížné snažit se pochytit jednoznačný význam textů, protože naše jazykové symboly nikdy nemohou odpovídat zobrazované skutečnosti. Každý text je tak pro čtenáře jen hrou významů, příležitostí k jeho dekonstrukci, tedy k hledání možných výkladů, což vystihuje jeden ze základních principů postmoderny. Závěrem lze říci, že postmoderní doba se stejně jako postmoderní literatura vyznačuje koncem jednotícího světového názoru: všechna vysvětlení skutečnosti jsou brána jako možné výklady, nikoli jako objektivní pravda a všechny tyto teze jsou jen součástí jazykových her. Kniha se stává hrou s textem, hrou se čtenářem a s výkladem světa. Pokud jde o formální znaky, které nám pomáhají určit postmoderní tendence v literárním díle, můžeme za ně označit využívání juxtapozic, aluzivnosti, intertextuality a v tématické oblasti potom časté odkazy ke světu mýtů.

3.2 Světová postmoderní literatura

Je zcela přirozené, že česká postmoderní literatura čerpá z literatury zahraniční, je to proto, že se postmoderní sklony se objevují skrze celým literárním světem. Dá se říci, že čeští umělci se inspirovali přímo v zahraničních dílech, ale časté je také inspirace a návaznost myšlenkovou. Počátek postmoderny bývá spojován s architekturou, ale pokud jde o literaturu, spousta postmodernistů uvádí jako své předchůdce díla modernistického či avantgardního proudu (např. Vianova Pěna dní, Penězokazi od André Gida). Jako ukázkový příklad můžeme uvést také román *Lolita* (1955) od Vladimira Nabokova. Lze říci, že Nabokov touto knihou „připravil cestu postmodernismu razantním rozbitím iluzí o lidstvu a soudobé civilizaci."

Milenecký vztah dvanáctileté Lolity a jejího stárnoucího pěstouna Humberta Nabokov staví proti sobě konvenci a morálku americké společnosti. Tento princip dekonstrukce klasických morálních hodnot a ideálů se stane důležitým prvkem postmoderní doby. K postmoderně má tato kniha blízko i svou formou: vypravěčská ironie, fiktivní rozhovor s imaginární porotou a čtenářem, jazykové hry a literární aluze.

Typickým postmoderním literárním dílem můžeme označit román *Jméno růže* (1980) od italského spisovatele a sémiologa Umberta Eca. Román *Jméno růže* je pojat jako historický detektivní román: františkánský mnich Vilém a jeho žák Adso mají vyřešit záhadu vražd mnichů v jednom z italských opatství. Jde tedy o dvojici detektivů nebo spíše o mistra a žáka. Jejich vztah nese znaky iniciační dvojice zasvětitel a adept. Poukazuje na to např. i jméno Adso (pro pojmenování adeptů bývá většinou voleno jméno začínající písmenem A).³¹ Toto podnětné schéma však není jediným znakem postmoderny, který se v knize objevuje. Hlavním motivem románu je knihovna opatství vystavěná jako labyrint: symbol lidské vzdělanosti ve formě tajemství.

Zrovna námět labyrintu a bloudění je v postmoderní literatuře výrazně používaný a běžný. I popis zrodu textu je častým tématem postmoderních próz. Tento proces je jasně naznačen v románu *Jméno růže* hned v úvodu, kdy fiktivní autor uvádí, že se jedná o přetlumočení pamětí a vzpomínek mnicha, který se těchto událostí zúčastnil jako mladý novic. Závěr zmínění knihy jednoznačně poukazuje na postmoderní chápání světa. Požár zničí celou knihovnu včetně Aristotelova pojednání o komedii, které bylo jedním z hlavních tajemství knihovny a Vilém pronese toto vyjádření: „*A možná, že úkolem toho, kdo miluje lidi, je přivést je k tomu, aby se smáli pravdě, přivést pravdu k tomu, aby se smála, protože jediná pravda je umět se osvobodit od chorobné vášně k pravdě.*“³² I po formální stránce Ecův román zcela odpovídá stylu postmoderní literatury: může ho číst jak elitní, tak masový čtenář a oba dva budou mít před sebou tu samou linii příběhu, ale každý z nich si z něj odnese něco jiného.

Italo Calvino je dalším představitelem postmoderny, společně s Umbertem Ecem svými teoretickými pracemi, významně ovlivnil definici základních znaků postmoderní literatury. Italo Calvino je k postmoderně řazen i svou beletristickou tvorbou. Jeho knihy jsou zajímavým příspěvkem k nejrůznějším druhům vyprávění. V Hradu zkřížených osudů jsou jednotlivé příběhy vyprávěné na základě tarotových karet. Postmoderní dekonstrukcí tradičních vyprávěcích postupů můžeme považovat jeho knihu *Když jedné zimní noci cestující*, kde se stává postavou knihy i sám čtenář.

³¹ HODROVÁ, D. 1993. s. 148.

³² HODROVÁ, D. a kol. 2001. s. 559.

3.3 Česká postmoderní literatura

Cílem této práce není popsat rozsáhlý přehled o české postmoderní literatuře, proto se zaměříme pouze orientačně na několik základních autorů, kteří jsou k postmoderně řazeni. Z děl českých umělců číší všechny základní rysy postmoderní literatury jako ironický postoj vůči věcem, které bývají tradičně vnímány jako nedotknutelné (náboženství, věda, instituce, idoly), názorový pluralismus a polyfonie (více vypravěčů, několik časových rovin vyprávění apod.), intertextualita a palimpsestový způsob tvorby dekonstrukci ustálených modelů, četné citace a aluze (často i na vlastní texty). Racionalita je nahrazena senzualitou, chronologie cykličností. Jednoduchou dějovou linii a symboly mnohdy nahrazují nejrůznější labyrinty, masky, snové vnímání skutečnosti a iniciační tematika.³³ Už v některých dílech ze 70. a 80. let je možné vyzorovat počátky postmoderních tendencí. K hlavním představitelům postmodernismu v české literatuře však bývá řazen zejména Milan Kundera, Jan Křesadlo, Jiří Kratochvíl, Daniela Hodrová, Michal Ajvaz a také Miloš Urban. Upřesníme si v následujícím textu a pokusíme se určit důvod proč do tohoto období autoři patří. Jak už bylo řečeno v souvislosti s Umbertoem Ecem, jedním z důležitých prvků postmoderní literatury je reflexe vlastního tvůrčího aktu, popis vzniku textu. A to platí jak pro Kunderovu *Nesmrtelnost*, tak i pro dílo Jiřího Kratochvíla. U obou autorů Kundery i Kratochvíla lze uvést další společný bod, který souvisí s postmodernou: je jím dekonstrukce zažitých modelů. Román *Nesmrtelnost*, stejně jako většina z děl Kunderovy tvorby, se staví skepticky k ideologickým systémům, k relativitě pravdy a nesmrtelnosti. Lidská nesmrtelnost není svou podstatou transcendentální, ale je opět jen lidským konstruktem a ve světě imagologie není místo pro spiritualitu a pro Boha. Podobný děj najdeme i v Kratochvilově novele *Truchlivý bůh*. V závěru knihy si hlavní hrdina vymění místo s Bohem a stává se najednou vypravěčem příběhu, jehož byl doposud jen figurou, stává se Bohem našich příběhů - příběhů, které vypráví tak, abychom z nich zatoužili utéct a vyměnit si s ním místo. Kratochvíl poměruje nejen křesťanský obraz Boha, ale boří tento model nastolením člověka na jeho místo. Postava se stává vypravěčem.

Také v románové trilogii *Trýznivé město* Daniely Hodrové se můžeme setkat se spousty postmoderními rysy jako s odkrýváním tajemné symboliky, iniciační tematikou, obrazy tarotových karet a imaginativními, téměř až snovými výjevy. Prahou,

³³ MACHALA, L. 2001. s. 50-54.

prostorem zasvěcení, bloudí například postava se jménem Rozptýlená, děj se velmi často odehrává poblíž Olšanských hřbitovů, popisuje se rozdíl mezi živými a mrtvými. Sám název jednoho z románů této trilogie se nazývá Théta, což je korektorská značka pro vymazání, odstranění textu.

Na základě úplně jiným znakům než zmíněná díla předešlých autorů je řazena tvorba Jana Křesadla (Mrchopěvci, Obětina) k postmodernímu proudu. Křesadlovy texty lze považovat za velmi kontroverzní, jsou plné sarkasmu, objevuje se v nich množství nestandardních erotických praktik a sexuálních deviací. Křesadlo také napsal ve starořečtině epos Astronautilia čili Hvězdoplavba, který můžeme označit za sci-fi parafrázi Homérový Odyssey a text vybavil i paralelním českým časoměrným překladem. Můžeme tak mluvit o postmoderním přehodnocení cizího literárního textu, který si dokáže najít cestu ke všem druhům čtenářů tedy jak k elitnímu, tak i méně vzdělanému.

4 POSTMODERNA V ARCHITEKTUŘE

„Nejznámější pro obecné vědomí se stala postmoderna v architektuře. Architektura platí za postmoderní oblast artikulace par excellence. A přece zde termín „postmoderna“ nezdomácněl a prosadil se teprve relativně pozdě, totiž teprve od roku 1975.“³⁴ „Postmoderna se vynořuje i v architektuře zprvu jako negativní označení.“³⁵

Postmoderním se chápalo to, co bylo odpadlé od moderny. Jako první, kdo ve svém díle *„Řeč post-moderní architektury“* (*The Language of Post-modern Architecture*) pojem postmoderna použil, byl architekt Charles Jencks v roce 1977. *„Řeší otázku sdělitelnosti v architektuře, která byla abstraktní estetikou funkcionalismu zcela narušena a stala se anonymní, nepromlouvající, prostou významu. Anonymitu staveb modernismu uvádí do souvislosti s odehrávajícím se „příběhem“. 20. stol. proto musí být komunikační systém moderní architektury nahrazen dvousložkovým způsobem chápání sdělení. Ch. Jencks tedy vytvořil určitý systém, kdy jednotlivé stavby promlouvají k lidem, a je založen na analogiích. Jencksovy základní pojmy jsou metafora, slovo. I architektonický jazyk musí mít určitá pravidla a jednotky, které vysvětlují základní významy slov jako sloupy, římsy, okna, úplně stejně jako řeč. „Budova jako jazyk je složena do určitých celků podle určitých pravidel. Porušení ustálené skladby architektonických „slov“ je vnímáno jako nelad, anebo jako komika, popř. jako nečekaně příjemná změna, chápána jako narušení řádu.“³⁶* Jencks byl právě tím, který dokázal převzít slovo postmoderna a aplikovat jej do architektury a vytvořit z něj pozitivní a standardní pojem. *„Pojem postmodernismu nevděčí ovšem za svůj vznik prostředí evropskému. Začal se objevovat nejprve v kulturní oblasti americké, a to především v souvislosti s kritikou modernistické architektury...“³⁷*

Základním záměrem architektury je především pokořit vybranost architektury a pokusit se ji předat i laikovi. Dalším úkolem, je schopnost udržet pozornost opravdových odborníků, proto se architektonická díla dají vysvětlit dvěma pohledy. Odborník vidí působení historických slohů a jejich specifičnost, laikovi se před očima objevuje něco nového, přesto známého.

