

KAPITOLA 2

Postmoderní étos

Postmodernismus se zrodil 15. července 1972 v 15 hodin 32 minut v St. Louis ve státě Missouri.

Když se původně stavěla nová obytná čtvrť Pruitt-Igoe v St. Louis, bylo to nadšeně vítáno jako mezník moderní architektury. A co je důležitější, tento projekt se ve snaze vytvořit pomocí techniky utopickou společnost pro blaho všech stal ztělesněním samotného moderního chápání světa. Avšak obyvatelé této čtvrti, na něž nic z toho neučinilo žádný dojem, nové domy ničili. Státní projektanti vynaložili velké úsilí na obnovu svého plánu. Přestože na celý projekt obětovali miliony dolarů, nakonec to vzdali. Toho osudného odpoledne v polovině července 1972 jednu budovu srovnal se zemí dynamit. Podle Charlese Jenckse, který je přijímán jako „nejvlivnější hlasatel architektonického postmodernismu“,¹ tato událost symbolizuje smrt moderní doby a zrození postmodernismu.²

Naše společnost je zmítána kulturními změnami nesmírného rozsahu. Podobně jako projekt obytné čtvrti Pruitt-Igoe se hroutí i budova, která byla domovem myšlení a kultury v moderní éře. Moderní doba umírá a my se ocitáme na prahu nové epochy – postmodernismu.

Postmoderní jev zahrnuje mnoho dimenzí soudobé společnosti. V jádru každé z nich však je intelektuální rozpoložení či náhled, určitý „ismus“ – „postmodernismus“.

Vědci se mezi sebou dohadují, co všechno postmodernismus zahrnuje, ale v jednom se shodli: tento jev označuje konec jednotného, univerzálního pohledu na svět. Postmoderní étos se vzpírá jednotným, všezahrnujícím a všeobecně platným vysvětlením. Ty pak nahrazuje úctou k rozdílnosti a oslavou místního a jednotlivého na úkor univerzálního.³ Stejně tak k postmodernismu patří odmítání důrazu na racionální objevy pomocí vědeckých metod, které poskytovaly intelektuál-

ní základ moderním snahám o vytvoření lepšího světa. Ve své podstatě je tedy postmoderní chápání antimoderní.

Přídavné jméno *postmoderní* však nepopisuje jen intelektuální rozpoložení. Postmoderní odmítání důrazu na rozumnost, jímž se vyznačovala moderní éra, nachází své vyjádření v různých oblastech soudobé společnosti. V posledních letech se postmoderní postoj odráží v mnoha tradičních prostředcích kulturního vyjadřování, včetně architektury, umění a divadla. Kromě toho nabývá postmodernismus stále konkrétnější podoby v širší společnosti. Posun od moderního k postmodernímu můžeme vystopovat v populární kultuře od disjunktivních hudebních videofilmů po nový seriál *Star Trek*, a dokonce i v každodenních rysech současného života, jako je nové hledání duchovnosti na tržišti a mísení různých stylů v oblékání mnoha lidí.

Postmodernismus označuje intelektuální rozpoložení a celou řadu kulturních projevů, které zpochybňují ideály, principy a hodnoty, jež tvořily základ moderního postoje. *Postmoderní éra* pak znamená nově vznikající epochu, dobu, v níž žijeme, čas, kdy postmoderní pohled na svět stále více formuje naši společnost. Postmoderní éra je doba, v níž vládou postmoderní myšlenky, postoje a hodnoty – a kulturu utváří postmodernismus. Je to éra postmoderní společnosti.

Cílem této kapitoly je podívat se blíže na postmoderní jev v širším slova smyslu a pochopit něco z étosu postmoderní doby. Čím se vyznačují kulturní projevy a obecnější každodenní rysy světa „nové generace“? Jaké máme důkazy o tom, že život v naší společnosti utváří nový intelektuální postoj?

Postmoderní jev

Postmodernismus označuje intelektuální rozpoložení a kulturní projevy, jež stále více převládají v soudobé společnosti. Je zjevné, že se posouváme do nové kulturní epochy, do postmoderní doby, ale nyní je třeba podrobněji stanovit, co všechno postmoderní jev obnáší.

Postmoderní vědomí

Počáteční známky základního étosu postmodernismu byly z velké části negativní. Tento étos pramení z radikálního odmítnutí osvícenského postoje, který dal vzniknout moderní době. Stopy postmoderního étosu můžeme najít všude v naší společnosti. Především však proniká

vědomím nastupující generace a představuje radikální rozchod s předpoklady minulosti.

Postmoderní vědomí opustilo osvícenskou víru v nevyhnutelný pokrok. Lidé postmoderní doby si neponechali optimismus, kterým se vyznačovaly předchozí generace. Naopak dávají najevo sřizavý pesimismus. Poprvé v nedávné historii nesdílí nastupující generace přesvědčení svých rodičů, že svět se stává lepším místem pro život. Od zvětšujících se děr v ozonové vrstvě až po násilí mezi dospívajícími vidí, jak naše problémy narůstají. A už nejsou přesvědčení, že tyto nesmírné problémy vyřeší lidský důmysl ani že jejich životní úroveň bude vyšší než jejich rodičů.

Lidé postmoderní generace jsou také přesvědčeni, že život na zemi je křehký. Domnívají se, že osvícenský model dobývání přírody lidmi, jehož vznik sahá k Francisu Baconovi, musí rychle ustoupit novému postoji spolupráce se zemí. Jsou toho názoru, že přežití lidstva je teď v sázce.

Kromě svého temného pesimismu pracuje postmoderní vědomí s odlišným chápáním pravdy, než k jakému se hlásily předchozí generace.

Moderní pojetí spojovalo pravdu s rozumností a za jediné soudce správného názoru považovalo rozum a logickou argumentaci. Lidé postmoderní doby pojem všeobecně platné pravdy zjištěné a dokázané rozumovým úsilím zpochybňují. Nejsou ochotni dovolit lidskému intelektu, aby sloužil jako jediné měřítko toho, čemu bychom měli věřit. Lidé postmoderní doby se dívají za hranice rozumu a hledají jiné než rozumové způsoby poznávání, přičemž zdůrazňují emoce a intuici.

Hledání modelu spolupráce a smysl pro jiné než rozumové dimenze pravdy dodávají postmodernímu vědomí holistický rozměr. Postmoderní holismus s sebou nese odmítnutí osvícenského ideálu nezaujatého, nezávislého a rozumného jedince. Lidé postmoderní doby se ne snaží být jedinci, kteří se cele řídí sami sebou, ale spíše „celistvými“ lidmi.

Postmoderní holismus znamená integraci všech složek osobního života – citové a intuitivní i poznávací. Celistvost také znamená uvědomění si nesmazatelného a citlivého spojení s tím, co je za hranicemi nás samých, v čem je zakotvena naše osobní existence a odkud čerpá. Do této širší oblasti spadá samozřejmě „příroda“ (ekosystém). Kromě

toho sem však patří také společenství lidí, na němž se podílíme. Lidé postmoderní doby si výrazně uvědomují důležitost společenství, společenského rozměru existence. A postmoderní pojetí celistvosti také zasahuje náboženskou či duchovní stránku života. Lidé postmoderní doby dokonce tvrdí, že osobní existence se může odehrávat v kontextu božské reality.

Přesvědčení, že každý člověk je zakotven v konkrétním lidském společenství, vede ke společnému chápání pravdy. Lidé postmoderní doby věří, že nejen naše konkrétní názory, ale i naše chápání pravdy samotné má svůj základ ve společenství, do něhož patříme. Odmítají osvícenské hledání všeobecně platné, nadkulturní a nadčasové pravdy, a místo toho hledají pravdu jako výraz konkrétního společenství. Domnívají se, že pravdu tvoří základní pravidla, která napomáhají osobnímu blahu ve společenství a blahu společenství jako takového.

V tomto smyslu je tedy postmoderní pravda podmíněna společenstvím, do něhož člověk patří. A protože existuje mnoho společenství, je nutně i mnoho různých pravd. Většina lidí postmoderní doby dojde až tak daleko, že věří, že toto množství pravd může existovat vedle sebe. Postmoderní vědomí s sebou tedy nese radikální typ relativismu a pluralismu.

Relativismus a pluralismus samozřejmě nejsou nové. Jejich postmoderní forma se však od starších liší. Relativistický pluralismus pozdní doby moderní byl vysoce individualistický; osobní vkus a volba se pro něj staly jediným východiskem. Jeho hlavními zásadami bylo: „Každému, co jeho jest“ a „Každý má právo na svůj vlastní názor.“

Postmoderní vědomí se naproti tomu zaměřuje na skupinu. Lidé postmoderní doby žijí v samostatných společenských skupinách, z nichž každá má svůj vlastní jazyk, názory a hodnoty. V důsledku toho se postmoderní relativistický pluralismus snaží dát prostor „místní“ povaze pravdy. Názory jsou považovány za pravdivé v kontextu společenství, která se k nim hlásí.

Postmoderní chápání pravdy vede lidi postmoderní doby k tomu, že na rozdíl od jejich předků jim tolik nezáleží na systematickém a logickém uvažování. Jako některým lidem vůbec nevádí mísit ve svém oblékání prvky takových stylů, jež byly tradičně považovány za neslučitelné, lidem postmoderní doby nevádí mísit prvky tradičně ne-

slučitelných názorových systémů. Například postmoderní křesťan může hlásat jak klasické učení církve, tak i takové tradičně nekřesťanské myšlenky, jako například převtělování.

Stejně tak lidem postmoderní doby nemusí nutně jít o to, aby dokázali, že jejich názory jsou „správné“, zatímco názory druhých jsou „chybné“. Domnívají se, že přesvědčení jsou v konečném důsledku otázkou společenského kontextu, takže vám pravděpodobně řeknou: „Co je správné pro nás, nemusí být správné pro vás“ a „Co je chybné v naší situaci, může být ve vaší situaci přijatelné nebo dokonce žádoucí.“

Kdy toto postmoderní vědomí se svým pesimismem, holismem, důrazem na společenství a relativistickým pluralismem vzniklo?

Zrození postmoderní doby

V určitém smyslu prošla postmoderní éra dlouhým inkubačním obdobím. Přestože mezi vědci není shoda v tom, kdo s tímto označením přišel jako první⁴, obecně se soudí, že poprvé se pravděpodobně objevilo někdy ve třicátých letech našeho století.⁵

Jeden z předních hlasatelů postmodernismu Charles Jencks tvrdí, že tento pojem má svůj původ v díle španělského spisovatele Federica de Onise. Ve svém spise *Antologia de la poesia espanola e hispano-americana* (1934) de Onis zřejmě zavedl tento výraz jako pojmenování zvratu uvnitř modernismu.⁶

Jako první případ užití tohoto označení se častěji uvádí jeho výskyt v monumentálním mnohasvazkovém díle Arnolda Toynbeeho *Study of History*.⁷ Toynbee byl přesvědčen, že začala nová historická epocha, přestože zjevně změnil svůj názor na to, zda ji zahájila první světová válka nebo začala už v sedmdesátých letech devatenáctého století.⁸

V Toynbeeho rozboru se postmoderní éra vyznačuje ukončením západní nadvlády a odezníváním individualismu, kapitalismu a křesťanství. Tvrdí, že k tomuto přechodu došlo, když západní civilizace upadla do iracionality a relativismu. Když k tomu došlo, tvrdí Toynbee, moc se ze Západu přesunula do nezápadních kultur a do nové pluralistické světové kultury.

Přestože byl tento výraz vytvořen ve třicátých letech dvacátého století, postmodernismus jako kulturní jev získal hybnou sílu až asi o tři nebo čtyři desítky let později. Nejdříve se objevil na okrajích společnosti. Během šedesátých let se nálada, již se postmodernismus

vyznačoval, stala přitažlivou pro umělce, architektky a myslitele, kteří se snažili nabídnout radikální alternativy místo převládající moderní kultury. Do hry se zapojili dokonce i teologové, když William Hamilton a Thomas J. J. Altizer vyvolávali ducha Nietzscheho, vyhlašujícího smrt Boha.⁹ Tyto různorodé vývojové trendy vedly „kulturního pozorovatele“ Leslieho Fiedlera k tomu, že r. 1965 připojil nálepku „postmoderní“ radikální kontrakultuře tehdejší doby.¹⁰

Během sedmdesátých let postmoderní výzva modernímu pojetí světa pronikala svět směrem k hlavnímu proudu kultury. V polovině tohoto desetiletí se jedním z jejích nejvýřečnějších obhájců stal Ihab Hassan, nadšeně vítaný jako „nejdůslednější zastávce myšlenky ‚postmoderního obratu‘“.¹¹ Tento samostatně vystoupivší mluvčí postmodernismu spojoval zmíněný jev s experimentalismem v umění a ultratechnologií v architektuře.¹²

Postmoderní étos se však prudce rozšířil i mimo tyto dvě oblasti. O postmodernismu začali mluvit i univerzitní profesori na různých katedrách humanitních věd a někteří z nich dokonce v postmoderních myšlenkách nacházeli stále větší zalíbení.

Nakonec se přijetí nového étosu tak rozšířilo, že označení „postmoderní“ vykristalizovalo jako široké pojmenování rozmanitých společenských a kulturních projevů. Postmoderní bouře se přehnal nejrozličnějšími oblastmi kultury zasahujícími různé akademické obory, přičemž nejvýrazněji ovlivnila literaturu, architekturu, film a filozofii.¹³

V osmdesátých letech byl přechod z okraje do hlavního proudu dokončen. Postmoderní postoj stále více pronikal do populární kultury a dokonce i všedního světa širší společnosti. Postmoderní myšlenky se staly nejen přijatelnými, ale i oblíbenými: být postmoderním bylo „báječné“. V důsledku toho pak kulturní kritici mohli mluvit o „nesnesitelné lehkosti být postmoderním“.¹⁴ Když se postmodernismus stal přijímanou součástí kultury, znamenalo to zrození postmoderní doby.

Předchůdce postmoderní doby

V letech 1960 až 1990 došlo ke vzniku postmodernismu jako kulturního jevu. Ale proč? Jak vysvětlit meteorický vzestup tohoto étosu v naší společnosti? Mnozí pozorovatelé tento přechod spojují se změnami, k nimž ve společnosti došlo ve druhé polovině dvacátého století. Žádný faktor zde však nevyvstává tak jasně jako příchod infor-

mační éry. Šíření postmodernismu ve skutečnosti odpovídá a je závislé na přechodu k informační společnosti.¹⁵

Mnozí historici označují moderní éru jako „industriální věk“, protože hlavní slovo měla v této době výroba. Tím, jak se moderní doba zaměřovala na výrobu zboží, vytvořila industriální společnost, jejímž symbolem byla továrna. Postmoderní éra se naproti tomu zaměřuje na výrobu informací. Jsme svědky přechodu od industriální společnosti k informační společnosti, jejímž symbolem je počítač.

Statistické údaje o zaměstnanosti jasně dokazují, že prožíváme posun od industriální společnosti ke společnosti informační. V moderní éře se velká většina nezemědělských pracovních příležitostí soustředila do výrobního sektoru hospodářství a týkala se výroby zboží. Koncem sedmdesátých let se však na výrobě zboží podílelo jen třináct procent amerických pracovníků, zatímco celých šedesát procent jich bylo zapojeno do „výroby“ informací.¹⁶ U montážních linek je potřeba stále méně dělníků a příprava na povolání spojená s informacemi – ať již jde o zpracování informací nebo o poradenskou činnost – se stala téměř neodmyslitelnou.