³⁴ WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: s. 28. Zvon 1994. ISBN 80-7113-104-0.

³⁵ Tamtéž, 28.

³⁶ DUDÁK, V. a kol.: *Encyklopedie světové architektury – od menhiru k dekonstruktivismu*. Praha, Baset 2000. s. 456. ISBN 80-86223-90-6.

³⁷ LYOTARD, J.-F.: *O postmodernismu*. Praha, Filozofický ústav AV ČR 1993, s. 5. ISBN 80-7007-047-1.

Postmoderní architektura není jen o tvoření neosobního bydlení, architekti chtějí naopak tvořit stavby, které pokračují v předchozích stylech. K funkcionalismu a bagasu se architekti této doby obrací zády naprosto vědomě.

Postmoderní architektura nastupuje po éře modernismu a označuje architektonický styl. Po druhé světové válce, můžeme vidět jednoznačně účelné stavby, které pro svou snadnou montáž vítězily nad jinými styly. Byly to mohutné vysoké kancelářské budovy s typickými obřími prosklenými stěnami, zejména v USA. Ale byly si podobné po celém světě, byly to neosobní a jednotvárné stavby. Estetika téměř nehrála roli. Později se pro tento typ architektury uchytil název podle Philipa Johnsona mezinárodní styl. Není překvapením, že se brzy proti tomuto stylu začali projevovat protichůdné tendence. Velkou zvláštností je, že mezi první byl i Johnson, který byl modernista a zasloužil se o typickou moderní architekturu na území Severní Ameriky. Veřejnost Philip Johnson ohromil budovami AT & T v New Yorku a také skleněnou variantou neogotické budovy londýnského parlamentu – PPG Place v Pittsburghu.

Postmoderna se často inspirovala historií, ale není to stejné jako například slohy v 19. století. Vrací se zpátky obloukové okno, symetrie, antikizující sloup, dekorace atd. Tohle vše se můžeme nazývat postmodernou retrospektivní. Na rozdíl progresivní postmoderna, která je typická tím, že využívá tvarosloví i soudobé techniky, tedy naprosto odlišné od klasické moderny. Na přelomu moderního a postmoderního období, umění zaznamenalo významnou změnu. Pluralismus, je symbolem charakterizující postmoderní vyjadřování. Umělci pluralismus vyjadřují tím, že vedle sebe skládají styly, které se zdají být zcela opačné a jsou vypůjčené z mnoha různých zdrojů. *„Tato technika slouží nejen k oslavě různosti, ale také nabízí prostředek k hravému či ironickému vyjádření odmítnutí nadvlády logického uvažování. Postmoderní kulturní díla jsou často „dvojitě zakódovaná“, protože jejich význam náleží dvěma rovinám. Mnozí postmoderní umělci používají rysy starších stylů právě s cílem odmítnout či zesměšnit určité stránky moderní doby.“*³⁸ *„Postmodernismus je v zásadě eklektická směs jedné tradice s tradicí bezprostřední minulosti; představuje jak trvání modernismu, tak jeho přesah. Jeho nejlepší díla jsou charakteristicky dvojitě kódované*

³⁸ GRENZ, Stanley. *Úvod do postmodernismu*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1997. s. 28. ISBN 80-85495-.

*a ironické, přičemž jejich hlavním rysem je široký výběr, střet a nespojitost tradic, protože náš pluralismus nejjasněji vystihuje různorodost.*³⁹

³⁹ GRENZ, Stanley. *Úvod do postmodernismu*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1997. s. 7 ISBN 80-85495-74-0.

5 ŽIVOTNÍ STYL A POSTMODERNA

Už v první kapitole bylo řečeno jak sporný a kontroverzní je pojem „postmodernismus“, „postmoderna“ a „postmodernita“. Dá se říci, že postmodernismus můžeme označit za *program provokace a provokativní program*, který se přímo a nezprostředkovaně dotýká tématu životního stylu. Sdílení tohoto provokativního programu má předpoklad v sociální existenci skupiny (lhostejno jak velké, nikoliv však lhostejno jak hlučné), která provokuje esteticky, verbálně, stylotvorně, stylově. Z toho vyplývá, že postmoderní názory na svět i chování se musejí brát vážně. V minulé tradiční moderní společnosti byly tyto názory zatracovány.

Anthony Giddens vyznával umírněný proud postmoderního sociologického myšlení („reflexivní modernity“) a ve svém díle píše, že v postmoderní době se „...*životní styl stal nutností. Pojem životní styl zní ovšem poněkud triviálně, protože se obvykle asociuje s povrchním konzumentstvím, tedy s tím, jak je životní styl prezentován v barevných časopisech a na billboardech. Ve skutečnosti máme co do činění s jevem navýsost komplikovaným, který má dosti daleko k takovým asociacím. V podmínkách pozdní modernity má každý nějaký životní styl, ba co víc – je nucen k tomu, aby jej měl: nemá volbu, protože musí volit. Životní styl je možno definovat jako více méně integrovaný soubor praktik, které individuum realizuje ne proto, že jsou užitečné, ale také, ba hlavně proto, že dávají materiální podobu výpovědím o vlastní identitě*“.⁴⁰

Tato Giddensova myšlenka obsahuje vlastně vše podstatné: v postmoderní době je *životní styl nikoliv věcí svobodného rozhodnutí* („nemohu nemít styl“), ale *nezbytné volby* a úzce souvisí s prezentací vlastní identity. Koncept identity, který udělal závratnou kariéru v posledních desetiletích, odkazuje ale k vážnějšímu fenoménu než je autoprezentace ve formě toho, co a jak nakupuji, spotřebovávám, manifestuji. Odkazuje k jevu, který doznal v postmoderních časech významné proměny, totiž k *proměně individualismu* jako sociální síly, kdysi vnímané pozitivně. Jestliže ještě donedávna mohl být individualismus chápán jako jev, který lze asociovat spíše s kladnými pohnutkami jako je emancipace, sebeuvědomění, silná motivace k výkonu atd. (samozřejmě s rizikem, že krajní individualismus jako všechno „krajní“ může degenerovat v sociální uzavřenost, krajní sobectví, egotismus a egoismus atd.),

⁴⁰ GIDDENS, A. 1992. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. London: Polity Press, s. 163

pak v časech „pozdní modernity“ individualismus ukazuje svou odvrácenou tvář v podobě vědomé izolace od lidí, zejména potřebných, neochotu spolupracovat, soustředění na sebe a své nejbližší okolí, absenci solidarity a samozřejmě konec „kolektivismu“ jako „nechtěného dítěte modernity“.

Postmoderní životní styl je tedy situován do *zvláštního komplexu sociálních okolností*, jež v minulosti nikdy netvořily dnes viditelný uzavřený celek, komplex, který je právě jako celek historicky bezprecedentní, ačkoliv jeho jednotlivé složky lze samozřejmě najít v minulosti blízké i vzdálené.

Postmodernismus zejména nekompromisně zpochybnil dělení vysoké a nízké kultury. Tradiční evropská kultura vždycky rozlišovala mezi tím, co náleží k vyššímu kulturnímu standardu a co nikoliv. Už od konce 19. století se mluví o krizi evropské kultury, ale mluvilo se o ní vždycky v naději, že se kultura dokáže vrátit na své ztracené koleje, že sama sebe najde, protože kulturní kánon evropské civilizace prostě v zásadě platí.

I Pitirim Sorokin, se domníval, že je evropská civilizace na sestupu, přesto nakonec pevně v něco pozitivního věřil. O postmodernismu ještě neměl nikdo ani tušení a Sorokin na konci 40. let, konstatoval: *„Západní kultura přestala být výběrovým organismem. Místo toho se stala obrovským kulturním smetištěm, na němž se vyklápí bez výhrad cokoliv. Ztratila svou vlastní tvářnost, svou duši a svou rozlišovací schopnost“*.⁴¹

Velmi přesně velice výstižně popisuje konzumní společnost, když říká, že *„činnost, kterou ekonomové definují jako prostý výdaj peněz, proměňuje celou kulturu včetně jejích závazných etických pravidel“*.⁴²

Zásadně se liší pravidla života spotřební společnosti, to znamená i vzorce chování a životní styl od společnosti moderní, zvláště pak tradiční: model hypermarketu funguje ideálně. Hypermarket spotřební společnosti nabízí v podstatě všechno, a navíc doslova svádí. Pozdně moderní společnost je společností, v níž násilí je nahrazeno sváděním a přesněji, kdy svádění slouží jako zástěrka pro násilí

⁴¹ SOROKIN, P. *Krise našeho věku*. Praha, Melantrich, 1947. s. 65. ISBN 978-80-86633-78-7.

⁴² SZLENDÁK, T. *Supermarketyzacja: Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004. s. 78

neviditelné a proto nebezpečnější. Jean Baudrillard se problematikou spotřební společnosti zabýval jako jeden z prvních, a už v roce 1979 konstatoval:

*„Masy budou psychologizovány, aby mohly být svedeny. Budou namaškařeny touhou, aby mohly zbloudit. Kdysi byly odcizené, to když měly vědomí, dnes jsou svedené, protože jsou obdařeny nevědomím a touhou, potlačenou a zbloudilou. Kdysi byly oloupeny o historickou revoluční pravdu, dnes je jim zcizována pravdivá skutečnost jejich touhy“.*⁴³

Kromě svodů spotřební společnost vykazuje ještě jednu podstatnou zvláštnost, ale ta není ani zdaleka tak nápadná. Žijeme ve společnosti nového typu rizik, upozorňuje Anthony Giddens ve svém bestselleru. Civilizační ohrožení, to jsou rizika se kterými se vyrovnáváme ve svých životních stylech.

Jde tedy o jinou dimenzi spotřební společnosti, o přehodnocení jejích hodnot, o proměnu jejích mravních předností. Spotřební společnost lze označovat za společnost masového konzumu a současně také procesem, ve kterém se všechno nebo téměř všechno stává předmětem prodeje nabídky, koupě a poptávky, prostě všechno nabývá tržní hodnoty. Není překvapující, že se lidé alespoň částečně ještě alespoň podvědomě brání tomu, aby se alespoň některé jevy staly součástí tohoto všudypřítomného procesu (například náboženství), nějaký čas se zdálo, že zůstane alespoň záležitostí soukromou, privátní zůstanou lidské tělo (nahota) a sexualita, přesto se staly sférou zcela komercializovanou. Není potřeba ani výzkumů k tomu, abychom mohli určit jaké tři proměny, bychom si ještě před půl stoletím nedokázali představit a tím jsou:

a) masového rozšíření pornografie, která na nás útočí, dá se říct každý den, především před ní nelze ubránit děti, alespoň vizuálně;

b) vstupu pornografie (a sadismu, brutality a drastického manipulování lidským tělem) do „mainstreamu“ západní kultury a

c) vnějškově manifestovaných proměn vzorců sexuálního chování u podstatné části zejména mladé generace. Zejména tyto tři názory shrnul již v roce 1970 Jean

⁴³BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996. s. 206. ISBN 80-7198-078-1.

Baudrillard v tezi, že „*nejkrásnějším objektem spotřeby je tělo*“⁴⁴ a S. Lash ve své „teorii narcistní kultury“.⁴⁵

Jean Baudrillard píše ve své zakladatelské knížce, že člověk žijící ve spotřební společnosti je do té míry závislý na společenské nabídce, že se stává jejím potenciálním pacientem: jako nemocný vyžaduje stálou péči a bezpečí, jež nabízí jenom stále sofistikovanější spotřeba. V tomto smyslu je postmoderní společnost nemocná nikoliv organicky, ale funkcionálně a jakými způsoby se uzdraví je velkou otázkou ovšem nepřiliš vzdálené budoucnosti. Co víme zcela jistě je ale to, že to nebude cesta ke zdravé společnosti, jak si ji kdysi představoval Erich Fromm.⁴⁶

5.1 Postmoderní kultura a nová média

Je třeba zmínit vztah k technologii, neboť jak uvádí Monaco: „*Každé umění získává svůj tvar nejenom díky politice, filozofii a ekonomice společnosti, ale také díky své technologii.*“⁴⁷ Vztah mezi uměním a technologií můžeme rozdělit na dva způsoby. Ten první se dá charakterizovat tak, že impuls pochází pro rozvoj technologie na základě vyvíjejících se estetických požadavků, a ten druhý je zcela opačně, takže technologický rozvoj je příčinou změny estetických hodnot. Pro současnou uměleckou činnost je charakteristický právě tento druhý případ.

Technologický vývoj se významně odrazil zvláště v oblasti audio-vizuální produkce. Postmoderní kultura bývá někdy označována také za kulturu bezhloubkového obrazu. Důraz je kladen především na silný audio-vizuální zážitek, to znamená na obraz, na smyslové potěšení a také efekty.

V posledních letech se nová média stala součástí médií jako takových a významně se podílí na současné podobě postmoderní kultury. Zároveň také spolu-vytvořila nové žánry, mezi které můžeme zařadit zejména hudební videoklip a reklamní

⁴⁴BAUDRILLARD, J.. *La société de consommation: ses mythes – ses structures*. Paris: Denoel, 1970. s. 199. ISBN 971-562-664-5.

⁴⁵GIDDENS, A.. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. London: Polity Press. 1992

⁴⁶BAUDRILLARD, J. 1970. s. 144

⁴⁷MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 64. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6.

spot. A právě tyto vyjmenované žánry se staly ukázkovými představiteli soudobé vizuální kultury.

„Televizní reklama a reklama v kinech jsou důležité příklady cest, jakými byly konkrétní počítačové technologie snímání začleněny do zavedených forem současné vizuální kultury.“⁴⁸ Reklama se vyvinula na základě „příživnického“ vztahu k dalším formám kulturní produkce. Pro tuto oblast mediální produkce je typické kopírování, napodobování, a simulování podnětů pramenících z ostatních forem vizuální kultury, které také představuje základní prvek její estetiky. Tvůrci reklamních sdělení se stále častěji obrací k užívání nových digitálních technik, které jim umožňují tvorbu fotografických simulací reálně neuskutečnitelných záběrů, akcí a událostí, protože jim pomáhají k vytvoření nové úrovně vizuální přitažlivosti.

Pro produkci videoklipů je charakteristická také simulace a hyper-realita. Křížení a hybridita, která určuje charakter je společnou podobou videoklipů a reklamy. Videoklipy na rozdíl od reklamy obsahují odlišné formy, žánry a styly a jsou odkazy a narážkami na další druhy textů. Digitální práce s obrazem se ve formě hudebního videoklipu se rozšířila teprve nedávno a umožnila principy opakování, kombinování a kopírování.

Hudební videoklipy a reklamy lze tedy považovat za ukázkové příklady hybridních praktik spojených se současnou postmoderní kulturou. Můžeme říci, že na mnohé z principů uplatňovaných v rámci těchto nových forem mediální produkce navázala také postmoderní kinematografie.

⁴⁸DARLEY, A.. *Visual Digital Culture*. London and New York: Routledge, 2000. s. 88

6 VÝVOJ KINEMATOGRAFIE

6.1 Počátky kinematografie

Počátky kinematografie se dají spojit s kulturním a společenským děním v moderním období a úzce souvisí se jmény bratří Lumiérů a George Méliése.

Aguste a Louis Lumiérové se k filmu dobrali přes fotografii. Proto pro ně film znamenal prostředek přímé reprodukce reality. Jejich jednoduché filmy zachycovaly běžné denní situace tak, jak se obvykle odehrávaly (Příjezd vlaku, Odchod dělníků z továrny atd.). *„Byly to jednoduché, ale pozoruhodné průkopnické filmy. Nevypovídaly žádný příběh, ale reprodukovaly místo, čas a atmosféru tak účinně, že diváci ochotně platili, aby tento fenomén mohli spatřit.“*⁴⁹

Dalším důležitým představitelem rané kinematografie byl **Georges Méliés**. Jeho první snímky byly hodně podobné Lumiérovským filmům běžných situací. „Jevištní kouzelník“ Méliés si ovšem všiml schopnosti filmu. Možnost pozměňovat realitu a vytvářet fantazie. Lišil se od Lumiérů zejména natáčením ve studiích, které si sám vytvořil a stal se průkopníkem mizanscény. Pro svá představení budoval komplikované scény, díky kterým tvořil doslova fantastické světy. Odhalil také schopnosti jednoduchých speciálních efektů (např. stop-motion). Nejznámějším snímkem Méliésovy filmové tvorby a jedním z nejpovedenějších raných filmů je snímek *Cesta na Měsíc* (1902).

Filmy, které byly v této době natáčeny, platily za obecně jednoduché, a to nejen obsahem ale i formou. Většina děl, která vznikala v rozmezí let 1893-1903 tvořil pouze jeden dlouhý záběr, který zachycoval zmíněné velmi jednoduché události. Většinou šlo o aktuality nebo cestovatelské filmy. V rozmezí mezi lety 1903-1907 přicházejí snímky, které tvořily série záběrů. Nejpopulárnějšími se v průběhu staly filmy fikční, jejichž základním žánrem byl jednoduchý vtip. Tyto filmy vyprávěly příběhy a začaly strukturovat časové a kauzální souvislosti mezi záběry.

⁴⁹MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 285. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6

Především podívaná, samotné potěšení z vidění byly hlavním cílem rané kinematografie, nikoliv obyčejný popis jednoduchých vyprávění. Rané snímky obdařily diváky o řadu pohledů, které se staly fascinujícími svojí iluzorní mocí (ať už šlo o realistickou iluzi pohybu, kterou nabízeli Lumiérové, nebo magické iluze vytvořené Méliésem) a exotikou.

6.2 . „Klasické“ období kinematografie

Hollywoodský filmový průmysl, který během „klasického“ období definoval standardy komerční filmové produkce, se stal dominantní silou působící na poli kinematografie.

Během „klasické“ éry filmaři rozvinuly řadu postupů a technik, zpracování příběhů do filmové podoby, které byly obecně označovány jako klasický Hollywoodský styl. V jednotlivých filmech byly tyto techniky kombinovány podle poměrně předvídatelných vzorců a přizpůsobeny potřebám vyprávění. Základní důraz byl tedy pokládán na samotný příběh, nikoli na jeho zpracování.

Symbolický předěl přechodu filmu k vyprávění a vytváření nového uzavřeného světa příběhu znázorňuje dílo **D.W.Griffitha**. Griffith začal svou životní dráhu jako režisér krátkých filmů. Později se specializoval na složité, dlouhé příběhy, které obohatil cílevědomým použitím filmových efektů (zvláště prací se světlem a detaily). Kameru v jeho filmech nemůžeme považovat pouze za pasivního pozorovatele děje, ale tady stává se subjektivním autorským pohledem. Griffith byl také mezi prvními, kteří se podíleli na rozvoji paralelního střihu. Jeho film *Zrození národa* (1915) se „stal vzorem pro „trhák“, filmový projekt, kde se do výpravných produkcí investují velké finanční obnosy s nadějí na ještě větší návratnost.“⁵⁰ Griffithova díla významně vyvýšila model honičky, která jako základní předloha boje mezi protagonistou a antagonistou dodnes tvoří dominantní prvek akčního filmu.

Dalším významným autorem, který neodmyslitelně patří do tohoto období, je **Alfred Hitchcock**, který ve 30. letech vévodil britskému hranému filmu a v letech 40. se uplatnil také v Hollywoodu. Hitchcock je právem považován za zakladatele žánru thrilleru. Tomuto žánru také pomocí své schopnosti vyvolat a udržet napětí během následujícího půl století dominoval. Na řadu úspěšných snímků ze čtyřicátých let

⁵⁰ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 236. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6.

(Sabotér 1942, Ani stín podezření 1943) navázal také v pozdějším období (Okno do dvora 1953, Vertigo 1958, Na sever Severozápadní linkou 1959, Psycho 1960, Ptáci 1963).

Nelze opomenout ani **Orsona Wellese**. Natočil film Občan Keane (1941), který je označován za jeden z nejvýznamnějších amerických snímků. Příběh Charlese Fostera Keana, mediálního barona a politika, je symbolem amerického života v první polovině 20. století. „Welles navíc svou narací tvaruje do bohatých filmových forem. (...) jakoby objektivně pozoroval nejrůznější postupy Hollywoodu třicátých let a protkal je všechny dohromady.“⁵¹

Podobných autorů jako je Hitchcock a Welles v rámci Hollywoodské studiového systému nebylo mnoho, upozornili na sebe především výrazným autorským rukopisem. Obecně byla pro toto období americké kinematografie typická spíše produkce žánrových filmů řídicích se zavedeným souborem konvencí. Právě dialektika mezi autory a žánry poháněla podle Monaca Hollywoodskou filmovou tvorbu tohoto období: docházelo zde ke střetu mezi citlivostí umělce a definovanými mytickými skladbami populárních typů příběhů.⁵²

6.3 Počátky postmoderní kinematografie

V 60. letech dvacátého století došlo k výrazným organizačním obměnám v rámci Hollywoodského filmového průmyslu, které umožnily vznik flexibilnější formy nezávislé produkce. Dochází tak postupně k rozvoji tzv. Nového Hollywoodu, a tento počátek souvisí s filmem Bonnie a Clyde (Arthur Penn, 1967). I když tento snímek byl velmi napadán mnohými kritiky, kteří jej chápali jako bezdůvodně krvavý gangsterský film, ve skutečnosti však šlo o sofistikovanou směs komedie, násilí, romance a na emblémové úrovni také politické reflexe, jak upozorňuje Cook (1990). Bonnie a Clyde ztělesňovali vzory antisystémových hrdinů, kteří později dominovali americkému filmu a perfektně rezonovali s revolučním tenorem šedesátých let dvacátého století.