Informační společnost vytvořila zcela novou kategorii lidí. Proletariát uvolnil místo „kognitariátu“¹⁷ (od slova kognitivní = mající poznávací význam nebo hodnotu – pozn. překl.). Pokud jde o obchodování, vznik postmoderní společnosti znamenal posun od moderní metody centralizovaného řízení k novému modelu „práce v sítích“. Hierarchické struktury vystřídala decentralizovanější forma rozhodování spojeného s účastí všech.

Věk informatiky nejen změnil práci, kterou děláme, ale také propojil svět takovým způsobem, jak to nikdy předtím nebylo možné. Informační společnost funguje na základě organizované komunikační sítě, jež obepíná celou zeměkouli. Účinnost tohoto integrovaného systému je ohromující. V minulosti se informace nemohly šířit rychleji, než jak mohli lidé cestovat. Nyní však informace může proletět světem rychlostí světla. Ještě důležitější než moderní schopnost cestovat po světě relativně rychle a bezbolestně je postmoderní schopnost získávat téměř okamžitě informace z kteréhokoli místa na zemi.

V důsledku celosvětového komunikačního systému nyní máme na dosah ruky přístup k událostem na celém světě. V tomto smyslu skutečně obýváme globální obec.

Objevení se globální obce přineslo zdánlivě protichůdné účinky. Masová kultura a globální ekonomika, jež vytvářejí věk informací, spojují svět v to, co jeden pozorovatel označil žertem jako „McWorld“.¹⁸ Ale zatímco na jedné straně se naše planeta spojuje, na jiné se rozpadá. Příchod postmoderní doby pěstuje globální vědomí a zároveň nahloďává národní vědomí.

Nacionalismus zeslábl v důsledku směřování k „návratu ke kmenovému zřízení“, ke zvýšené loajalitě vůči spíše místnímu kontextu. S tímto impulsem se lze setkat nejen v zemích Afriky, ale také na tak neočekávaných místech, jako je Kanada, kterou opakovaně sužují hrozby odštěpení ze strany francouzsky mluvící provincie Québec a pocity odcizení mezi jejími západními provinciemi. Lidé se stále více řídí podle nové zásady: „Mysli globálně, jednej lokálně.“

Příchod postindustriální informační společnosti jako nástupce moderní industriální společnosti poskytuje základ pro moderní étos.¹⁹ Život v globální obci naplňuje její obyvatele živým vědomím kulturní různorodosti naší planety – vědomím, které nás jakoby povzbuzuje k přijetí nového pluralistického postoje. Ten obsahuje více než jen toleranci vůči jiným způsobům a názorům: potvrzuje a oslavuje rozmanitost. Oslava kulturní různosti pak vyžaduje nový styl – eklekticismus – styl postmoderní doby.

Informační společnost je také svědkem posunu od hromadné výroby k výrobě segmentované. Opakovaná výroba totožných předmětů ustupuje výrobě mnoha různých předmětů, procházejících rychlými změnami. Přecházíme od masové kultury moderní éry, která nabízela několik stylů měnících se podle doby, k fragmentované „kultuře vkusu“, jež nabízí téměř nekonečný výběr stylů. Středoškolská studenta, kteří se kdysi navzájem označovali z hlediska poměrně mála společenských kategorií, jako například „frajeři“ a „šprti“, nyní uvažují v rámci až desítek různých kategorií, odrážejících různý vkus a styl.

Absence středu v říši postmodernismu

Tyto rysy naznačují, že v důležitém smyslu je postmoderním étosem absence středu. Rozmanité a navzájem si odporující prvky postmoderní společnosti nespojuje v jeden celek žádné společné ohnisko. Již neexistují žádná společná měřítko, na která by se lidé mohli odvolávat ve své snaze změřit, posoudit či ohodnotit myšlenky, názory nebo volby životního stylu. Ta tam je také stará věrnost vůči společnému

zdroji autority a společně uznávanému a váženému vykonavateli zá-
konné moci.

Postmoderní situace ... se projevuje násobením center moci
a činnosti a odstraněním jakéhokoli jednotícího příběhu, který
by si činil nárok na řízení celého složitého pole společenské
aktivity a vyjádření.

Steven Connor, *Postmodernist Culture*,
Oxford: Basil Blackwell, 1989, str. 9.

S tím, jak se ztrácí střed, se naše společnost rostoucí měrou stává
konglomerátem společností. Tyto menší společenské jednotky nemají
s výjimkou zeměpisné blízkosti mnoho společného.

Postmoderní filozof Michel Foucault nabízí pro tento postmoderní
svět bez jakéhokoli středu označení „heterotopie“.²⁰ Foucaultovo
označení zdůrazňuje obrovskou změnu, již jsme svědky. Osvětská
víra v nevyhnutelný pokrok motivovala utopickou vizi moderní doby.
Architekti moderní éry se snažili projektovat jedinou dokonalou lid-
skou společnost, v níž bude vládnout mír, spravedlnost a láska – uto-
pii. Lidé postmoderní doby již o utopii nesní. Místo ní mohou nabí-
dnout jen nesouměřitelnou rozmanitost postmoderní heterotopie,
„multisvět“, který vystřídal svět moderního hledání.

Postmodernismus jako kulturní jev

Ztráta zakotvenosti v určitém středu, kterou s sebou přinesl postmo-
derní étos, se stala jedním z hlavních rysů naší současné situace. Snad
nejviditelnější je v kulturním životě naší společnosti.²¹ Umění při pře-
chodu z moderní doby v postmoderní prodělalo hlubokou změnu.

Postmoderní oslava různosti

Hlavním charakteristickým znakem postmoderního kulturního vyjad-
řování je pluralismus. V rámci jeho oslavy postmoderní umělci záměr-
ně kladou vedle sebe zdánlivě protichůdné styly, převzaté z velice
různých zdrojů. Tato technika slouží nejen k oslavě různosti, ale také
nabízí prostředek k hravému či ironickému vyjádření odmítnutí nad-
vlády logického uvažování. Postmoderní kulturní díla jsou často „dvo-
jitě zakódovaná“, protože jejich význam náleží dvěma rovinám. Mnozí

postmoderní umělci používají rysy starších stylů právě s cílem odmít-
nout či zesměšnit určité stránky moderní doby.

Jednou široce užívanou metodou kladení různých věcí vedle sebe
je *koláž*, která umělci nabízí přirozený prostředek spojování materiálů
z navzájem neslučitelných zdrojů. Zároveň tím, že umožňuje zřejmé
využití, citování či opakování již existujících obrazů, koláž zvyrazňuje
postmoderní kritiku mýtu jediného tvůrčího autora. Příbuznou jux-
tapoziční technikou je *brikoláž*, přestavování různých tradičních před-
mětů (typicky prvků z předchozích stadií v tradici umělecké techniky)
ve snaze dosáhnout nějakého současného cíle nebo učinit ironické
prohlášení.

Postmodernismus je v zásadě eklektická směs jedné tradice
s tradicí bezprostřední minulosti; představuje jak trvání moder-
nismu, tak jeho přesah. Jeho nejlepší díla jsou charakteristicky
dvojitě kódované a ironické, přičemž jejich hlavním rysem je
široký výběr, střet a nespojitost tradic, protože náš pluralismus
nejjasněji vystihuje různorodost.

Charles Jencks, *What Is Post-Modernism?*, 3. vyd.,
New York: St. Martin's Press, 1989, str. 7.

To, že postmoderní umělec pracuje s různými styly, znamená, že po-
stmoderní díla často zrcadlí eklekticismus, který čerpá z mnoha his-
torických období. Puristé takové kladení různých prvků vedle sebe
považují za odporné, protože údajně narušuje celistvost historických
stylů, aby vyvolalo určitý dojem v přítomnosti. Tito kritici vytýkají
postmoderní formě vyjadřování, že se dostává mimo rámec dějin a tě-
žiště má v ploché přítomnosti bez jakékoli hloubky či nástavby, kde
styly a historické epochy zaměnitelně kolují.²² Postmodernismu podle
nich chybí originalita a naprosto postrádá jakýkoli styl.