Závěr tohoto filmu byl nejvíce šokující částí. Po šťastných koncích, které byly pro klasickou americkou kinematografii naprosto běžné, přichází režisér Penn s ukončením, ve kterém je ústřední dvojice po romantické mezihře napadena

⁵¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 302. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6.

⁵² Tamtéž. str.314

a brutálním způsobem zavražděna. Tuto závěrečnou scénu autor natáčel čtyřmi kamerami, které měly různé čočky a běžely odlišnou rychlostí. Aby smrti dodal novou kvalitu, výsledný záznam sestříhal do komplexní montážní sekvence – Bonnie a Clyde nebyly pouze zavražděny, ale doslova zničeny. Podle Cooka (1990) byla napjatá, nervózní textura filmu s nepředvídatelnými zvraty v grafice a celkové náladě, společně s vyobrazením násilné smrti, v roce 1967 stejně revoluční, jako jeho postavy.

Film *Bonnie a Clyde* spolu s několika dalšími filmy **Arthura Penna** (*Alicin restaurant* 1969; *Malý velký muž* 1970; *Noční šachová partie* 1975), **Franka a Eleanor Perryových** (*David a Líza* 1962; *Deník americké manželky* 1970) a **Mika Nicholsona** (*Absolvent*, 1967) se stal pro nastupující filmaře dalších generací vzorem, především pro ty, kteří usilují o takový film, který by se co nejméně řídil komerčními úvahami než Hollywood v době své největší slávy. I když v počátcích americké Nové vlny, vznikla spousta mimořádných filmů v rámci produkce nezávislé společnosti BBS, tento trend neměl dlouhého trvání. „*Komerční úspěch Bezstarostné jízdy (1969) vedl jenom ke krátkodobému žánru o mladých, a dokonce i Bob Rafelson, nejúspěšnější z této skupiny, byl schopný během následujících sedmi let dokončit jenom dva filmy*“⁵³.

Jejich tvorba se přesto zapsala do dějin kinematografie a dá se považovat za pomyslný mezník, kdy klasické období přechází k období postmoderní kinematografie. Podle Hilla (2000) je v mnoha snímcích, které pocházejí z tohoto období, možné vyzorovat vzrůstající estetickou různorodost, využívání odkazů k filmové historii a různým filmovým technikám, široký výskyt citací jiných děl a míchání konvencí „vysokého“ a „nízkého“ umění. To znamená typické charakteristiky pro postmoderní umění. Tyto prvky se přitom projevují jak na rovině filmové estetiky, tak také v narativních systémech jednotlivých filmů. V řadě snímků je také patrný návrat ke klasickým narativním konvencím, tento trend však současně doprovází vzrůstající počet citací, intertextuálních odkazů a kombinování různých žánrových prvků.

6.4 Postmoderní kinematografie

Žádná nová generace, která by používala jiných filmových postupů, než v letech sedmdesátých se nedokázala v průběhu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století v rámci Hollywoodské kinematografie zformovat. Filmová produkce tohoto

⁵³ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 350. Albatros Plus; ISBN 80-00-01410-6.

období se skládá z tvorby hlavně z filmových sérií, sequelů a remaků starších filmů nebo televizních pořadů. „*Není výmluvnějšího důkazu o vyprázdněnosti naší populární kultury než nekonečná vlna filmů vytvořených z televizních pořadů,*“⁵⁴ Nejvýhodnějším materiálem, který nejméně závisí na charakteristikách jednotlivých postav a jejich vývoji představuje nejvýznamnější žánr tohoto období, akční dobrodružný film, který se taky stává dilem pro tvorbu dalších pokračování.

Režiséři, **George Lucas** a **Steven Spielberg**, kteří svou životní dráhu začali už v období Nového Hollywoodu a kterým je „*zaslouženě připisováno založení současné mytologie filmu*“⁵⁵, se nejvíce podíleli na podobě filmové produkce svou tvorbou v tomto období.

Spielbergův snímek *Čelisti* (1975) určitou dobu vévodil na vrcholu žebříčku nejvyšších tržeb všech dob, protože dokázal upoutat široké publikum. Tento snímek je spojován s počátkem velkorozpočtových filmů. Velkorozpočtové filmy jsou orientovány na masové publikum, a díky tomu se staly dominantní součástí soudobé Hollywoodské kinematografie. Proto se stal komerčním úspěchem té doby. Významným předělem ve vývoji tohoto typu filmů bylo také uvedení **Lucasových** Hvězdných válek (1977), jež určily většinu základních principů produkce. Tento film je proslaven zejména svou specifickou prací se zvukem, která se stala startem kompletní revoluci v technologii a estetice filmového zvuku. Ovlivnění nejen žánru science fiction, ale i fikčního filmu obecně v rámci produkčního procesu a využitím rozmanitých speciálních efektů zahrnují použití počítačové technologie. Hned od počátku bylo patrné, že autor má zájem o tvorbu dalších pokračování, protože hned první díl Hvězdných válek pojmenován *Episoda IV* (byly natočeny ještě čtyři další díly, 1980, 1983, 1999, 2002 a 2005). Charakteristickým prvkem pro tu to dobu, současnou tvorbu, je mísení různých žánrových prvků. A právě toto Lucas působivě předvedl v těchto snímcích. Hvězdné války navíc přesáhly hranice hraného filmu a dostaly se do podvědomí vizuální kultury také jako videohry, plakáty a v jiných formách.

Spielberg si také nenechal ujít možnost využití zvláštních efektů a celkově celé digitální technologie v oblasti filmové produkce. Jeden z prvních filmů, ve kterém tvůrci byli schopni spojit počítačové nereálné objekty s reálně natočenými záběry, byl právě jeho *Jurský park* (1993).

⁵⁴ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 362. Albatros Plus; ISBN 80-00-01410-6.

⁵⁵ Tamtéž, s. 368

Období postmoderní kinematografie je svědkem snad největšího technologického převratu vůbec. Zapojení digitální technologie do oblasti filmové produkce, které obrátilo pozornost filmařů směrem k novým možnostem využití speciálních vizuálních efektů, zpochybnilo dosavadní identitu filmu a mělo za následek zásadní zlom ve vývoji kinematografie. V jistém ohledu lze totiž na digitální kinematografii pohlížet jako na návrat k raným filmovým praktikám spjatým s kinem atrakcí, respektive k jeho pre-kinematografickým kořenům.

6.5 Filmová narace

Změnám podléhá všechno, jakmile se změnila filmová estetika, automaticky prošla změnou i filmová narace. I dnes můžeme najít v současných filmech naraci, která se používala za klasického období. Ale role vyprávění se výrazně mění. Dominantním postavením už nevládne filmový příběh. Pozornost diváka se přesouvá od postav a samotného příběhu, směrem k akci a obrazu, kde je fascinován novými technologiemi a zvláštními efekty. Divák upírá svou pozornost na vizuální podobu filmu a pomalu mu uniká děj.

Už v klasickém období se můžeme setkat s určitým napětím mezi příběhovou a vizuální složkou filmu. Nikdy to však nebylo tolik patrné, že je v popředí tato vizuální složka, jako u současného filmu.

V předešlém období bylo typické, že tvůrci své filmy ozvlášťovali novými neohranými příběhy, zatímco dnes je cílem filmařů upoutat diváka tím, jak je film zpracován. Důležitou se stala forma, nikoliv obsah. Dnešní kinematografie používá mimo klasické lineární formy, také konstrukci paralelních příběhů nebo dokonce větvcí se linie. Ukázkovým příkladem jsou filmy *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) nebo *Prostřihy* (Rick Altman, 1993). O těchto filmech můžeme hovořit jako o typických postmoderních filmech, které mají narace v mnoha liniích. Další snímky z let devadesátých můžeme taktéž označit filmy podobných postupů, zde se strategie zakládá na několika paralelních liniích narace. Je to snímek s názvem *Jackie Brownová*, který natočil Tarantino. Na dlouhou tradici filmů s paralelními situacemi, díky kterým jsou tyto příběhy divákům srozumitelné, upozorňuje v jednom ze svých pozdějších textů také Bordwell (2002).

Ve spojitosti s novými podobami narace se objevuje rovněž termín databázový narativ. Barokní příběh chápe jako čistě abstraktní konstrukci času, není pro něj konstrukcí v čase. To znamená, že narace zde tedy funguje jako tvorba určitého schématu. Speciální narativy můžeme najít například ve filmech Na Hromnice o den více (Herold Ramis, 1991) nebo Podfu(u)ck (Guy Ritchie, 2000), nejsou to tedy příběhy v pravém slova smyslu. Znázorňují spíše výsledek jednoho z mnoha možných průchodů skrze databázi narativních událostí, jejichž souhra je spíše architektonická nebo strukturní než časová.

Zde můžeme mluvit o jakési fascinaci způsobem nebo formou vyprávění příběhu, čili potěšení, jak z podáním tak ze samotného příběhu. Takovýto typ recepce je přitom vždy spojen s distancovanějším postojem diváka k filmu. Právě tato distance je jednou z dalších charakteristik postmoderních narativních postupů. Aby se divák nenechal pohlit pouze filmovým příběhem, tvůrci tak nechávají prostoupit na povrch filmové konstrukce a principy. Divák pak zůstane zúčastněným a nezapomíná na svou funkci skutečného diváka. Vyprávění, jež předkládá divákům jednotlivé události v pomíchaném pořadí, se nazývá diskontinuitní způsob vyprávění. Tuto strategii využívá za tímto účelem dvojice filmů Kill Bill (Quentin Tarentino, 2003, 2004), která jak bylo řečeno, pracuje s nechronologickým způsobem vyprávění.

6.6 Žánrová nevyjasněnost a intertextualita

Pro postmoderní kinematografii je typické spojování, mísení prvků, které se zdají být na první pohled nespojitelné. To už bylo řečeno v předchozích kapitolách. A to ani filmové žánry nejsou výjimkou. Už jsme mluvili o Hvězdných válkách (George Lucas, 1977), to byl jeden z prvních filmů, kde došlo ke sloučení žánrových prvků.

Ukázkovým příkladem, kde se dá dobře popsat žánrová nevyjasněnost je trilogie o Indianu Jonesovi. V této triologii se mísí akční a dobrodružný snímek spolu s prvky komedie a milostného příběhu. Tato tendence se i nadále rozšiřovala. Proto, je možné na některé současné snímky pohlížet jako na určitou žánrovou koláž. Tvorba, naplňující veškeré postmoderní principy kinematografie, je beze sporu tvorba Quentina Tarantina. Také na tento trend může být nahlíženo optikou obecných sklonů k hybridizaci, charakteristických pro postmoderní kulturu jako celek. Problémem žánrové nevyjasněnosti je to, že v souladu s obecnými trendy zůstává spíše na povrchu, ani jeden z motivů vyprávění nezkoumá do hloubky a nenechává vyniknout.

Pro postmodernu obecně, stejně pak pro současnou kinematografii je příznačné také odkazování na další druhy textů, uměleckých forem a stylů. Filmy Matrix (trilogie, 1999-2003) jsou charakteristickým příkladem střádání nejrůznějších odkazů. Tento počín se dá považovat za monstrózní produkt virtuální kinematografie. Obsahoval směs filozofie, mystiky a teorií spojených s kyberkulturou či světem fantasy. První díl, sklídl obrovský ohlas celého spektra diváků, díky originální montáži tvůrců trilogie. Za to druhý díl se setkal spíše s rozhořčením diváků za nepovedené nesrozumitelné dialogy.

Poznej Matrix, byl zpětně navazující projekt, o spasiteli Neovi, na předchozí dva díly z trilogie (Poslední let Osiridise), obsahoval také sérii animovaných příběhů (Animatrix). K projektu vznikla i videohra Enter the Matrix. I na tento jev můžeme chápat jako znak a projev postmoderních sklonů k intertextualitě a opakování se.

Jak z hlediska estetického systému, tak také z hlediska narativního zpracování, na povrch vystupuje zvláště formální podoba jednotlivých snímků, která v rámci postmoderní kinematografie navíc nabývá značně hybridní povahu.

7 POSTMODERNA VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Nejdříve si vymezíme cíle, které byly charakteristické pro období moderny, proč zaniká tato epocha před postmodernou. Toto vysvětlení nám dopomůže k vysvětlení pojmu postmoderní umění.

Aby si moderní umění udrželo svou tvořivou podstatu, odřízlo se během svého vrcholného období, v letech 1910 - 1930, zcela vědomě od svých sociálních kořenů.

Výhradně estetickými hodnotami museli nahradit moderní umělci chybějící společenské hodnoty. Moderna se stavěla proti společenskému řádu, aby hledala vlastní svobodu a nezávislost, i v této nejabstraktnější podobě.

Pozdní moderna se začala projevovat během 60. a 70. let, avšak měla čím dál více znaků samoučelného formalizmu, jenž abstraktní umění odejmul jakékoli disidentské role nebo významu ve společnosti. Tvůrci této doby už neměli žádný náboženský zápal ani revoluční úmysly. Malíři barevných ploch se stali stylistickými inovátory, jejich tvorba byla jen výrazem estetiky. Samotnou myšlenku, že dílo má mít nějaký obsah, chápali jako zbytečnou, a byla pro ně překážkou. Hledání významu označovali za omezenost. Obraz je tedy nějaký pomalovaný povrch, nic jiného. Jeho význam je výhradně záležitostí estetiky. To se dá označit jako jednu z prvních příčin úpadku moderny. Umělec se cítí nespokojený, umění je bez jakýchkoliv významů, revolučních snah a samoučelné. Pro radikálního modernistu neexistuje ani publikum. V období před modernou mělo veškeré umění svůj společenský význam a naopak v době moderní je umění svobodné a někteří umělci i již vyslovili domněnku, že umění je samoučelné. Moderna kladla důraz na jedinečnost, proto logicky nevznikaly žádné kolektivní styly. Moderna zpochybňovala veškeré estetické normy, že během své epochy nedala možnost vzniknout ani jedinému vlastnímu stylu. Podstatou modernity byla nezávislost, jejímž základním prvkem je individuální nikoli sociální autorita. Osvobození od překážek a pravidel ovšem znamenalo odcizení od společenské dimenze vůbec.⁵⁶

Marxisté toto přesvědčení, že by umění mělo být pouhým něčím estetickým a individuálním bez vazeb, považovali za duchaprázdne a zvrácené. Ti vždy vedli

⁵⁶ BAUMAN, Zygmunt, 1995, s. 103-106.

nejrozsáhlejší atak vůči moderně a teorii umění pro umění. Marxisté ve svých ideách požadují umění, které osvětluje společenské vztahy a pomáhá nám společenskou realitu nejen poznávat, ale i měnit. Umění musí svou pozornost upřít především na společenský svět. Individuální výraz a uspokojení společenských potřeb, to jsou pozice umění, které se dají pochopit stejně, ale jejích požadavky však dnes tvoří rámec velké krize naší kultury a řeší spor: držet se pravdy vůči sobě nebo vůči společenským hodnotám. Tyto dva protichůdné názory se staly pro postmoderního umělce velkým problémem. Nejdříve doba, kdy umění sloužilo jako náboženská pomůcka a prostředek komunikace a potom odloučenost od společnosti a individualita umělce v moderní době. Umělec si pokládá otázku, jakou roli umění bude hrát asi dnes.

Na konci 60. let, si umělci začali klást vážnější otázky, procitli, odtrhli se od pláten a zjistili, že tam někde venku je příroda, politika, mýtus a historie. Skončila doba, kdy umění nemá žádnou souvislost se společenskými záležitostmi a působení. Mnoho umělců bylo znechuceno hvězdným systémem uměleckého světa a upjatostí formálních hnutí. Objevují se zcela nové přístupy, jež by nepodléhaly otrlosti marketingového systému a které by byli více spjaté s lidmi. Objevuje se tedy konceptuální umění, land-art, process-art, body-art, umění performace. Bezvýznamnost a pomíjivost, to byli teď hlavní strategie, jež měli zajistit dematerializaci umění. Cílem již nebylo dílo, které by bylo „vzácným objektem“, přitahující pozornost trhu. *„Umění by se mělo zaměřit spíše na lidi než na zmenšující se elitu“*, vybízel umělce koncem 70. let kritik umění Richard Cork.

Dá se říci, že během moderní doby se přišlo z části o víru společenskou, morální a náboženskou hodnoty. Za skutečný problém modernosti se dá považovat ztráta víry v jakýkoli systém převyšující naše já, jak popsala řada nejrůznějších autorů. Například víme, že primitivní umění není nikdy svobodné. Jiným příkladem je středověká společnost, která chápala umění jako službu náboženství. Náboženství, rituál a umění podporovaly společenský řád. Na druhou stranu ta jediná víra, kterou snad v této době sdílíme, je, že nikdo nemůže být za nic činěn zodpovědným. Jakákoli forma, omezení je prožívána jako vězení.

České velké umění téměř nikdy neoslavovalo společnost. Můžeme to jasně vidět na těchto dvou protikladných epochách. V první řadě mluvíme o prvorepublikové moderně s malíři a sochaři jako byli např. Emil Fila a Otto Gutfreund a druhou epochu můžeme označit za společensky vázaný a ideový socialistický realismus. Zde je

patrné, že umění není zaměřené výhradně na společenské vztahy a nevytvořilo zdaleka tolik vrcholných děl jako autor obrácený do sebe.

Moderní vědomí je zkrátka doslova samotářské, je to nejsilnějším projevem individualismu, na světě vůbec. Moderní umění, protože je především osvětlením umělcova vnitřního světa, je nazíráno jako příliš úzké a neschopné vyjádřit hlubší společenské hodnoty.

Společným problémem moderny, ale i postmoderny je problém svobody. V moderně bylo dosažení svobody jedním z cílů. *„Později však začala moderna narážet problém totální svobody, a s tím související problém klasifikovatelnosti určitého konání jako umění. Jestliže má umělec totální svobodu - jestliže uměním je opravdu cokoli*

o čem umělec řekne, že jím je, znamená to, že umění už nikdy ničím víc nebude. Toto poznání má klíčový význam. Skutečná krize modernity, jak si všimlo mnoho lidí, je vše prostupující duchovní krizí západní civilizace, absencí systému víry, který by ospravedlnil loajálnost bytosti s tím, co překračuje její já. Požadavek absolutní svobody pro každého jednotlivce vede k negativnímu postoji vůči společnosti. Není také pochyb, o tom, že i svoboda dokáže být deprimující, že dokonce umělec neví, co si sní počít.“⁵⁷

Právě střetnutí tolika protichůdných proudů zapříčinilo vznik pluralistické etiky, která je charakteristická svou po všeobíhající mnohosti. Pluralita je jedním ze způsobů, jak smazat dialektické protiklady moderny.

7.1 Základní principy postmoderny

Každý nový styl měl před sebou otevřené dveře, protože byla potřeba změna, moderní umění svým odmítavým přístupem k tradicím zadalo příčinu. Všechno nové se stalo hlavním znakem této doby v pozitivním slova smyslu. Jenomže tuto koncepci nedokázalo nic podpořit, žádná nová víra v sobě neobsahalo neměla nic pevného. Byla potřeba rovnováhy a systematické moudrosti se stále křížila s požadavky modernosti, vynucování nějakého pokroku, které bylo až přehnané. Každé změně se musí odolávat, proto společnost musí vlastnit takové hodnoty, aby vůbec dokázala přežít.

⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 165 s. Post; sv. 1. ISBN 80-85850-12-5.

„Takže si s jakousi pozdní lítostí uvědomujeme, že tradice i autorita měly a mají svou důležitost a to nikoli jen proto, že avantgardě vlastně umožnili její existenci - byť jen tím, že představovali něco, proti čemu mohla protestovat“.⁵⁸ Právě se svým věčným požadavkem po něčem novém se moderna dopouští jedné historické zákonitosti. Dá se říci, že jedinou cestou, jak mají umělci vytvořit něco nového, je si to něco vypůjčit z minulosti. Z tohoto se dostáváme k elektismu, což je první princip postmoderního výtvarného umění.

S elektismem se setkáváme především v architektuře, ale můžeme ho porovnat i s podobnými epochami ve společnosti a výtvarném umění. Mezi tyto etapy můžeme řadit manýrismus, helénismus a zvláště pak výtvarnou kulturu 19. století. Mnoho umělců ke kultuře devatenáctého století necítí přílišné nadšení, možná také díky dojmu nicoty, který vznikl vyvrcholením myšlenek moderny. „*Stylová nečistota hybridní kombinace konfliktních elementů, významová mnohoznačnost, porušování hranic, mimoumělecké zdroje inspirace jsou pro nový eklektismus, který nastoupil po modernismu, živým pramenem tvorby*“.⁵⁹

7.2 Pokrok jako obsah díla

Obecně se od nepaměti věřilo, že technologický pokrok pomáhá lidstvu jak si zjednodušit život. Později se na technologie začalo ohromeně pohlížet jako na věc, která neslouží pouze lidem a stala se osobitou. Toto doslova okouzlení pokrokem bylo hlavním mottem výtvarného hnutí futuristů a konstruktivistů nebo v architektuře technických kubistů. Můžeme říci, že celá umělecká společnost sdílela nadšení pokrokem. I zde platí pravidlo, čeho je moc, toho je příliš a nastává určitý odklon k přírodě a tradičním hodnotám, z důvodu přesycení těmito technologiemi. Tento odklon je jen jednou složkou postmoderního vnímání technologií. Dnešní umělci už nemalují plátna na počest výroby automobilů jako futuristé, ale spíše dávají najevo, že nás všechny technologie kolem nás ovlivňují, i když je možná ani nezaznamenáváme. Jako jeden z příkladů můžeme uvést třeba nafukovací mobilní telefon od současné české umělkyně Kateřiny Wincourové. Ale jsou také umělci, kteří technologický pokrok uctívají, jsou to pozůstatky moderny, které patří do složky postmoderního vztahu

⁵⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 165 s. Post; sv. 1. ISBN 80-85850-12-5.