V postmoderních kulturních projevech však působí ještě hlubší
princip. Smyslem postmoderních děl nemusí být nutně nevkusnost.
Postmoderní tvůrci se často snaží podkopat představu mocného autora
jako původce celého díla. Pokoušejí se zničit to, co chápou jako mo-
dernistickou ideologii stylu, a nahradit ji kulturou více stylů. Za tímto
účelem mnozí postmoderní umělci konfrontují příjemce svých děl
s rozmanitostí stylů, se zdánlivě disharmonickou polyfonií hlasů vy-

tržených z kontextu. Tuto techniku – vytrhávání stylových prvků z jejich původního historického kontextu – kritici odsuzují jako zplošťování a posouvání významu historie.²³

Avšak bez ohledu na názory těchto kritiků má postmodernismus na současnou západní kulturu mocný vliv. Kladení různých stylů vedle sebe se spolu s důrazem na různost a zmenšováním důrazu na racionalitu stalo charakteristickým znakem naší společnosti a projevuje se v nejrůznějších kulturních projevech současnosti.

Postmoderní architektura

V architektuře, podobně jako v ostatních oblastech kultury, až do sedmdesátých let dvacátého století převládal modernismus. Modernističtí architekti všude na Západě rozvíjeli to, co vešlo ve známost jako mezinárodní styl. Jako projev širšího modernistického étosu vedla toto architektonické hnutí víra v lidskou rozumnost a naděje na vytvoření lidské utopie.

Pod vlivem moderních utopických představ architekti stavěli budovy podle principu jednoty. Frank Lloyd Wright udal ráz mnoha dalším, když vyslovil, že moderní stavba by měla být organickou entitou. Prohlašoval, že budova by měla být „organickým celkem“, a nikoli „rozhádanou sbírkou“ mnoha „drobností“.²⁴ Každá budova by měla vyjadřovat jeden celkový, základní význam.

Moderní věrnost principu jednoty s sebou přinesla architekturu, která se vyznačovala tím, co Charles Jencks nazývá „jednomocnost“. Moderní budovy mají prosté základní tvary, jejichž prototypem je téměř univerzální model krabic ze skla a oceli. Jednoduchosti formy architekti dosahují tak, že ve stavbě nechávají převládat jeden motiv, čehož obvykle docilují pomocí „opakování“. Zároveň se moderní budovy blíží geometrické dokonalosti, takže mají ráz určité jinovět-skosti.

Hlavní proud moderní architektury se stal během rozvoje zevšeobecnujícím hnutím. Podporoval program industrializace a degradoval různost typickou pro místní vyjádření. V důsledku toho rozmach moderní architektury často ničil existující městskou zástavbu. Doslova decimoval všechno, co stálo v cestě buldozeru, hlavnímu nástroji moderního úsilí o „pokrok“.²⁵

Někteří modernističtí architekti se nespokojili s tím, aby se moderní vize omezovala jen na jejich vlastní obor. Domnívali se, že archi-

tektura by se měla stát viditelným vyjádřením nové jednoty umění, vědy a průmyslu.

Pojďme si společně přát, představovat a tvořit novou stavbu budoucnosti, jež spojí architekturu, sochařství a malířství v jeden celek a která se jednoho dne bude pomocí milionů dělníků tyčit k nebi jako kříšťálový symbol nové víry.

Walter Gropius, „Programme of the staatliches Bauhaus in Weimar“ (1919), v: *Programmes and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads, do angl. přel. Michael Bullock, London: Lund Humphries, 1970, str. 25.

Postmoderní architektura se objevila jako odpověď na určité tendence v architektuře modernistické. Místo moderního ideálu jednomocnosti oslavují postmodernisté „vícemocnost“. Postmoderní architekti odmítají modernistický požadavek, aby budovy svým uspořádáním zrcadlily absolutní jednotu, jako příliš strohý. Jejich práce naproti tomu záměrně zkoumají a vykazují neslučitelnost stylu, formy a struktury.

Odmítnutí moderní architektury je patrné na několika rysech postmoderní reakce. Například jako odpověď na modernistické pohrdání vším nepodstatným a povrchním poskytují postmoderní budovy prostor ozdobám. Navíc tam, kde se modernističtí architekti snažili dát najevo absolutní rozchod s minulostí a nemilosrdně své projekty očišťovali od veškerých pozůstatků dřívějších dob, postmodernističtí architekti oživují historické styly a techniky.

Za postmoderním odmítnutím modernistické architektury se skrývá hlubší princip. Postmodernisté tvrdí, že veškerá architektura je svou podstatou symbolická. Všechny budovy, včetně moderních staveb, hovoří určitým jazykem. Ve svém hledání čisté funkčnosti se mnozí modernističtí architekti snažili tento rozměr zrušit. Ale potom, co moderní skalpel odřezal všechno, co neodpovídalo principu funkčnosti, říkají postmodernisté, zbyla jenom a pouze technika stavění. Tím došlo k vyloučení uměleckého rozměru, umožňujícího, aby stavba představovala určitý imaginární svět nebo aby sdělovala nějaký příběh. Postmodernisté si stěžují, že žádný z architektonických divů minulos-

ti, jako například velké katedrály, odkazující do jiné sféry, by za vlády modernismu postaven být nemohl.

Tím, jak je budova postavena – zda dobře, nebo špatně, jako nemá, nebo hlučná – má sama o sobě moc být tím, čím chce být, a říkat to, co říkat chce, a to nás vede k tomu, abychom se na budovy dívali z hlediska toho, co říkají, a ne pouze corbusierovsky přijímali jejich čirou existenci.

Charles Moore, v: *Conversations with Architects*, ed. John Cook a Heinrich Klotz, New York: Praeger, 1973, str. 243.

Pomocí takových prostředků, jako například dodáním ozdobných prvků, se postmodernisté snaží obnovit to, čemu říkají „fiktivní“ součást architektury. Chtějí tento obor vysvobodit z jeho spoutanosti čistou funkčností a obrodit jeho úlohu při vytváření „míst s bohatou invencí“.²⁶

Postmoderní kritika modernistické architektury však jde ještě dál. Postmodernisté zpochybňují nároky modernismu na univerzálnost a jeho tvrzení o transhistorické hodnotě. Na rozdíl od tvrzení modernistů prohlašují, že jejich architektonické úspěchy nebyly ani tak výrazy rozumu či logiky, jako spíš projevy jazyka moci. Moderní budovy odvozuji svůj jazyk od průmyslových forem a materiálů moderní éry a průmyslového systému, jemuž sloužily.²⁷ Tyto formy a materiály dávají podobu báječnému novému světu vědy a techniky.²⁸

Postmodernisté tento jazyk moci, na nějž modernističtí architekti zdánlivě nedbali, chtějí opustit. Chtějí se vymanit z toho, co chápou jako odlidšťující uniformitu architektury, která hovoří jazykem standardizované masové výroby. Místo toho se postmodernisté snaží zkoumat nové hybridní jazyky, které zahrnují postmoderní pojmy rozmanitost a pluralismus.

Postmoderní umění

Postmoderní architektura se zrodila z odmítnutí principů převládající modernistické architektury dvacátého století. Světu umění dal postmodernismus svou přítomnost pocítit podobným způsobem.

Modernistická architektura se snaží zbavit se všech pozůstatků předchozích stylů. Teoretici umění jako Clement Greenberg definují mo-

dermistické umění z podobného hlediska.²⁹ Tím, čím je, se modernismus stává přijetím sebekritického postoje ve snaze předávat své umění „čisté“.³⁰ Projevy modernismu v umění se tedy podobně jako jeho projevy v architektuře řídí jednomocným impulsem. Jednou z velkých ctností je tedy v očích modernistických umělců integrita stylu.

X Postmodernistické umění naproti tomu vychází z vědomí souvislosti mezi tím, co uznává jako své vlastní, a tím, co vylučuje. Z toho důvodu využívá stylové rozmanitosti či „vícemocnosti“. Místo „čistoty“ modernismu volí „nečistotu“.

Mnozí postmoderní umělci spojují rozmanitost s typicky postmoderní metodou juxtapozice, tj. kladení různých prvků vedle sebe. Jak jsme již viděli, jednou z jejich oblíbených kompozičních forem je koláž. Jacques Derrida, který získal přívlastek „Aristoteles montáže“, považuje koláž dokonce za primární formu postmoderní promluvy.³¹ Koláž přirozeně vtahuje svého pozorovatele do tvorby svého významu a inherentní „různorodost“ koláže zajišťuje, že význam, který tak vzniká, nemůže být jednoznačný ani stálý. Neustále zve svého pozorovatele k tomu, aby v juxtapozici obrazů nacházel nové významy.

Ve své podstatě není postmoderní umění ani exkluzivní, ani redukcující, nýbrž syntetické, volně pracující s celou škálou stavů, prožitků a poznatků přesahujících daný předmět. Místo hledání jediného a úplného prožitku směřuje postmoderní předmět k encyklopedickému stavu, kdy se může uplatnit bezpočet přístupových bodů, nekonečné množství interpretačních reakcí.

Howard Fox, „Avant-Garde in the Eighties“, v: *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*, ed. Charles Jencks, London: Academy Editions, 1987, str. 29–30.

Ve svých krajních mezích se umělecká juxtapozice stává tím, co se někdy označuje jako *pastiš*. Cílem této metody, která se používá v kontextu vrcholné i populární kultury (např. MTV videofilmy), je zaplavit diváka nesourodými, někdy až střetávajícími se obrazy, které zpochybňují jakýkoli pocit objektivního významu. Nesouvislá, neharmonická podoba pastíše s jejími křiklavými barevnými vzorci, disharmonickou typografií apod. vyšla za hranice světa avantgardního umění do všední oblasti knižních přebalů, obálek časopisů a masové reklamy.

Postmoderní umělci nechápu stylovou různost jen jako prostředek k upoutání pozornosti. Přitažlivost je zde hlubšího rázu. Je součástí obecnějšího postmoderního postoje, touhy zaútočit na moderní pojetí světa, jak ho ztělesňují různé instituce a kanonické tradice. Postmoderní umělci se snaží zpochybnit modernistický důraz na stylistickou celistvost jednotlivého díla a podkopat to, co chápou jako modernistický „kult“ individuálního umělce. Hledají způsoby záměrného popření jedinečnosti uměleckých děl. Různými metodami, jako například zřetelným přejímáním, citováním, výňatky, hromaděním a opakováním již existujících obrazů, útočí na „fikci“ tvůrčího subjektu.³²

Příklad této radikální postmoderní kritiky lze najít v díle umělecké fotografky Sherrie Levinové. Pro jednu výstavu Levinová vyfotografovala slavné umělecké fotografie Walkera Evanse a Edwarda Westona a uvedla je jako své vlastní. Její umělecké pirátství bylo tak zjevné, že ji nebylo možno vinit z prostého plagiátorství. Jejím cílem nebylo někomu namlouvat, že dílo někoho jiného je její vlastní, ale spíše zpochybnit myšlenku rozlišování mezi „originálem“ a jeho veřejnou reprodukcí.³³

Postmoderní divadlo

Svým způsobem je divadlo pro vyjádření postmoderního odmítnutí modernismu snad nejvhodnější oblastí umění. Modernistické hnutí chápalo umělecké dílo jako přesahující čas, a vyjadřující nadčasové ideály. Postmoderní étos naproti tomu oslavuje pomíjivost – a ta je vlastní divadelní inscenaci.³⁴ Postmoderní tvůrci vnímají život jako příběh vyprávěný na jevišti, jako nakupení vzájemně se protínajících historií. Co by za takové situace mohlo být lepším nástrojem k zobrazování pomíjivosti a předvádění než kulturní médium, které tak vnitřně závisí na těchto dvou rysech.

Přes tuto těsnou souvislost je zřejmé, že na každá divadelní produkce je výrazem postmoderního étosu. Mnozí badatelé spojují vznik postmoderního divadla se vzestupem reprodukčního umění v šedesátých letech.³⁵ Jeho kořeny však sahají mnohem dál, až k dílu francouzského spisovatele Antonína Artauda z třicátých let.

Artaud vyzýval umělce – zejména dramatiky –, aby se stali odpůrci, kteří budou ničit to, co považoval za modlářství klasického umění. Prosazoval nahrazení tradičního jeviště a produkce mistrovských her „divadlem krutosti“. Vyzýval k upuštění od staršího stylu založeného

na scénáři a ke zkoumání jazyka vlastního divadlu, jehož součástmi jsou světlo, barva, pohyb, gesta a prostor.³⁶ Kromě toho Artaud prosazoval překračování rozdílů mezi herci a diváky a vtahování diváků do divadelní praxe. Artaudovým záměrem bylo přimět diváky k tomu, aby se postavili tváří v tvář základní realitě života, která přesahuje veškeré společenské konvence.³⁷

V šedesátých letech se některé stránky Artaudova snu začaly stávat skutečností. Teoretici začali znovu promýšlet povahu divadelního vyjadřování a volali po osvobození představení od jeho podřízenosti tomu, co vnímali jako represivní moc tradičních autorit.

Někteří noví teoretici dospěli k názoru, že tuto represivní moc vykonává vlastní scénář či text.³⁸ Aby tento problém vyřešili, odstranili scénář a učinili každé představení bezprostředním a jedinečným. Jakmile bylo dílo předvedeno, v podstatě navždy zmizelo.³⁹

Jiní teoretici připisovali represivní moc režisérovi.⁴⁰ Tento problém se snažili vyřešit důrazem na improvizaci a skupinové autorství. A v rozporu s veškerými klasickými konvencemi oslavovali výslednou ztrátu pojetí divadelního díla jako jednotnou, ucelenou inscenaci.

Postmoderní divadelní představení staví na těchto dřívějších experimentech. Staví do protikladu různé složky představení, jako například zvuk, světlo, hudbu, jazyk, výpravu a pohyb. Tímto způsobem postmoderní divadlo předvádí specifickou teorii představení – „estetiku nepřítomnosti“ proti starší „estetice přítomnosti“.⁴¹ Estetika nepřítomnosti odmítá myšlenku, že by představení mělo působit dojmem nějaké základní, trvalé pravdy. Pocit přítomnosti, který představení navozuje, podle ní nemůže být ničím víc než „prázdnou přítomností“. V souladu s postmoderním étosem obecně může být význam představení pouze přechodný, závislý na situaci či kontextu, ve kterém se objevuje.

Postmoderní beletrie

Zhodnotit vliv postmoderního étosu na literaturu je obzvláště obtížné. Literární kritici mezi sebou dál diskutují o tom, co přesně odlišuje postmoderní beletrii od jejích předchůdců. Přesto tento styl psaní odráží hlavní charakteristické rysy, které se projevují i v ostatních oblastech umění, jimiž jsme se zde zabývali.⁴²

Po vzoru postmoderního stylu obecně využívá postmoderní beletrie metody juxtapozice. Některé postmoderní autoři netradičním způso-

bem spojují tradiční formy s cílem přinést ironické zpracování jinak věčných témat.⁴³ Jiní kladou vedle sebe skutečnost a fikci.

Tato juxtapozice se může týkat i samotných postav. Někteří autoři, kteří v díle vystupují jako vypravěči, v jednu chvíli upozorňují na vymyšlenost postav a jejich jednání, zatímco v jiném okamžiku tytéž postavy prezentují jako účastníky určité historie, čímž u čtenáře vyvolávají obdobnou morální či emocionální reakci jako tradiční realistická beletrie.

Někteří postmoderní autoři kladou vedle sebe skutečnost a fikci tak, že sami sebe nechávají vstupovat do díla. Mohou dokonce diskutovat o problémech a procesech obsažených v technice vypravování. Pomocí tohoto paradoxního nástroje autor stírá rozdíl mezi skutečným a vymyšleným. Tato metoda také zdůrazňuje těsnou spojitost mezi autorem a vymyšleným dílem. Beletrie je sice nástrojem – jehož prostřednictvím autor mluví, ale autorův hlas již nelze oddělit od vymyšleného příběhu.

Postmoderní beletrie vedle sebe často klade minimálně dva samostatné světy. V takových případech jsou postavy zalidňující dané literární dílo často zmateny, neví, ve kterém světě se nacházejí, a prožívají nejistotu, jak by se při tomto „blízkém střetnutí“ měly chovat.

Jako tomu je při používání této postmoderní techniky v jiných žánrech, i v literatuře se juxtapozice užívá s konkrétním antimodernistickým záměrem. Cílem modernistického spisovatele bylo uchopit význam složitě, ale přesto jednotné skutečnosti. Postmoderní autoři naproti tomu kladou otázky o tom, jak vedle sebe mohou existovat a vzájemně do sebe pronikat radikálně odlišné skutečnosti.

Podobně jako ostatní postmoderní kulturní projevy se i postmoderní literární díla zaměřují na nahodilost a pomíjivost, čímž implicitně popírají moderní ideál nadčasové, všeobecně platné pravdy.⁴⁴ Postmoderní beletrie také zesiluje důraz na dočasnost s cílem odvést čtenáře od jeho snahy vnímat svět z výhodného bodu mimo čas. Postmoderní autoři chtějí nechat čtenáře bezbranného ve světě bez věčných základů, nepodléhajících běhu času a nahodilostem pomíjivého kontextu.⁴⁵

A je vůbec třeba říkat, že čím otevřeněji autor v takových textech jakoby odhaluje sám sebe, tím nevyhnutelněji se paradox-

ně stává, že autor jako hlas je jen funkcí své vlastní fikce, rétorického výtvoru, nikoli privilegovanou autoritou, nýbrž předmětem výkladu?

David Lodge, „Mimesis and Diegesis in Modern Fiction“,
v: *The Post-Modern Reader*, ed. Charles Jencks,
New York: St. Martin's Press, 1992, str. 194-195.

Stejného účinku postmoderní autoři někdy dosahují užitím jazyka, který rozbíjí uzavřené myšlenkové struktury nebo zpochybňuje standardní principy uvažování jako prostředek popření, že jakékoli pojednání může v konečném důsledku představovat popis skutečnosti.⁴⁶

Snad nejreprezentativnějším žánrem modernistické beletrie byla detektivka. Smyšlené příběhy, jako například dobrodružství Sherlocka Holmese, zapojují čtenáře do pátrání, jehož cílem je odhalit skrytou pravdu, která se nachází pod matoucím povrchem skutečnosti. Navzdory zdánlivě nedostatečnému množství stop mistrovští detektivové danou záhadu nakonec vždy vyřeší. Často tedy publiku (které někdy zastupuje nějaký užaslý pozorovatel v textu, jako například dr. Watson v holmesovských záhadách) téměř blahosklonně ukazují, jak uplatnění lidských pozorovacích a rozumových schopností na fakta dané situace vede nutně a logicky k správnému závěru. Zdánlivě nesouvislé vyprávění se tak stává jednotným celkem.

Jednou typicky postmoderní formou je špionážní román.⁴⁷ Přes své zasazení do kontextu současného „reálného“ světa tento typ vyprávění ve skutečnosti klade vedle sebe dva výrazně odlišné světy. Nejzřejmější je říše vnějšího zdání, která jakoby odráží skutečnost, ale často se projevuje jako iluze. V pozadí a uvnitř světa vnějšího zdání hraje důležitou roli druhá říše, která je poněkud hrozivá, ale v podstatě autentičtější než „skutečný“ svět.

Položením těchto dvou světů vedle sebe příběh udržuje čtenáře v trvalém stavu nejistoty. Je někdo opravdu tím, kým se jeví být? Co je doopravdy skutečné a pravdivé a co je klam a nebezpečí?

Špionážní román nás vede k tomu, abychom si položili otázky o svém vlastním světě. Nežijeme i my mezi dvěma vedle sebe existujícími světy? Jsou lidé a události kolem nás opravdu takoví, jak vypadají?

Sci-fi je méně rafinovaný postmoderní žánr.⁴⁸ Jasněji představuje odmítnutí moderního hledání. Typické je, že sci-fi příběhy se více zaměřují na zkoumání různosti než na odkrývání nadčasové pravdy. Uvádějí do střetu jiné světy nebo jiné skutečnosti, aby poukázaly na rozdílnost mezi nimi.

Sci-fi nás vede k základním filozofickým otázkám o světě: Co je skutečnost? Jaké síly zde skutečně působí?

Postmodernismus jako jev v populární kultuře

Většina z nás má s postmodernismem nejbezprostřednější kontakt skrze sci-fi a špionážní příběhy, protože hluboko pronikly do populární kultury dnešní doby. Avšak tím, jak jsme ponořeni v našem světě, jsme neustále a často nevědomě vystaveni vlivu – někdy až palbě – postmoderního étosu.

V určitém smyslu je vystavení postmodernímu étosu skrze populární kulturu samo o sobě typicky postmoderní. Odmítnutí stavět „vrcholné umění“ nad „populární“ kulturu je určujícím rysem postmoderní doby.⁴⁹ Postmodernismus je mezi různými proudy avantgardního hnutí jedinečný tím, že se neodvolává na uměleckou elitu, nýbrž na všechny ty, kdo jsou skrze populární kulturu a hromadné sdělovací prostředky zapojeni do všedního života.

Proto mají postmoderní díla často ještě další typ dvojího kódování. Hovoří jazykem a používají prvky, které jsou přístupné nejen pro profesionální umělce a architektky, ale také pro neprofesionály. Postmoderní výrazové prostředky tak spojují profesionální a populární svět.⁵⁰

Výroba filmů jako základ pro postmoderní kulturu

Pronikání postmodernismu do nevlivnějších oblastí populární kultury napomohly určité prvky technického pokroku. Jedním z nejvýznamnějších je rozvoj filmového průmyslu.

Technologie výroby filmů odpovídá postmodernímu étosu v tom, že její produkty – filmy – vyvolávají iluzi, že jsou tím, čím nejsou. Film se může jevit jako ucelený příběh předkládaný skupinou účinkujících, ale ve skutečnosti je technickým výtvozem sestaveným různými odborníky z řady materiálů a pomocí nejrůznějších metod, které jsou ve filmu zřídka vidět. V tomto smyslu je jednotný ráz filmu z velké části iluzí.

Film se například liší od divadelní produkce tím, že téměř nikdy není záznamem jediného představení skupiny herců. To, co divák vnímá jako souvislé, ucelené představení, je ve skutečnosti v podstatě tím, co zbyde ze sledu časově i místně nesouvislých událostí – výroby filmu.

Na tomto „podvodu“ se podílejí samotné scény. Co se jeví jako souvislý příběh odvíjející se od začátku do konce, je ve skutečnosti kompilace epizod natočených v různých dobách a na různých místech. Sled jednotlivých scén ve filmu v podstatě zřídka odráží pořadí, v jakém byly natočeny. Míru ucelenosti filmu určuje střihač, který sestavuje metráž, čímž tvoří výsledný produkt.

Jednotlivé postavy také nemusí v celém filmu ztělesňovat titíž herci. Filmoví tvůrci například již dlouho zaměstnávají kaskadéry při natáčení riskantních scén. A nové technologie umožňují sestříhat jednotlivé snímky a vložit do filmu dvojí obrazy herce, případně vkládat do nových filmů herce ze starší produkce nebo dokonce pracovat s obrazy cele vytvořenými na počítači.

A konečně, film, na který se díváme, je produktem techniky. Různé týmy používají fotografického umění a dalších metod při shromažďování materiálu, který pak střihač kombinuje (pomocí dalších technik pro zachování iluze), aby vytvořil to, co se divákovi jeví jako jednotný celek. Ale na rozdíl od divadelní produkce film získává svou ucelenost díky technice, a nikoli přispěním lidských herců.⁵¹

Vzhledem k tomu, že ucelenost filmu nespočívá v příběhu jako takovém, ale v metodách filmové výroby, mají filmoví tvůrci značnou svobodu k tomu, aby s příběhem různě manipulovali a rozbíjeli ho. Například mohou klást vedle sebe scény zobrazující neslučitelné motivy a témata z metráže natočené v místně nebo časově izolovaných situacích, aniž by tím ohrožovali jednotu celku.

Postmoderní filmoví tvůrci mají zalíbení ve smrštění prostoru a času do věčného tady a teď. Jejich snaze v tomto ohledu napomáhá rostoucí soubor dřívější filmové produkce, z něhož mohou různým způsobem čerpat při rozšiřování nové metráže. Takto pak vidíme Humphrey Bogarta ve scénách filmu *The Last Action Hero* (Poslední akční hrdina) a Groucho Marxe v reklamě na dietní pepsí-colu. Nová technika slibuje, že bude možné ještě nesourodější splývání „reálného světa“ s jinými skutečnostmi, po vzoru společného využití kreslených

a lidských postav v kasovním hitu *Who Framed Roger Rabbit?* (Kdo očernil Rogera Králíka?).

Možnost klást vedle sebe různé kousky metráže a skládat to, co se pak divákovi jeví jako jednotný celek, dává filmovému tvůrci jedinečnou příležitost stírat rozdíly mezi „pravdou“ a „výmyslem“, mezi „skutečností“ a „fantazií“. Postmoderní filmoví tvůrci využívají tyto možnosti k vyjádření postmoderního étosu. Postmoderní filmy například zpracovávají čistě smyšlené a fantastické motivy se stejnou vážností, jako by byly skutečné (např. ve filmu *Groundhog Day* [Hromnice]). Čistě smyšlenému příběhu propůjčují nádech dokumentárnosti (např. ve filmu *Bohové musí být šílení*). Mísí úryvky historického záznamu se spekulací a tuto směs pak předkládají jako historicky přesnou (např. ve filmu *JFK*). A pomocí filmařských technik kladou vedle sebe zcela nesourodé světy zalidněné postavami, jež si nejsou jisté, který z nich je doopravdy skutečný (např. ve filmu *Blue Velvet*).⁵²

Žít v postmoderní společnosti znamená obývat svět podobný filmu – říší, kde pravda a fikce splývají. Na svět se díváme stejně jako na filmy s podezřením, že to, co kolem sebe vidíme, může být ve skutečnosti iluze. Navzdory disjunkcím filmu však divák může mít alespoň jistotu, že něco vyjadřuje o myšlení jeho tvůrců; filmový tvůrce dodává světu, který je ve filmu vytvářen, často neobsazený střed. A při pohledu na svět si už lidé postmoderní doby nejsou jisti, že za ním stojí nějaká myslící Bytost.

Televize a šíření postmoderní kultury

Technologie výroby filmů sice poskytla základ pro postmoderní kulturu, ale jako účinnější nástroj šíření postmoderního étosu ve společnosti se ukázala televize.

Z určitého pohledu je televize jen dosud nejučinnějším prostředkem k přenášení „filmu“ od jeho tvůrců k veřejnosti. Tvorba televizního programu spočívá z velké části z vysílání toho, co množství filmových tvůrců vytváří v různých podobách, počínaje reklamou a miniseriály konče. Televize je prostředkem, jímž film proniká do každodenního života milionů lidí, a v tomto smyslu ji lze chápat jen jako nástavbu filmového průmyslu.

Ale mimo tuto spojitost s filmem má televize ještě své vlastní jedinečné rysy. V určitých směrech je televize pružnější než film. Film

je statický hotový produkt. Televize může jít dál a nabídnout živé vysílání. Televizní kamera může divákům zprostředkovat obraz události téměř z kteréhokoli místa na světě, přímo ve chvíli, kdy se odehrávají.

Tato schopnost přinášet divákovi živý obraz události vede mnoho lidí k víře, že televize předkládá samotné skutečné události – bez výkladu, úpravy či komentáře. Z tohoto důvodu se televize brzy stala „reálným světem“ postmoderní kultury a televizní reportáže se objevily jako nové měřítko skutečného života. Mnozí diváci považují za skutečně důležité až to, co se objeví na CNN, v pořadu *Sixty Minutes* nebo v některém televizním miniseriálu. Co není podrobene „ontologické zkoušce“ zařazení do televizního vysílání, živoří v současné společnosti na okraji života.⁵³

Televize má schopnost předkládat živé vysílání „faktů“ odehrávajících se v našem světě a také šířit výsledky filmařské tvůrčí činnosti. Tato dvojí schopnost televizi propůjčuje jedinečnou moc. „Pravdu“ (to, co veřejnost vnímá jako skutečnou událost) a „fikci“ (to, co veřejnost vnímá jako událost, která by se ve „skutečném“ světě nemohla stát) vedle sebe může klást tak, jak to ve filmu možné není. A dnešní televize to dělá neustále. Každou chvíli se například stává, že přímý televizní přenos přeruší „slovo od našeho sponzora“.

Pokud jde o realizaci postmoderního étosu, televize převyšuje možnosti filmu ještě v dalším smyslu. Je samozřejmostí, že komerční televizní vysílání přináší divákovi neustálý tok různých neslučitelných obrazů. Typické večerní zpravodajství například diváka bombarduje řadou navzájem nesouvisejících obrazů v rychlém sledu – válka ve vzdálené zemi, vražda v sousedství, závěr z politického proslovu, poslední novinka o nějakém sexuálním skandálu, nový vědecký objev, nejvýznamnější události ze sportovního dění. Tuto koláž ještě zesilují reklamy na lepší baterie, lepší mýdlo, lepší vložky k snídani a lepší dovolenou. A protože všechny tyto různé obrazy – zprávy i reklamy – jsou zpracovány zhruba stejně, celé vysílání působí dojem, že jsou všechny přibližně stejně důležité.⁵⁴

Na večerní zprávy navazuje v hlavním vysílacím čase nesmírné množství pořadů, které se snaží přitáhnout a udržet si diváky tím, že se zaměřují na děj, skandály, násilí a sex. Zdá se, jako by večerní situační komedie a dramata měly stejnou váhu jako zprávy předtím.

Televize tak stírá dělicí čáru mezi pravdou a fikcí, mezi skutečně převratným a triviálním.

A jako by programová skladba jednoho kanálu neposkytovala divákovi dost nesourodých obrazů, dnešní televize mu nabízí desítky – a brzy i stovky – různých kanálů. Kabelové i přímé satelitní vysílání přináší neuvěřitelnou různost možností, na co se dívat, a pomocí dálkového ovládání se divák může bez ustání pohybovat sem a tam pustinou a hledat něco zajímavého – čerstvé zprávy, zápas v boxu, finanční zpravodajství, starý film, předpověď počasí, vystoupení komika, dokumentární pořad, magazín s reklamou nebo něco z nepřeberného množství situačních komedií, westernů, policejních nebo rodinných televizních seriálů, dramát z lékařského prostředí a další reprizy z více než čtyřicetileté existence televizních společností.

Tím, jak předkládá svou koláž obrazů, televize vedle sebe nechtěně staví neslučitelné. Ale kromě toho ještě zahlazuje místní a časové rozdíly. Mísí minulé a přítomné, vzdálené a blízké a všechno to spojuje v jeden trvajících přítomný okamžik – do „přítomnosti“ televizního diváka. Tak se tedy televize v samotné své podstatě vyznačuje tím, co někteří kritici chápou jako dvě hlavní vlastnosti postmoderních textů: stírá hranice mezi minulostí a přítomností a umísťuje diváka do trvalé přítomnosti.⁵⁵

Mnozí sociologové hovoří o televizi jako o jevu, který reprezentuje moderní psychologickou a kulturní situaci. Předkládá množství obrazů, jež lze snadno oddělit od jejich svazků se skutečností, obrazy, které obíhají a vzájemně na sebe působí v nepřetržitém toku bez jakéhokoli středu.⁵⁶

K filmu a televizi se připojil novější a stále oblíbenější informační kanál – osobní počítač.

Příchod „obrazovky“ – ať již filmového plátna, televizní obrazovky nebo počítačového monitoru – symbolizuje postmoderní stírání tradičního kontrastu mezi subjektivním „já“ a objektivním světem. Obrazovka není jen vnější objekt, na který se díváme. Co se děje na obrazovce či na plátně, není úplně „tam“ (pouze na plátně nebo obrazovce), ale ani úplně v nás; spíše se zdá, že se to odehrává někde v meziprostoru.⁵⁷ Obrazovka nás uvádí do svého světa a zároveň vstupuje do světa našeho. Tak jako se to, co probíhá na obrazovce, stává

součástí nás samých, stáváme se i my její součástí. Obrazovka se tak stává ztělesněnou podobou našich psychických světů.

Život v postmoderním světě znamená obývat svět tvořený juxtapozicí různých obrazů. Svět obrazovky spojuje nediferencované obrazy v útržkovitou přítomnost a lidé postmoderní doby, kteří jsou pevně spjati s tímto světem, zůstávají v nejistotě, jde-li tu o víc než jen o nejasnou skvrnu z různých obrazů.

Ztrácející se ego [je] vítězným znakem postmodernismu... „Já“ se proměňuje v prázdnou obrazovku vyčerpané, ale hypertechnické kultury.

Arthur Kroker, Marilouise Krokerová a David Cook,
„Panic Alphabet“, v: *Panic Encyclopedia: The Definitive Guide to the Postmodern Scene*,
Montreal: New World Perspectives, 1989, str. 16.

Další projevy postmodernismu v populární kultuře

Film sice existenci populární kultury umožnil a televize tuto kulturu rozšířila, ale snad nejtýpější formou postmoderní populární kultury je rocková hudba.⁵⁸ Texty mnoha rockových písní odrážejí postmoderní témata, ale spojitost mezi rockovou hudbou a postmoderní populární kulturou je ještě hlubší. Rocková hudba ztělesňuje jeden základní znak postmoderní doby: její dvojí důraz na globální a místní.

Dnešní rocková hudba má nyní globální publikum, což jí propůjčuje možnosti spojovat svět. Stačí si jen připomenout mezinárodní zájem ze strany posluchačů, který oblíbeným rockovým postavám umožňuje podnikat značně výnosná „světová turné“. Zároveň si však rocková hudba uchovává své místní aroma. V repertoáru velkých hvězd i kapel z malých měst rock zrcadlí pluralitu stylů vypůjčených z místních a etnických hudebních forem.

Jako ztělesnění postmoderního étosu je neméně významná spojitost s elektronickou produkcí, kterou rocková hudba sdílí s televizí a filmovou výrobou. Klíčovým rozměrem rockové kultury jsou živá vystoupení jejich nejoblíbenějších hvězd. Dnešní praxe „živých“ vystoupení však již nemá svou tradiční podobu koncertu pro úzký okruh osob, kdy se účinkující snaží o přímou komunikaci s obecnstvem.

Mnohem častěji se zde projevuje to, co někteří pozorovatelé označují jako „vyrobená masová blízkost“.⁵⁹

Dnešní rockový koncert je typicky masovou událostí, kde se obecnost počítá na desetitisíce. Většina přítomných fanoušků je jedno-duše příliš daleko, aby jasně viděla účinkující na jevišti. Ale i tak si tuto událost mohou „vychutnat“. Představení jim je přiblíženo pomocí videoobrazovek, které do všech míst přináší záběry účinkujícího zblízka. Tato metoda ruší a zároveň nově zdůrazňuje skutečnou vzdálenost mezi účinkujícím a divákem. Rozjásaní fanoušci se cítí být blízko u svého hrdiny, přestože blízkost účinkujícího je umělá, zprostředkovaná obrazovkou. Technika proměňuje důvěrné ovzduší „živého vystoupení“ v masové shromáždění fanoušků, kteří sledují „živé“ videozáběry a zároveň jsou bombardováni zvláštními efekty.

Technika také stírá rozdíl mezi původním vystoupením a jeho reprodukcí. Ruší rozdíl mezi „živými“ a reprodukovanými dimenzemi hudebního prožitku. Vystoupení už v podstatě není zvláštní skutečností, skrývající se za konkrétním kontextem, ve kterém se nachází. Spíše je směsí toho, jak si počínají účinkující, a technické reprodukce jejich výkonu. Vystoupení je nerozlučně spjata s technikou, která ho přináší obecnstvu.

Snad ještě komplikovanější než souhra mezi postmodernismem a rockovou hudbou je přítomnost postmoderního étosu v soudobých módních trendech v odívání. Postmoderní módy vykazují stejné tendence jako ostatní oblasti populární kultury. Vidíme to například v oblibě oblečení, které je nápadně opatřeno ochrannými známkami a štítky s informacemi o výrobku, což je prvek, který stírá rozdíl mezi módou a reklamou.

A především se postmoderní pohled na svět projevuje v takzvané *brikoláži*. V ostrém odporu vůči tradiční snaze dát jednotlivým součástem oblečení ucelený vzhled postmoderní styl vedle sebe záměrně klade neslučitelné nebo nesourodé prvky, jako například oděvy a doplňky z každého z předchozích čtyř desetiletí.

Jako tomu je u jiných projevů postmodernismu, ani juxtapozice tradičně neslučitelných módních prvků není pouze nahodilá. Může být vypočítána tak, aby vyvolala ironický efekt nebo aby parodovala moderní módní normy, případně moderní módní průmysl jako takový.⁶⁰

Současná populární kultura odráží pluralismus postmoderní doby, kde chybí jakýkoli střed, a vyjadřuje antiracionalismus postmodernismu. Jak to je vidět na jejich oblečení a na hudbě, kterou poslouchají, lidé postmoderního světa už nejsou přesvědčeni o tom, že jejich svět má nějaký střed ani že lidský rozum může pochopit logickou strukturu okolního světa. Žijí ve světě, ze kterého vymizel rozdíl mezi pravdou a fikcí. V důsledku toho se stávají sběrateli prožitků, depozitáři přechodných, pomíjivých obrazů, vytvářených a pěstovaných nejrůznějšími sdělovacími prostředky endemickými v postmoderní společnosti.

Od rockové hudby přes turistiku a televizi a dokonce až po vzdělání se již imperativy reklam a spotřebitelská poptávka netýkají zboží, ale prožitků.

Steven Connor, *Postmodernist Culture*,
Oxford: Basil Blackwell, 1989, str. 154.

Postmodernismus má různé podoby. Je ztělesněn 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 i tak výrazné stránky populární kultury, jako je hudba a film. Postmodernismus je také přítomný v různých oblastech kulturního vyjadřování, včetně architektury, umění a literatury. Ale postmodernismus je především intelektuální světový názor.

Postmodernismus odmítá už samotnou představu osamělého vědce, která se zrodila v osvícenství. Lidé postmoderní doby odsuzují převládající těch, kdo jsou schopni panovačně mluvit k celému lidstvu a jeho jménem. Lidé postmoderního světa nahradili tento osvícenský ideál vírou, že všechny nároky na pravdu – a v konečném důsledku i pravda samotná – jsou společensky podmíněné.