⁵⁹ Tamtéž s. 90

k technologii, avšak tito umělci se také zaměřili na nové technologické obory, jako je například komunikace.⁶⁰

Pro postmodernu je charakteristické, že se k vyjádření obsahu díla používají nové formy, doposud neznámé. Podoba umění, která byla po dlouhá staletí stále stejná, se náhle radikálně mění. Pouze architektura nespadá do obrovských radikálních změn, ale je to způsobené jen tím, že architektura musí dodržovat určitá pravidla, jako je například účelovost. A právě architektura je vhodná k popisu znaků postmoderny a měnících se stylů v umění, protože ta ještě stále existuje. Nedá se totiž říci, že dnes existuje jen čistá malba, sochařství, kresba a jiné druhy umění, které jsou typické pro modernu nebo etapy umění před ní a s čistým svědomím si za tímto názorem stát. Je jisté, že bychom našli umělce, kteří jsou věrní moderně a tvoří v klasické formě vyjádření obsahu děl. I nejextrémnější forma abstrakce, např. v podobě Malevičova čtverce, byla namalována na plátno barvou. Tato moderní abstrakce se považuje za obraz i přesto, že nebylo použito tradiční plátno a tradiční olej. I Duchampova fontánka je pisoár a reprezentuje se jako socha. Pro postmodernu oproti moderně je však typický vznik nových oborů umění, nebo prostředků k vyjádření.

61

Materiál je další věc, která podlehl změně. V tuhle chvíli se používá všechno, i neumělecké materiály. Dnes dílo může tvořit určitý zmatek a kombinace. Je možné, aby se v jenom díle vzájemně popíraly materiály. Dílo ztratilo své příhodné označení, nerozlišuje, zda se jedná o obraz či o sochu, spíše se používá pojmenování objekt.

7.3 Pluralita a tyranie svobody

Zde se dostáváme k základním znakům postmoderny, z kterých můžeme vycházet. Postmoderna se v umění vyznačuje ztrátou přesvědčení v kterýkoli dominantní umělecký styl. Jakoby v minulosti neexistovaly žádné styly. Od té doby se styly vzájemně mísí, prolínají a alternují. „*Pluralita ruší možnost nadvlády jediného*

⁶⁰ *Pod jednou střechou (fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění a architektuře)* Sborník textů s přesahem do filozofie a literatury. Uspořádali Petr Nedoma a Josef Prokeš. Brno: Masarykova univerzita, 1994. s. 124-127

⁶¹ *Pod jednou střechou (fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění a architektuře)* Sborník textů s přesahem do filozofie a literatury. Uspořádali Petr Nedoma a Josef Prokeš. Brno: Masarykova univerzita, 1994. s. 143

stylu, vzbuzuje pocit, že vše je dovoleno“.⁶² Autor by ve svých dílech měl být zcela svobodný, nic mu není překážkou, nejsou žádná omezení. Pracuje podle svých představ, rozhoduje jen on sám. Rozdílem od strohé moderny, která byla plná pravidel a příkazů, jaké by umění mělo být a jaké by být rozhodně nemělo, je zejména to, že postmoderna je schopná se přizpůsobovat, dokonce využívat a vypůjčovat si z jiných žánrů a stylů. Postmoderna povoluje kvantitu hodnot, které jsou často konfliktní. Z předešlé kapitoly víme, že modernisté odmítali snadný a laciný úspěch, vyjadřovali vzdor, vzpouru a nad tržními hodnotami byli dokonce znechucení. Postmoderní myšlení se také liší od moderního tím, že odmítá morální hlediska. „Umělec se stal ekonomickým nástrojem, zatímco etické složky, jež umění dodávají jeho"strážní" sílu jsou zahlazovány. To, co před 1. světovou válkou začalo jako bouřlivá starost umělců o budoucnost společnosti, to koncem 70. let propadá pocitům, že umění nikdy nemůže změnit svět“.⁶³

Nesrovnatelné a rozsáhlé možnosti pro každý styl uměleckého vyjádření znamená, že se upouští od ideologií ve prospěch plurality. Existují však i negativní důsledky, jež jsou v situaci takového „přetížení možnostmi výběru“ skryty, a hrozí vtisknout našemu umění punc bezvýznamnosti. Vyjadřování neomezenými formami a úplnou svobodou však snižuje důležitost sdělení, které je nám dílem podáváno. Čím je více možností výrazových forem, tak zřetelně klesá míra použití inovací. Experimenty, odchýlení z běžných norem, které podnikli první postmodernisté na přelomu období, byly pro umělce velice riskantním činem. Pluralita má význam i jako přerušení hranic toho, co je jako umění přijímáno a co nikoli. Hranice dnes už prostě neexistují. Za umění lze dnes vydávat cokoli.

„Ústřední postoj pluralismu - že umění je různé, a cokoli umělec definuje jako umění, je přijatelným „cílem“ hodným usilování - boří jednotu narativní historie, jež až dosud činila umění jakžtakž srozumitelným. Jakmile neexistuje žádná konečná shoda ohledně pravidel - jakmile neexistuje nic, co by nám ukládalo nějaká omezení (ve smyslu zdrženlivosti) - pak jediné, co z plurality zůstane, je banalizace a zpochybnění hloubky našich konfliktů.“⁶⁴

⁶² GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Vyd. 1. Olomouc: Votobia, 1995. 157 s. ISBN 80-85885-20-4.

⁶³ Tamtéž, s.132

⁶⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 165 s. Post; sv. 1. ISBN 80-85850-12-5.

Tradiční společnosti mají určité mnoho nedostatků, jistě mezi ně patří kupříkladu nejrůznější omezení svobody, ale čím je těžší rozřešit naše vlastní dilemata, tím více začínáme pohlížet na logiku tradičních systémů novými očima. Extrémní svoboda také nutí vybrat si z mnoha možností volby, ale pro nás je tento výběr stále těžší a těžší, protože nemáme určitou normu, podle které bychom mohli rozhodnout. Pluralita je normou, která všechny normy popírá. Znamená to, že už ani nevíme, kde se pravda nachází. (Jedinou pravdu, kterou pluralita připouští, je, že absolutní pravda je, že nic takového jako absolutní pravda neexistuje.) Z možností výběru se může stát nepříjemná záležitost s negativními důsledky. Už Erich Fromm psal o tzv. mukách z výběru, jedná se o to, že veškerá zodpovědnost a úsilí spadá pouze na jednotlivce, muka se mohou stát nebezpečnými pro psychiku člověka, stává se totiž nejistým a nepomáhá mu ani jeho postavení.

I když jsme odejmuli respekt a víru v autoritu, přichází víra v cokoli a děsí nás. Upřednostnili jsme nad tradiční jistotou nezávislost a to nás připravilo o jistý morální i praktický význam umění. Nejistotou, Fromm označuje také to, co nás nutí ke kompenzaci potřeby v podobě slávy a úspěchu. Pravdou je, že již od renesance umělci usilují o slávu a štěstí.

Dříve byl individualismus poněkud jiný, než je dnes. Právě víra je tím významným rozdílem, který tradici odděluje od moderny. Funkce umělce v období renesance byly: požadavky města, církve nebo patrona, vlastní potřeby vyjádřit individualitu.

V dnešní společnosti je otázka individuality o něco složitější. Umělci jsou v současném systému podporováni ve své touze být za revoluční a radikální, je jim dovolena maximální svoboda rétoriky. Talent je často chápán jako něco nespojeného s celkem osobnosti, co lidé využívají a poté úspěšně zpeněží. Můžeme se třeba zmínit o situaci, mladých tvůrců graffiti-artu, kteří uspořádaly určitou uliční show, zmocnili se jich obchodníci a získali tím slávu a peněžní zisk.

Van Gogh viděl vzor člověka, který byl chudobou otloukán, bolestí zraňován, tvrdil, že jediná lekce, kterou nás život musí naučit, je čelit utrpení. Andy Warhol byl modelovým umělcem dneška s prvotřídní image, kterou prezentuje se vši společenskou bravurou a životem celebrity. Právě podle Warhola je sláva tím, co má v životě cenu.

Zvyšování svých příjmů a snižování svých výdajů, to jsou ambice dnešního a ekonomického člověka, které si naše společnost představuje. Období osamělých pracujících odříkajících umělců, kteří realizují sebe samotné, vlastní poslání, jako je třeba Cézane, je nejspíš pryč. Pokud by se nějaký dnešní umělec rozhodl jít tímto směrem, je většinou tlakem společnosti od svého záměru zrazen. Dnes se umělci otevřeně hlásí do soutěže o peníze, postavení a moc. Je tu však ta neomezená svoboda a pluralita možností, kterou může umělec využít, ale přicházejí s ní i další problémy k řešení.

Zbývá jen konstatovat, že v této éře plurality, kde v postatě neexistují žádná omezení nebo pravidla pro to, co si představujeme, nebo chceme vytvořit jakožto umění, má jen málo lidí ponětí o tom, co je to umění a k čemu tu vůbec je.

7.4 Stručný přehled nových výtvarných směrů a žánrů

Vzniklo mnoho nových agresivně absurdních uměleckých forem. Důvodem, proč vznikaly nové formy vyjádření, můžeme uvést zájem umělců o umění a jeho smysl vůbec. Jedním z důležitých pojmů, jak definovat význam uměleckého díla, je mimo jeho obsahu, který můžeme označit jako duchovní, intelektuální a emociální, je podle jeho ceny. Působením trhu se rozrušující hodnota umění ztrácí, je zneužita, nebo se dokonce vytratí úplně. Toto nejlépe pochopil Duchamp, a proto se raději stáhl do ústraní, když bylo mnoho lidí ochotno zaplatit za jeho fontánu (už zmíněný, pouhý sériově vyrobený pisoár), kterou nazval uměním velké peníze.

O Duchampovi lze říci, že se zalekl snad pouhého pomyšlení, že by měl opakovat sám sebe, praví opak lze tvrdit o Andy Warholovi. Warhol byl naopak fascinován dílem v mnoha sériích a v napodobeninách. Vlastně byl prvním umělcem, který naprosto změnil ideu o originálním díle. Bylo to v roce 1962, byla vydána jeho série obrazů plechovek Campbell. Tato masová produkce síťotisků, kdy muselo v jeho dílně spolupracovat kvůli napínání pláten a nanášení barev kolem patnácti lidí, dokonale převrátila naši tradiční představu o malbě úplně naruby. Novým bylo také zaměření na obyčejné věci podléhající trhu, a využívání komerčního a konzumního umění zobrazujícího umění bez větší důležitosti. To jsou například plátna s komiksovými výjevy od Roye Lichensteina a Andy Warhola. Oba můžeme zařadit do

stejného výtvarného směru, který se nazývá pop - art. Sám název již poukazuje na komerční

a banální faktory typické pro tvorbu umělců řadících se k pop - artu.

Koncem 60.let se v Evropě a New Yorku objevují díla, která se nazývají konceptuální. Konceptuální díla se dají charakterizovat jako díla proměněná ve spotřební zboží, zbavena jedinečnosti. Mnoho konceptuálních děl však neexistuje v podobě objektů, ale pouze v podobě idejí. Konceptualista Lawrence Winer prohlásil : *„Stačí, že o mé práci víte a je vaše. Pak už není možné, abych vám vstoupil do hlavy a své dílo z ní odstranil.“* A jiný jeho kolega, Robert Barry, v roce 1968 řekl: *„Celý svět je už plný předmětů, více či méně zajímavých, nechci k nim přidávat další. Konceptuální umění je umění jako myšlenka, nápad, nebo informace.“*

Dalším a velmi důležitým typem pro postmodernu je umění zvané land - art. Účelem land - artu bylo dodržet určitou nezávislost na konzumní oblasti a požadavcích trhu a nenechat se jimi strhnout. Umělci tvořící land - art jsou s přírodou spjati, tvoří v přírodě a s přírodou. Také je to určitá recese vůči umělým a elitním prostředím galerií. Tato práce nemůže být zpeněžena. Jsou mezi nimi i umělci, kteří se zabývají ekologickým přístupem k přitažlivosti zemské, náhodami, kameny, vodou nebo třeba chůzí. V dnešní době, plné různých technologií, se vracejí zpět k přírodě, chtějí pochopit přírodní procesy a nějaké obecné hodnoty.

Jedním ze známých představitelů věnující se se land - artu je například Jacquelin Monnierová, americká výtvarnice žijící ve Francii, která se zabývá výrobou létajících draků. Ti nejsou ale k vidění v žádné galerii, nýbrž jim patří jejich přirozené prostředí, obloha a mořské pobřeží. Dále se můžeme zmínit o Johnu Davisovi, je to umělec, pracující v přírodě, ale na rozdíl Monnierové používá pouze přírodní materiály, jako je kůra, větve a kamení. Každé místo, které si pro svou tvorbu vybere, lehce upraví, ale vždycky tak, aby jeho zásahy nebyly dominantní.

Minimalismus je dalším novým stylem. Vznikl na základě minimální pozornosti trhu. Minimalističtí umělci tvoří dílo, které většinou nemá kompozici, konstrukci ani expresivitu. Právě pro to bývá minimalistická tvorba pro mnoho lidí tak nudná. Pro příklad můžeme uvést minimalistu Carla Andreho, jehož objekty jsou z cihel, nejruzněji poskládané.

Někteří umělci jsou opravdu výstřední, ti, vytváří práce, které jsou až přehnaně individuální, že je nelze odhadnout peněžním hodnocením. Prakticky to není ani možné. Zvláště je-li jako výtvarný prostředek použito vlastní tělo. Takovému výtvarnému stylu se říká body - art. Jako příklad uvedeme dílo Vita Accanciho, kde se Accanci zakousl všude do své kůže na vlastním těle, až tam kam dosáhl zuby. Poté potřel tiskařským inkoustem otisky zubů v kůži, a začal přetiskovat své tělo jako razítko na povrch různých věcí.

Performace se dá definovat jako událost ze života, která se snaží působit na naše nejrůznější smysly. V roce 1960, Yves Klein vyskočil z okna dolů v jedné z pařížských ulic. Byl oblečen do smokingu s uvázanou kravatou. Sám sebe prohlásil za prezidenta prostoru. Celá tato událost neboli performace, byla zachycena na fotografiích, které byly později vystaveny. Nikdo netušil, že Klein skákal do připravené trampolíny, do které ho chytali, na fotografiích byla totiž vyretušována. Performace je skutečnou událostí, a jsou takoví umělci, kteří jsou ochotní riskovat své zdraví a životy, kvůli formě umělecké provokace. Zkoumají na divácích jejich reakce, prožitky, city a emoce pomocí demonstrace násilím.

Happening se na rozdíl od performace dá označit jako divadlo. Prolíná mezi sebou divadlo, hudba a výtvarné umění. Zde není důležité šokovat. Cílem happeningu je výtvarně jej prožít. Nejvýznamnějším českým představitelem happeningu je Milan Knižák.

Instalace se nedá tak úplně označit jako další nový výtvarný směr, příhodnější je jí nazvat jako jinou formu galerijního vyjádření. Tato forma je v současné době jednou z nejpoužívanějších metod. Instalace souvisí s prostorem, nedá se jednoduše říci, že jde o malbu či sochu. Instalace vždy používá prostor, bývá nějak vymezený, je zpracovaný tak, že je součástí díla nebo je tento prostor, to ono dílo. Instalace obsahuje různé předměty, které svým uspořádáním tvoří celek. Instalace se týká všech smyslových orgánů, takže není zaměřena jen na zrakový smysl, ale využívá i sluch a někdy i hmat a čich.⁶⁵

⁶⁵ GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Olomouc: Votobia, 1995.

8 HUDBA A POSTMODERNA

Současné umění je pak specifický komunikát, který sděluje aktuální informace pro aktuální (a následně budoucí) svět. Rozumět současnému umění znamená rozumět kulturní identitě a jejím vývojovým trendům či změnám současné společnosti.

Ačkoli již žijeme v 21. století, moderní umění současnosti identifikujeme a vnímáme v kontinuální souvislosti, tak jak je nastavilo umění 2. poloviny 20. století, které ještě dlouho bude reprezentovat modernost a postmodernost vzhledem k předchozímu vývoji.

Co se týče nových forem, zcela zásadní je objevení koláže (v hudbě její varianty: montáž a mixáž), která, ač se nejprve objevuje v kubismu a dadaismu, stala se nejtypičtější formou postmoderny.

Geniálním, a přitom logickým, uměleckým počinem se stala výše zmíněná postmoderna. Není náhoda, že přetrvává od 70. let 20. století dodnes. Po období gejzíru nových směrů první poloviny 20. století přišla jako logický důsledek a nástupce avantgardy. Nevyčerpatelnost obsahová i formová, která umožňuje kombinaci tradičních prvků v nových souvislostech, je zárukou umělecké nosnosti tohoto směru. Zde však docházíme k důležité receptivní podmínce. Postmoderna zvyšuje nároky na orientaci v tradičním umění. Tím, že kombinuje tradiční nebo starší vyjadřovací prostředky s novými, anebo klade tradiční prvky vedle sebe netradičním způsobem, vyžaduje znalost původních kontextů. Přitom zde nejde jen o tzv. citace z díla do díla, nýbrž konfrontační kladení rozdílných vyjadřovacích prostředků, které tak mohou v nových souvislostech nabývat nových významů, zatímco si ponechávají, jsou-li takto rozpoznatelné, i svůj původní význam. Jedná se o historickou významovou zatíženost prostředků, bez jejíhož odhalení nelze náležitě porozumět dílu novému. Orientace v tradici je zásadní i pro výsledné zhodnocení postmoderního díla. Neboť díky dnešní neexistenci závazných norem je z pozice tvůrce možné vytvářet umění, které může svobodně kombinovat téměř cokoli s čímkoli, a záleží jen na vnímání, zda a jak dílo přijme. Porozumění uměleckému dílu by se mělo odehrávat na pozadí porozumění podstatě ve vývojových souvislostech. I v umění platí (a o to více v postmoderně): aby bylo možné náležitě pochopit a ocenit současnost, je třeba rozumět minulosti.

Z dalších zásadních objevů umění 20. století, a to nejen v souvislosti s kompozičními technikami je moment opakování jako umělecký prostředek.

S problematikou recepce i výše uvedeným fenoménem opakování, úzce souvisí i neustálé zdokonalování záznamových médií, která přes svá nesporná pozitiva představují úskalí, které J. Cage anekdotickou příhodou vyjádřil v dokumentu Petera Greenawaye: na koncertě, kde Stravinský dirigoval své dílo, se v hledišti otočí chlapec ke svému otci a říká: „Ale tak to přece není!“. Záznam díla, které dotyčný chlapec zřejmě znal z gramodesky, mu zproblematizovala přijetí autentického živého provedení. Záznamové médium v žádném případě není náhražkou živého představení. Na druhé straně je v některých případech (improvizace, experiment, performance, happening) záznam jedinou možností zachycení a uchování neopakovatelného uměleckého díla.

Postmoderní hudba reaguje na hudbu moderní. Hudba se stává kolektivním dílem, není tvořena jednotlivci (tvoří ji skupiny, orchestry apod.) Stává předmětem hudebního průmyslu a proniká tak do komerční sféry. Velký vliv mají moderní technologie, které umožňují poměrně jednoduše zaznamenat, zpracovat či upravit zvuk, důsledkem je nadměrná produkce hudby, kvalitní či nekvalitní. Objevuje se rozdíl mezi komerční a nekomerční hudbou (př. komerce – pořádání koncertů na velkých stadionech). Dále se také prohlubuje rozdíl mezi hudbou vážnou a populární. Vážná hudba je jen pro náročnější posluchače, zatímco populární je tzv. pro všechny. Nenáročný posluchač se zajímá pouze o povrch dané skladby. Přesto se tyto dvě složky mohou mísit, tím vznikají např. populární písně, které se po formální i obsahové stránce snaží napodobit klasické (neobvyklá délka, rozdělení do vět nebo dějství apod.).

Schnierer uvedl, že postmodernismem je prakticky "postižen" celý rock, jeho druhy a odnože.

„Zajímavý je vztah mezi psychedelickým, progresivním a postmoderním rockem: postmoderní rock se vyvinul z progresivního, který se vyvinul z psychedelického. Ovšem pomyslná hranice, která by od sebe tyto tři žánry oddělovala,

*je velmi tenká - překrývají se a někdy jsou brány tak, jakoby mezi nimi nebyl žádný rozdíl.*⁶⁶

Ve skladbě Whiter Shade of Pale od skupiny Procol Harum (z r. 1967) lze nalézt inspiraci a převzaté pasáže hned z několika dalších hudebních děl. Nejvýraznější je melodie Air on the G String od J.S. Bacha, dále měly vliv následující skladby Bolero od Ravela, skladba Hoedown v podání Emerson Lake & Palmer nebo Wachet auf, ruft uns die Stimme opět od Bacha. Dalším prvkem postmodernismu v této skladbě je promíchání klasické hudby a rocku.

S převzatými texty se např. setkáme u dvou skladeb skupiny U2. V písni s názvem „40“ (1983) se nachází text, který je obsažen v Bibli, v Knize žalmů (konkrétně v Žalmu 40). Druhým příkladem je skladba Zooropa (1993), jejíž slova jsou vytvořena z reklamních sloganů.

Inspiraci z trochu jiného soudku lze nalézt v písni Cry, Baby, Cry (1968) od Beatles. Text zde není přímo citovaný, ale je psaný v podobném stylu jako literární dílo Alenka v říši divů od Lewise Carolla. Dalším znakem postmodernismu v tomto songu je poněkud netradiční promíchání žánrů - rockové písně a ukolébavky.

Dalším znakem postmodernismu, jak bylo uvedeno, je i dlouhá skladba. Příkladem je dvojalbum skupiny Yes – Tales from Topographic Oceans (1973), na kterém jsou celkem nahrány čtyři dvacetiminutové skladby. Často dochází k promíchání klasické a moderní hudby. Jako příklad můžeme uvést pořádání rockových koncertů s orchestry jako Deep Purple.

I John Cage byl typický postmodernista. Experimentoval se zvuky a hudebními nástroji, upravil klasické piano a do skladeb zapojoval netradiční prvky (např. vodní nádrže). Cage tvořil aleatorickou hudbu, která je založena na náhodě a pořádal hudební happeningy.

Typické projevy postmoderny v populární hudbě jsou výrazně zřejmé zejména v souvislosti s rozvojem možností digitálního samplování, umožňujících kombinace časově i prostorově vzdálených hudebních projevů. Vzniká **elektronická hudba** jako house, electro, techno apod. Dalším stylem je **hip-hop** od konce 70. let 20. st., vzniká

⁶⁶ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 3., Na JAMU 1., aktualiz. a rev. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2005. s. 154, ISBN 80-86928-06-3.

v newyorských chudinských čtvrtích, v prostředí diskoték. Zde se opět setkáváme s křížením žánrů, např. metal rap, který proslavil americké hudební skupiny Beastie Boys, Faith No More, Rage Against Machine. Pro **world music** je charakteristické přesazení vzdálených etnických hudebních projevů do nadnárodního hudebního trhu, kombinuje etnické hudební projevy se současnými proudy populární hudby, dále mísí vzdálené etnické projevy mezi sebou navzájem, to vše zpravidla na základě soudobé zvukové technologie. **Mashup** se označuje jako fenomén mixů z více písní spojených dohromady, mozaikovitě i proloženě, někdy propojeno jedním novým rytmem apod. Jedná se tedy křížení existujících, i nesourodých tracků, často bez vědomí původních vydavatelů a umělců. V této době vznikají nové žánry jako new age, rap, garage, trance, postmoderní rock, art-rock, a mnoho dalších.

Hudebních umělců, v jejichž tvorbě lze nalézt prvky postmodernismu, je celá řada. Klasickou postmoderní hudbou se zabývali např. John Cage nebo Steve Reich. Mezi zástupce, kteří tvořili či tvoří hudbu populární, lze zařadit Beatles, Davida Bowieho, The Clash, Briana Ena, Madonnu, Prince, Queen, Lou Reeda, Sex Pistols, Bruce Springsteena, Talking Heads, U2, White Stripes, Frank Zappu a mnohé další.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo interpretovat tvorbu a myšlení různých oborů a významných osobností v kontextu postmodernismu. V úvodní části práce byly shrnuty obecné principy postmoderny, které byly následně aplikovány na oblasti filozofie, literatury a architektury. V druhé části byly zhodnoceny vlivy na výtvarné umění, film a hudbu.

V práci jsme došli k zjištění, že postmodernismus je těžké definovat, protože už jen potřeba definovat, je porušení samotného postmoderního přesvědčení. Nejdůležitějším znakem je nezávislost. Nikde neexistují hranice, kde by postmodernismus začínal a kde končil. Je to nekonečný fenomén, který ohlásil konec velkým příběhům. Hlavním přínosem je především pro dnešní dobu pluralita, co ž se dá taky chápat jako demokratizace. S demokratizací však také přichází nutnost se rozhodnout, takže jsme nuceni k volbě. Postmoderna však potřebuje tyto rozhodnutí v podobě své vlastní etiky.

Pojem postmodernismus se objevil v sedmdesátých letech minulého století a souvisel především s architekturou. Poté pronikl do akademických kruhů, aby se posléze ujal jako označení obecnějších kulturních jevů. Především jde o snahu dostat se za hranice modernismu.

Postmodernismus představuje odmítnutí osvícenského programu a základních premis, na nichž byl postaven. Zničení osvícenského programu přinesl vznik dekonstrukce jako literární teorie, která pak ovlivnila nové hnutí ve filozofii. Dekonstrukce vznikla jako nástavba literární teorie označované za strukturalismus. Strukturalisté jsou přesvědčeni, že jazyk je společenský výtvar a že lidé tvoří texty ve snaze zajistit významové struktury, které jim pomohou porozumět nesmyslnosti toho, co prožívají, a že všechny společnosti a kultury mají společnou a neměnnou strukturu.

Dekonstruktivisté (poststrukturalisté) odmítají toto posledně jmenované dogma strukturalistů. Tvrdí, že význam není obsažen v textu samotném, ale objevuje se teprve ve chvíli, kdy vykladač vstupuje do dialogu s textem. Text má tolik významů, kolik má čtenářů. V postmoderním světě již lidé nejsou přesvědčeni, že poznání je svou podstatou dobré. Mizí osvícenecký mýtus o nutném pokroku, optimismus minulého století je nahrazován sžíravým pesimismem. Ta tam je víra, že se nám v každém

směru bude dařit lépe. Žádná absolutní pravda neexistuje, pravda je podmíněna společenstvím, kam patříme. Existuje mnoho společenství, tudíž také existuje mnoho pravd, které mohou existovat vedle sebe.

Ve druhé polovině dvacátého století došlo ve společnosti k radikálnímu příchodu informatiky. Šíření postmodernismu odpovídá a je závislé na přechodu k informační společnosti. Hlavním charakteristickým znakem postmoderního kulturního vyjadřování, tedy i vyjadřování uměleckého, je pluralismus. Postmoderní umělci kladou zcela záměrně vedle sebe protichůdné styly, převzaté z nejrůznějších zdrojů. Široce užívanou metodou uměleckého vyjádření je koláž ve smyslu spojování z navzájem neslučitelných zdrojů. V zásadě jde o eklektickou směs jedné tradice s tradicí bezprostřední minulosti, která představuje jak trvání modernismu, tak jeho přesah. Nejlepší postmoderní díla jsou charakteristicky dvojité kódovaná a ironická.

Postmoderna má různé podoby. Je ztělesněna v určitých postojích a projevech, které se týkají každodenního života nejrůznějších lidí soudobé společnosti. Tyto projevy jsou z různých oblastí od módy až po televizi a patří k nim také výrazné stránky populární kultury, jako je hudba a film. Postmoderna je také přítomna v různých oblastech kulturního vyjadřování, včetně architektury, umění a literatury. Mezi nejvýznamnější představitele postmoderního myšlení patří Michal Foucault a Jacques Derrida.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BAUDRILLARD, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996. 213 s. ISBN 80-7198-078-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. 165 s. Post; sv. 1. ISBN 80-85850-12-5.

BUCHTELOVÁ, R. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2005. ISBN 978-80-200-1351-4.

DUDÁK, V. a kol.: *Encyklopedie světové architektury – od menhiru k dekonstruktivismu*. Praha: Baset 2000. 1032s. ISBN 80-86223-90-6.

EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. 152 s. Studium; sv. 7. ISBN 80-7294-026-0.

GABLIK, Suzi. *Selhala moderna?*. Vyd. 1. Olomouc: Votobia, 1995. 157 s. ISBN 80-85885-20-4.

GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. 195 s. Post; sv. 3. ISBN 80-85850-62-1.

GRENZ, Stanley. *Úvod do postmodernismu*. 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1997. 199 s. ISBN 80-85495-74-0.

HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H & H, 1993. 230 s. ISBN 80-85787-34-2.

HODROVÁ, Daniela a kol. ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. 1. vyd. Praha: Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1 *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Vyd. 1. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. Základní filosofické texty; sv. 3. ISBN 80-7007-047-1.

MACHALA, L. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána, 2001. ISBN 80-7243-139-0.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. Albatros Plus; 35. ISBN 80-00-01410-6

NIDA-RÜMELIN, Julian: *Slovník současných filosofů*. 1. vyd. Praha : Garamond, 2001. 533 s. ISBN 80-86379-29-9.

PECHAR, Jiří. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 1999. 582 s. ISBN 80-7007-124-9.

Pod jednou střechou (fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění a architektuře) Sborník textů s přesahem do filozofie a literatury. Uspořádali Petr Nedoma a Josef Prokeš. Brno: Masarykova univerzita, 1994. 200 s., ISBN 80-210-0872-5. 200 s.

RICOEUR, P.: *Myslet a věřit*. Praha, Kalich, 2000. 253 s. ISBN 80-7017-421-8.

SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. Vyd. 3., Na JAMU 1., aktualiz. a rev. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005. 264 s. ISBN 80-86928-06-3.

SOLDÁN, L. A KOL. *Prehledné dejiny literatury III*. 1. vyd. Praha: SNP, 1997. 303 s. ISBN 80-85937-48-4.

SOROKIN, P. *Krise našeho věku*. Praha, Melantrich, 1947. ISBN 978-80-86633-78-7.

ŠENKOVÁ, Silva. *Latinsko-český, česko-latinský slovník*. 2., opr. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1999. 262 s. ISBN 80-7182-087-3.

WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon 1994. ISBN 80-7113-104-0.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

GIDDENS, A. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. London: Polity Press. 1992. ISBN-13: 978-0745609324

SZLENDAK, T. *Supermarketyzacja: Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004. ISBN 978-83-229-2894-3

BAUDRILLARD, J.. *La société de consommation: ses mythes – ses structures*. Paris: Denoel, 1970. ISBN 971-562-664-5.

DARLEY, A. *Visual Digital Culture*. London and New York: Routledge, 2000. ISBN 978-0-415-16555-6.

Seznam použitých internetových zdrojů

MALINA, J. et al.: *Antropologický slovník*. Brno, CERM Brno 2009.
<http://is.muni.cz/do/1431/UAntrBiol/el/antropos/index.html>

ABZ: *Internetový slovník cizích slov*, <http://slovník.abz.cz>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Eliška Grünertová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Postmoderní chápání světa a specifické znaky jeho vizualizace

Rok: 2013

Počet stran textu bez příloh: 46

Celkový počet stran příloh:

Počet titulů českých použitých zdrojů: 22

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 4

Počet internetových zdrojů: 2

Počet ostatních zdrojů:

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová