

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta filozofická

Diplomová práce

DIGIMODERNISMUS: SKUTEČNÁ SMRT  
POSTMODERNISMU?

Bc. Vendula Šubová

Plzeň 2014

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

**Studijní program Humanitní studia**

**Studijní obor Teorie a filozofie komunikace**

Diplomová práce

DIGIMODERNISMUS: SKUTEČNÁ SMRT  
POSTMODERNISMU?

Bc. Vendula Šubová

*Vedoucí práce*

PhDr. Jana Černá, PhD.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

**Plzeň 2014**

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2014 .....

# OBSAH

	<b>ÚVOD</b>	<b>1</b>
<b>1</b>	<b>HORIZONTY POSTMODERNISMU</b>	<b>5</b>
<b>1.1</b>	<b>Za hranice rozjívěnosti a lhostejnosti: Vznik soudobého kyber-primitiva</b>	<b>7</b>
1.1.1	Doba spokojeného mladého pána: Vzpurný primitiv	8
1.1.2	Éra prázdnoty, deprese a narcismu: Lhostejný primitiv	12
1.1.3	Život v kyberprostoru: Internetový kyber-primitiv	14
<b>1.2</b>	<b>Ohlédnutí za postmodernou</b>	<b>21</b>
1.2.1	Radikální pluralismus a proces personalizace	22
1.2.1.1	<i>Pluralita jako bezuzdný eklektismus i jako pozitivní rozmanitost</i>	24
1.2.1.2	<i>Proces personalizace a radikální individualismus</i>	30
1.2.2	Diskutabilní konec postmodernismu	34
<b>1.3</b>	<b>Pokusy o překonání postmoderny</b>	<b>38</b>
1.3.1	Hypermoderní časy	40
1.3.2	Performatismus neboli konec postmoderny	45
<b>2</b>	<b>DIGIMODERNISMUS</b>	<b>50</b>
<b>2.1</b>	<b>Hlavní charakteristiky digimodernismu</b>	<b>51</b>
2.1.1	Digimoderní text a zlom v textualitě	52
2.1.2	Digimoderní estetika	58
2.1.2.1	<i>Dětská zábava</i>	58
2.1.2.2	<i>Zdánlivá realita</i>	61
2.1.2.3	<i>Opravdovost</i>	63
2.1.2.4	<i>Nekonečná narace</i>	66
<b>2.2</b>	<b>Web 2.0: Nová textualita v kyberprostoru</b>	<b>68</b>
	<b>ZÁVĚR</b>	<b>72</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ</b>	<b>75</b>
	<b>RESUMÉ</b>	<b>79</b>
	<b>SUMMARY</b>	<b>80</b>

# Úvod

V současné (nejen) filozofické reflexi společnosti lze vysledovat stále vzrůstající množství kritik postmodernismu, který se ovšem i přes tyto kritiky stále uplatňuje jako určující a živoucí koncepce, z níž lze při analýze dnešní doby vycházet. Vzhledem k tomu, že postmodernismus má již několik desítek let dlouhou historii a jeho vývoj příliš nezohledňuje některé zásadní jevy ve společnosti (např. nové komunikační technologie a důsledky z nich vyplývající), je podle mne vcelku logickým vyústěním pochybnost, zda lze skrze postmodernu nahlížet i na současnou společnost. Tato pochybnost nabývá konkrétních obrysů u nových myšlenkových směrů, které se více či méně vůči postmodernismu vymezují, případně ho i konfrontují. Tyto směry lze souhrnně označit jako *post-postmoderní*. Z jejich značného množství ovšem do této práce vybírám pouze ty, jež jsou v daném kontextu reprezentativními koncepty dostatečně ukotvenými v akademickém prostředí, respektive jejichž autoři jsou respektovanými odborníky. Zaměřím se proto na Gillese Lipovetského a jeho hypermodernitu, Mikhaila Epsteina, Nicolase Bourriauda, Raoula Eshelmana a jeho performatismus, Terryho Eagletona a Alana F. Kirbyho a jeho koncepci digimodernismu. Do post-postmodernismu lze zařadit i mnoho uměleckých hnutí jako např. filmové Dogma 95, literární New Puritans, umělecký stuckismus a neo-minimalismus či estetické koncepty New Sincerity a New Urbanism. Pro potřeby této práce ve stručnosti vyložím jen dvě z těchto hnutí, která se z mého pohledu jeví jako nejreprezentativnější, a to Dogma 95 a stuckismus, které zde zmíním jen z důvodu ilustrace faktu, že kritika postmodernismu není jen záležitostí filozofické reflexe společnosti,

nýbrž má mnohem širší záběr.

Ve světovém měřítku tedy není kritika postmodernismu a deklarace jeho konce vůbec ničím novým, naopak se dnes velmi hlasitě uplatňuje v popředí akademických úvah. Oproti tomu české prostředí bychom v tomto kontextu mohli označit jako velmi „tiché“, neboť kromě několika mála výjimek zůstávají čeští odborníci v intencích postmodernismu. Jednou z těchto výjimek je Michael Hauser, filozof a překladatel, jenž ve své publikaci *Cesty z postmodernismu* (2012) velmi opatrně naznačuje jakési teoretické vyvázání z postmodernismu a současnost označuje jako dobu přechodu, neboť dosavadní označení společnosti jako postmoderní situace považuje za nedostačující (s. 15). Nicméně i přes toto letmé naznačení je Hauser taktéž pevně zakotven v intencích postmodernismu a explicitně z něj vychází. Přesto se podle mého názoru jedná o významný krok v rámci české odborné tvorby zabývající se (filozofickou) reflexí společnosti, proto jej zde zmiňuji.

Cílem této práce je především vyložit základní rysy jednoho z nejvýraznějších směrů soudobých post-postmoderních úvah, jímž je koncept digimodernismu, který doposud nebyl české odborné veřejnosti představen. Jsem přesvědčena, že je důležité se v otázce soudobé filozofie zabývat právě novými koncepty, které se snaží filozofickou reflexi doby posunout za horizont postmodernismu. Záměrem práce je přehodnotit hlavní rysy postmodernismu v kontextu digimoderních úvah. Ústřední myšlenkou, která stojí v základu této práce, je otázka postmodernismu a jeho plausibility a legitimity v dnešní době, z toho důvodu bude mít práce nejen analytický, ale i částečně polemický charakter. Hodlám v této práci proto vycházet nejen z ryze postmoderních autorů, ale (a to především) i z autorů, již se k postmodernismu obrací zády a hledají nové cesty soudobé filozofie. Stěžejními prameny pro mne tedy budou práce především Alana F.

Kirbyho a Gillese Lipovetského, který sám byl svého času významným postmoderním autorem a nyní se vůči postmodernismu vymezuje.

Prvá část textu má charakter jakéhosi ohlédnutí za postmodernou. Mou výchozí tezí je, že již v postmodernismu nežijeme, alespoň tedy v postmodernismu takovém, jaký nám představují autoři jako např. J.-F. Lyotard či W. Welsch. V první podkapitole se pokusím nastínit proměnu lidského jedince v průběhu uplynulých sta let, jinými slovy, ukázat, jaký vývoj absolvoval od dob moderní avantgardy, přes vrcholný postmodernismus až po současnost a jak se proměňovaly jeho osobnostní rysy a motivy jednání. Zde čerpám z koncepce *spokojeného mladého pána*, kterou bezmála před sto lety definoval španělský filozof José Ortega y Gasset. Ortegova *vzpurného primitiva* lze dle mého názoru označit jako raně postmoderní charakter. Posléze nastíním přechod z Ortegova *primitiva* do vrcholně postmoderního *Narcise*, jak ho vymezuje Gilles Lipovetsky. Posledním stádiem postmoderního jedince je figura, kterou jsem nazvala *kyber-primitivem* a kterou lze označit jako pozdně postmoderní nebo možná ještě lépe jako raně digimoderní. *Kyber-primitiv* neboli jedinec, jež se vyznačuje mnoha charakteristikami shodnými jak s Ortegovou, tak Lipovetského figurou, jež ovšem již naplňuje charakteristiky blížící se základním rysům digimodernity, především v kontextu nových technologií. V další části první kapitoly představím základní teze a úvahy nad soudobým pojetím postmoderny: jak vznikla, jak se vymezovala vůči moderně, jak se proměnil pohled na ni a jakou má v současnosti pozici. Zásadní otázkou, kterou se v této části následně zabývám, je to, zda je postmoderna dnes již skutečně překonaná, zda má smysl zabývat se argumentací odpůrců postmoderny, především těch, kteří ji považují již za ustupující či přímo ukončenou. A v poslední podkapitole představím nové filozofické koncepty právě těchto odpůrců, kteří se snaží o post-postmoderní

reflexi dnešní doby. Budu pojednávat především o koncepci hypermodernity francouzského filozofa a sociologa Gillese Lipovetského a dále o koncepci performatismu, jejímž autorem je německo-americký filozof Raoul Eshelman.

Ve druhé kapitole již přiblížím koncepci digimodernismu, jejímž hlavním teoretikem je britský profesor Alan F. Kirby, jenž v současnosti působí jako literární teoretik v Oxfordu. V úvodu kapitoly ve stručnosti nastíním vznik a vývoj této koncepce a posléze v první podkapitole základní rysy digimoderního textu a estetiky. Ve druhé části uvedu charakteristiky digimodernismu v důležitém kontextu kyberprostoru, jenž je ústřední hnací silou celé koncepce, zásadním způsobem ji formuje a determinuje. Zaměřím se především na nejvýraznější fenomény Webu 2.0, tzn. sociální sítě, blogy či internetové encyklopedie tvořené jejími uživateli.

Problematika filozofické reflexe současnosti je velmi komplexním tématem, které zasahuje do mnoha disciplín (nejen) humanitních a sociálních věd, proto je prakticky nemožné je postihnout v celé jeho šíři na úzce vymezeném prostoru diplomové práce. Proto se pokusím tuto problematiku uchopit z užšího pohledu filozoficko-kulturní reflexe stavu společnosti s přesahy do hlediska sociologického, které bude v práci zastoupeno myšlenkami Gillese Lipovetského.



# 1 Horizonty postmodernismu

Pokud se v současnosti začneme zabývat filozofickým postmodernismem, vracíme se k dílům J.-F. Lyotarda, J. Baudrillarda, M. Foucaulta, W. Welsche, J. Derridy, P. Sloterdijka, G. Deleuze a mnoha dalších. Díla těchto autorů bychom vzhledem k trvání „postmoderní situace“<sup>1</sup> mohli nazvat již „klasickými“. Obvyklá představa klasického díla ovšem zapadá spíše do časového rámce modernismu, tedy do 19. století. Nicméně z aktuální perspektivy počátku 21. století se pro postmodernu zásadní díla ze sedmdesátých let již mohou jevit klasickými, neboť jako filozofická reflexe současného stavu společnosti ztrácí svou plausibilitu. Jejich „zklassičtění“ se tudíž v tomto pojetí jeví něčím zcela přirozeným a samozřejmým. Není ovšem trochu paradoxem, že současný stav společnosti je tedy reflektován prostřednictvím tzv. „klasických děl“?

Podíváme-li se na dosavadní literaturu pohybující se v intencích současné filozofie či se zabývající filozofickým paradigmatem obecně, zjistíme, že mnoho jejích autorů stále považuje postmodernismus za určující, aktuální, živoucí koncepci. Zygmunt Bauman, jeden z nejvýznamnějších současných postmoderních autorů, (2006, s. 92) definuje postmodernu jako modernu mínus její iluze. Václav Bělohradský ve své *Společnosti nevolnosti* tvrdí, že „postmodernost je závěrečnou fází sekularizace, přijetím života bez vymyšlení si velkopříběhů“ (2009, s. 130). Miroslav Petříček v *Úvodu do (současné) filosofie* mluví o postmoderně jako o „tématu velice aktuálním“ (1997, s. 164). Miloslav Petrusek se zase ve svých sociologických esejích (2012) zabývá postmoderní metodou dekonstrukce a mimojiné i „současnými

---

1

Slovní spojení pocházející z díla J.-F. Lyotarda *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* z roku 1979.

vzdělávacími systémy v časech postmoderny“, jak zní podtitul jedné z kapitol. Ivo Pospíšil ve svých publikacích o současné literární teorii má postmodernismus uvedený i v názvech: *Postmodernismus s pozadím*, *Postmodernismus: smysl, funkce a výklad*. Stejně tak i český literární historik a kritik Vladimír Novotný, jenž je autorem knihy s názvem *Ta naše postmoderna česká: Kritické vizitky literární současnosti* (2008), zachází s postmodernou jako se současnou literární teorií. I oblast výtvarného umění se stále principiálně opírá o postmodernu - Jiří Přibáň se v *Obrazech české postmoderny* zabývá výtvarným uměním 21. století, uměním *postmoderním*.

Zda můžeme několik desítek let staré filozofické texty považovat za klasické či ne, není zase až tak důležité, mnohem zásadnější se jeví onen fakt, že současní odborníci z mnoha odvětví lidského vědění a umění se stále ve svých úvahách opírají o postmodernismus, či se ho pokouší nějak kriticky reflektovat. Přesto postmoderna v jejich pojetí je stále aktuálním konceptem, z něhož lze při analýze současného stavu společnosti vycházet. Postmoderna, která našla své kořeny v rozpadajících se ostatcích transavantgardního hnutí v mezidobí světových válek, pronikla nejdříve do literární teorie v padesátých letech a posléze ustanovila samu sebe relevantní koncepcí na přelomu 50. a 60. let minulého století (Welsch, 1994, s. 22 – 26). Významným mezníkem byl pak rok 1969 nejen z hlediska velkých společenských a politických změn, ale právě i vydáním pro postmodernu významného a přelomového článku s názvem *Cross the Border, Close the Gap*<sup>2</sup>.

Více než padesát let se může jevit již jako poměrně dlouhá doba pro jednu éru – filozofickou i uměleckou. V souvislosti se stále se zrychlujícím technologickým vývojem a se stále rychlejšími politickými a společenskými změnami se tato více než padesát let trvající

---

2 Autorem článku byl Leslie A. Fiedler. Text vyšel v prosincovém čísle magazínu *Playboy* (Fiedler In Welsch, 1994, s. 25)

postmoderní skutečnost jeví poněkud neskutečnou. Není tedy možné, že lidská společnost onoho „nedosažitelného“ horizontu, tak příznačného pro postmodernu, nakonec dosáhla a zjistila, že za ním už nic není? Možná už sama postmoderní filozofická reflexe společnosti dosáhla svých hranic, za kterými už není nic jiného, než nekonečná recyklace sebe samé. Neboť je zcela evidentní, že člověk i celá společnost dosáhli nejen značného rozvoje na poli vědy a techniky, ale i značného posunu v myšlení. Je proto s podivem, že jen málo autorů se snaží tento vývoj postihnout ve svých úvahách<sup>3</sup>, přičemž většina z nich zůstává již několik dekad ve stojatých vodách postmoderní situace. Jsem přesvědčena, že filozofický postmodernismus už nedostačuje k reflektování aktuálního stavu lidské společnosti, k identifikování jednotlivce a jeho role ve společnosti. Se vznikem a následným masivním rozvojem internetu, s ustavením „nové reality“ kyberprostoru, jež je stále více suverénním prostorem pro lidskou interakci, je nutné se zamyslet a nalézt nové uchopení světa, nové kulturní a filozofické paradigma, které pojme šíři kyberprostoru, jenž zůstal postmodernou téměř nepovšimnut.

## **1.1 Za hranice rozjívěnosti a lhospějnosti: Vznik soudobého kyber-primitiva.**

Již více než sto let trvá vývoj soudobého Narcise, jak ho definuje Gilles Lipovetsky (2008), který je programově tolerantní, požadovaně nejistý a rozkolísaný a lhospějný ke všemu, co ho obklopuje. Kromě webové sítě, ve které se pohybuje často lépe než ve skutečném životě. Ve své kyberprostorové identitě si stěžuje na svou osamělost, na své

---

<sup>3</sup> Těmto autorům a jejich koncepcím se věnuji v třetí části této kapitoly a v kapitole druhé.

problémy, ale zároveň si v ní libuje, neboť jen ona mu poskytuje jistotu, ochranu před světem a před lidmi v něm. Protože kyberprostor je jakási novodobá říše divů, v níž přetrvává pramálo pravidel, v níž se konstituuje pramálo hodnot, v níž je proto skutečně a doslova vše možné.

V éře vrcholného postmodernismu 80. let nás kolektivně postihl jakýsi „syndrom přeplněného regálu“, před kterým stojíme a jsme bezradní, protože nevíme, co si z toho nesmírného množství máme vybrat. Tuto bezradnost až rozkolísanost postmoderního člověka vymezuje Peter Sloterdijk (1996, s. 23) takto: „Jaký život si máme vyzkoušet? Který let si máme objednat? Ztratili jsme půdu pod nohama, protože si musíme vybírat mezi čtrnácti druhy omáček. Svět je jídelní lístek a tu je třeba objednávat, nikoli pochybovat. Toto je základ postmoderní situace.“ V internetovém prostředí tento jev emergoval až do bizarního extrému, kdy (metaforicky) také stojíme před jakýmsi přeplněným regálem, ale vidíme pouze jeho nepatrnou výseč, kdežto jeho konce se táhnou do nekonečna a pro jednoho člověka není možné dosáhnout jeho okrajů, takže vlastně ani netuší, z jak nesmírného množství si vybírá. A jak jsme se do tohoto stavu dostali? Vše začalo už v 19. století, které připravilo živnou půdu pro davového člověka, „spokojeného mladého pána“ definovaného José Ortegou y Gassetem (1993, s. 37 – 88), jenž se v průběhu let proměnil v postmoderního Narcise tak, jak ho vymezuje Gilles Lipovetsky (2008, s. 77 – 119).

### ***1.1.1 Doba spokojeného mladého pána: Vzpurný primitiv***

„Spokojený mladý pán“ je prvním ze zmíněných vývojových

stupňů člověka, které souhrnně označuji jako postmoderní vývojové stupně, a to i přesto, že autor konceptu „spokojeného mladého pána“, José Ortega y Gasset, není postmoderním autorem. Nicméně podle mého soudu ve své knize *Vzpouřa davů* (1993) postmoderní dobu právě charakteristikami „spokojeného mladého pána“ předjímá. Abychom porozuměli tomuto fenoménu, musíme se podle autora vrátit až do 19. století, které znamenalo pro společnost velké změny, jež vytvořily jakýsi „nový svět“ (Ortega y Gasset, 1993, s. 61). Tento nový svět umožnily tři principy: nové demokratické uspořádání států, vědecké experimenty poskytující léčiva a přístroje usnadňující život a industrialismus poskytující efektivnější a ekonomičtější výrobu. Tyto změny předznamenal problém, jenž se začal projevovat ve společnosti už od počátku 20. století. „Obyčejný“ člověk, podle Ortegy (s. 61), který do té doby musel o všechno bojovat, mnohdy i o holé přežití, má najednou všechny možnosti a veškeré pohodlí naservírované před sebou, aniž by se o to sám nějak zasloužil.

Vzniká fenomén „davového člověka“, který nemá žádné vyhraněné rysy, není revolucionář ani nihilista, je to „pan Kdekdo“ (Ortega, 1993, s. 40), všední člověk, jenž nemá touhu se zdokonalit, zajímá jej pouze jeho pohodlí a nechce být ničím a nikým omezován ve své rozjívěnosti. Přesto si podle autora tento „všední duch, vědomý si své všednosti, troufá hájit právo na všednost a všude ji vnucuje“ (s. 40). Davový člověk si totiž uzurpuje právo mluvit do všeho včetně (a zejména) toho, čemu nerozumí. Tak se z publika a čtenáře stává soudce a popravčí umělecké tvorby, v které samotné lze pozorovat vzestup pseudointelektuálů „nekvalifikovaných, nekvalifikovatelných a diskvalifikovaných“ (s. 39) svým vlastním duševním nedostatkem. V současnosti se tito pseudointelektuálové etablovali do kyberprostoru v podobě internetových diskutérů i rádoby kvalifikovaných recenzentů,

kteří bez výjimky zcela či částečně nekvalifikované odsouzení uměleckého díla považují za svůj koníček a ještě se jím chlubí v různých databázích, fórech, online magazínech či je prezentují přímo na svých stránkách a blozích<sup>4</sup>.

Podle Ortegy (1993) jsou jisté exklusivní sféry lidské činnosti vyhrazené jen určité elitě, ne elitě aristokratické či jinak materiálně povýšené, nýbrž elitě intelektuální, duševní. Ne každý může být spisovatelem či hudebním skladatelem, jedná se možná o určitý duševní aristokraticismus, který je vyhrazen jen určité elitě. Explicitně to dokládá např. na vzdělávání Jan Patočka ve svých spisech o filosofii výchovy: „...kdo by např. k vesnickým chlapcům chtěl přijít s estetickou kulturou, ten by dělal něco směšného” (1997, s. 45). V dnešní době pseudohumanistické multi-kulturní tolerance takové tvrzení vyznívá poněkud arogantně, ale když se nad ním člověk zamyslí do důsledku, tak nutně vyvstane otázka, kam nakonec vedlo zpřístupnění vysokého vzdělání téměř všem absolventům středních škol s maturitou? K tomu, že dnes vysoké školy navštěvují masy studentů, jejichž zájem je bohužel velmi často soustředěný jen na dosažení titulu, jenž jim poskytne lepší uplatnění na pracovním trhu, nikoli na poznání a vzdělání jako takové. K tomuto problému se poměrně přímočaře vyjadřuje Konrad Paul Liessmann ve své *Teorii nevzdělanosti*: „Představuje-li vědění moc, nelze ho nalézt tam, kde jsou všichni” (2012, s. 39).

Ale zpět k charakteristice davového člověka. Podle Ortegy (1993) rozmazlenost davového člověka není jen vinou jeho samotného, ale může za ni celá společnost, její uspořádání a sociální politika, která dává davovému člověku pocit, že všechny výhody civilizace, blahobyt a nekonečné možnosti jsou jaksi přirozené, stejně jako vzduch, který dýcháme. Davový člověk se proto domnívá, že všechny tyto výhody a

---

4 O tomto fenoménu podrobněji pojednávám v části 1.1.3.

ulehčení jsou jeho právem, které musí důsledně vyžadovat, neuvědomuje si ale, že má nejen práva, ale také povinnosti. Jenže stejně jako rozmazlené dítě i davový člověk nechce o nějakých povinnostech či omezeních nic ani slyšet, chce si jen užívat výhod bez vlastního přispění. Taková bytost, jak uvádí Ortega, nenabyde žádných zkušeností o mezích svých možností: „Tím, že je ušetřena veškerého tlaku okolí, střetů s ostatními, získá opravdové přesvědčení, že existuje jen ona, a navykne si neohlížet se na jiné, především nepokládat nikoho za vyššího, než je ona sama” (1993, s. 62). Davový člověk, spokojený sám se sebou a jistý si svým nezměrným intelektem a неотřesitelnou mravní silou je vlastně ze své pozice nucen odmítat veškeré autority, neposlouchat, nemyslet na cizí mínění a nedbat na ostatní. A zároveň má podle Ortegy (1993) obrovskou potřebu své prostinké názory agresivně vnučovat všem okolo, zasahovat do všeho, do čeho zasahovat lze, a to bez ohledů, bez rozmyslu, bez skromnosti. Tuto diagnózu „vzurného primitiva” (s. 83) lze podle mého mínění velmi účinně aplikovat i na dnešní společnost a to téměř beze změny v charakteristikách.

„Spokojený mladý pán” je tedy podle Ortegy (1993) jakýmsi rozmazleným dítětem lidských dějin, které se chová velmi podobně jako evropská aristokratická šlechta. Stejně jako aristokrat dědí životní podmínky, které vytvořili jeho předci a využívá těchto podmínek bez vlastních zásluh, tak i davový člověk využívá privilegií, která mu připravili jeho předci. A stejně jako zmíněného aristokrata ho podle Ortegy charakterizuje duševní mdlost, unylost, lhostejnost a pohodlí, které vedou k jedinému – degeneraci. Protože život oplývající pohodlím, otevřenými možnostmi a rozptýleními, jež nás nepřestávají svádět, není lepší a kvalitnější, vůbec ne: „Každý život je boj a úsilí být sám sebou” (s. 84).

Protože jakmile nám tento boj a toto úsilí někdo vezme, jakmile nejsou překážky k překonání, bitvy k vybojování a selhání k poučení, potom člověk nenabývá životních zkušeností, zůstává jaksi zmrazen v nečinnosti a čeká, co mu svět přichystá. Jeho vůle a odhodlání není třeba, jeho tvrdá práce není vyžadována, jeho schopnosti potlačeny. Stává se davovým člověkem, „panem Spokojeným“ a všedním a stejným jako kterýkoliv jiný z davu. Cesta ven je relativně snadná, ale zároveň i nesmírně těžká: „Nechce-li člověk patřit k davu, stačí, aby přestal být vůči sobě pohodlný“, jak uvádí Friedrich Nietzsche ve svých *Nečasových úvahách* (2005, s. 151).

### **1.1.2 Éra prázdnoty, deprese a narcismu: Lhostejný primitiv**

Gilles Lipovetsky sice začal publikovat až bezmála 50 let po Ortegovi y Gassetovi, ale přesto lze říci, že na něj téměř plynule navazuje. Ortegův spokojený mladý pán se totiž během těch let vším tím pohodlím a možnostmi přesytil. Život už pro něj přestal být rozjívenou zábavnou hrou, kde si může dělat, co chce, stal se něčím únavným až depresivním. Začala ho charakterizovat posedlost nicotou, ale ne nicotou existenciální, jejíž prázdnota působí jako vykřičník, ale nicotou všední, jejíž prázdnota je jen prostým faktem vyřčeným bez emocí. Lipovetsky (2008, s. 55 – 75) tuto lidskou prázdnotu nazývá masovou pustinou, masovou dezercí, která spustila vlnu, jež zbavila obsahu i podstaty všechny instituce, hodnoty a cíle. Jedná se o nový druh apatie, bezcílného bloudění životem, bytí naplněného lhostejností.

Právě ona lhostejnost způsobila setření všech hranic, rozpustila veškeré protiklady a vyostření, způsobila pseudotoleranci, která



vytvořila nejasný obraz nás samých, neboť vymezit se nějak vůči ostatním je nepřístupné, extrémistické. Vytratily se ideje, postoje, hodnoty, i sám smysl toho všeho. Jak uvádí autor: „ted' už lze žít bez cíle a beze smyslu v jakémisi sledu jednotlivých záblesků” (Lipovetsky, 2008, s. 61). Analogicky tento stav můžeme nazvat epizodičností, jak ji vymezuje Zygmunt Bauman ve svých *Úvahách o postmoderní době* (1995). Naši dobu podle Baumana charakterizuje absence sociálních struktur, plynutí času přestalo být kontinuálním procesem, místo přímky zde máme soubor jednotlivých epizod, které probíhají za sebou i vedle sebe (s. 33). Tyto epizody nejsou propojeny ani kauzálně, ani logicky, koexistují zde izolovaně jako jednotlivci ve společnosti. Ani lidé ve společnosti už totiž nejsou propojeni na téměř žádné úrovni, jsou vysoce individualizovaní a podléhají silné atomizaci, která v současnosti nabývá do krajnosti mimo jiné i zásluhou rozvoje sociálních sítí na internetu.

Tato nenásilná izolace je podle Lipovetského (2008, s 55 – 75) spojena se zpasivněním veřejného prostoru, orientujeme se totiž na vlastní ego, neřešíme už velké zásadní problémy společnosti na veřejném fóru, ale utápíme se každý zvlášť ve svých malých problémech, které ale nabývají rozměrů přímo obludných. „A tak dnes dramaturizujeme stárnutí, tloustnutí, spaní, výchovu dětí, odjezd na dovolenou – všechno nás stresuje a je pro nás problémem” (s. 74). Náš lhostejný Narcis je tak zcela bezbranný, nemá oporu veřejného prostoru, jak tomu bylo dříve, kdy se lidé více sdružovali, pomáhali si navzájem, společně sdíleli a řešili problémy. Dnes je každý zaměřen jen sám na sebe, na svůj rozvoj, na svou realizaci, na svou nezávislost. Vytratilo se „my”, neboť dnes je samota holým faktem, který se týká téměř všech bez rozdílu, není výsadou několika citlivých duší, jak tomu bylo před sto lety.

Rozpad sociálních struktur se samozřejmě odráží i v rovině partnerských vztahů, „v dusivé pustině autonomie a neutrality se vztahy vytrácejí tiše a bezdůvodně“ (Lipovetsky, 2008, s. 75). Podívejme se kupříkladu na fenomén *singles*, na statistiky rozvodovosti, na množství žen, které se rozhodly žít bez partnera a mít dítě a vychovávat ho samy. „Chceme být sami, stále více sami, a zároveň se nesnášíme, nedokážeme být takto sami se sebou“ (s. 75). Fenomén samoty je jakousi patologickou psychózou dnešní doby, kterou ale nedokáží vyléčit psychoterapeuté, s tou si můžeme poradit jen my sami. Jak? Úplně stejně jako v případě davového člověka, přestat být pohodlní a usilovně pracovat nejen na sobě a pro sebe, ale i na ostatních a pro ostatní. Protože jedinou možností, jak se z této „masové pouště“ vymanit, je dále ji nerozšiřovat svým začleněním do tohoto monotónního kolotoče lhostejnosti.

### **1.1.3 Život v kyberprostoru: *Internetový kyber-primitiv***

Lipovetského lhostejný a apatický primitiv dostal na sklonku 20. století do rukou úžasný nástroj, jak se ze své lhostejnosti vymanit, jak se opět spojit s lidmi ve virtuálním „veřejném prostoru“ a na veřejných fórech diskutovat o společenských i celosvětových problémech, zapojovat se do různých iniciativ, podepisovat petice, přispívat na charitu, vyjadřovat své politické smýšlení, seznamovat se s různorodými lidmi a komunikovat s nimi na zcela nové úrovni. Ač měl všechny tyto možnosti, jak se znovu socializovat, tak jich nevyužil, ze své lhostejnosti se nevymanil, naopak onu masovou poušť rozšířil do celého světa, a to na zcela nové úrovni, ve zcela nové formě, stal se z něj

vysoce funkční primitiv operující v konejšivém prostředí zdánlivé anonymity, v kyberprostoru.

Postmoderní člověk bezdůvodně konzumoval sebe sama, jak o tom píše Peter Sloterdijk (1996, s. 22 – 24), a to prostřednictvím bezduché zábavy. „Máš jenom tento jeden život, tedy požírej sám sebe, nic nenechávej, zbytky skončí v černém plastickém sáčku (s. 23).“ Podobně i současný kyber-primitiv v síti internetu konzumuje informace často bezmyšlenkovitě, náhodným výběrem, nepodrobuje je kritice, přijímá je jen jako dočasné kvantum dat použitelné jen k určitému účelu, pak je zapomene. Neboť k čemu je vlastně potřeba si dnes pamatovat informace, když jsou díky novým komunikačním technologiím neustále k dispozici?

Lipovetským (2008) definovaná lhostejnost tak vládne na všech úrovních existence, markantně tento jev můžeme pozorovat v institucích, které mají největší vliv na formování a socializaci jedince, ve školách a na univerzitách. Příkladem, který mluví za všechny, je studium filozofie, které je již od dob modernity považováno za nepraktické, postrádající uplatnění, a tedy zbytečné. Ve společnosti se v současnosti s tímto přístupem lze setkat velmi často, proto na některých univerzitách obory „neperspektivní“ zanikají a „investuje se jen do oborů, u nichž se v blízké budoucnosti větrí celosvětový trh“ (Liessmann, 2012, s. 87). Obecným vzorem vzdělanosti byl v modernismu (a ještě velmi raném postmodernismu) člověk, jenž oplýval vědomostmi a znalostmi, prosazoval uvědomělé hodnoty a postoje. Toto tradiční pojetí vzdělanosti, jak o něm hovoří Liessmann, je v dnešní době trnem v oku především reformátorům vzdělání, v dnešní rétorice „managerům vzdělávání“. Podle Liessmanna je pro současnou společnost nežádoucí, aby ze vzdělávacího procesu vyšli lidé vzdělaní v tradičním pojetí vzdělanosti, neboť takto vzdělaní lidé s kritickým

myšlením by nebyli „bezproblémově fungující, flexibilní, mobilní a týmově svázané klony“ (2012, s. 38). Člověk, který neumí informace zkonsumovat, patřičně využít, „vytěžit“, a úspěšně zapomenout, není potom člověkem flexibilním. Neboť *stálost* v obecné rovině na všech úrovních je dnes nepotřebná a zastaralá. Člověk s klasickým<sup>5</sup> vzděláním by v dnešní době působil stejně nepatřičně a absurdně jako kupříkladu vývojka použitá k produkci fotografií z digitálního fotoaparátu.

Hodnota klasického vzdělání, jehož smyslem je „vědění“ samotné, se v současnosti nivelizovala, vědění je posuzováno podle vnějších hledisek, ne podle vlastních kritérií (Liessmann, 2008, s. 87). Zdařile problém humanitních věd včetně filozofie identifikuje Mikhail Epstein ve svém díle *The Transformative Humanities: A Manifesto* z roku 2012. Tvrdí, že v nepříteli vzdálené budoucnosti budou humanitní vědy „vyhynulým druhem“ a že již v posledních 40 letech můžeme pozorovat výrazně snížený zájem studentů o humanitní obory (s. 1 - 19). A není se čemu divit, neboť humanitní vědy podle Epsteina v současnosti téměř vůbec neprodukují mezinárodně uznávané myšlenky či teorie, které by byly přínosem alespoň na interdisciplinární úrovni akademických úvah. Příčinu vidí Epstein v tom, že se humanitní vědy odvrátily od člověka, který už není předmětem jejich hlavního zájmu, a zaměřily se výhradně na text - „humanitní vědy přestaly být vědami o člověku a staly se vědami o textu“ (s. 2). V tomto světle se tak Liessmanův předpoklad neužitečnosti humanitních věd jeví jako legitimní, jelikož humanitní vědy již téměř nic „užitečného“ neprodukují, nýbrž jen recyklují již mnohokrát interpretované interpretace významných textů z oblasti humanitních věd, zejména z filozofie (Epstein, 2012, s. 1 - 19).

A tak se dnes vzdělávání, nejen to formalizované ve vzdělávacích

---

5 Klasické vzdělání ve smyslu tradičního pojetí vzdělanosti: „...vzdělání neúčelové, souvislé, obsahově ukotvené v tradicích velkých kultur...“ (Liessmann, 2012, s. 38). Vzdělání, jež oceňovalo „význam klasických jazyků, literárního kánonu, poznání filozofických, estetických, kulturních a náboženských tradic“ (Liessmann, 2012, s. 40).

institucích, ale i neformální sebevzdělávání, uskutečňuje velmi často prostřednictvím internetu, ve kterém „plave“ nepřeborné množství informací a dat nejrůznějšího druhu, kvality a stupně pravdivosti. A člověk nemá šanci prozkoumat ani zanedbatelný zlomek těchto informací, natož z nich vybrat ty adekvátní a kvalitní. Jedinými kritérii a požadavky, které na informace má, je jejich rychlá dosažitelnost a následná spotřeba, která mu samozřejmě přináší uspokojení určitých potřeb, nicméně není zdrojem vzdělávání. „Plavíme se na oceánu chutí, ochota k prožitku zbavila svět jeho mezí (Sloterdijk, 1996, s. 23).“

Tento pomyslný oceán kyberprostoru se také v důsledku vzniku a rozvoje Webu 2.0<sup>6</sup> neustále a zcela nekontrolovatelně rozšiřuje a prohlubuje. Z poměrně pasivně přijímaného Webu, který byl tvořen hrstkou „geeků“, se najednou stal dynamický prostor, který umožňuje běžnému uživateli aktivně se na jeho tvorbě podílet. Uživatel může cokoli napsat, cokoli sdílet, jakoukoli svou myšlenku agresivně vnutit. Ústředními technologiemi Webu 2.0 jsou různé blogy, sociální sítě, které umožňují vpravdě neomezený tok informací všemi směry a jsou hlavními nástroji *Uživatele*.

Člověk tak už není jen pasivním příjemcem, ale i aktivním tvůrcem, což mu dává možnost neomezeně experimentovat se svou vlastní identitou<sup>7</sup>. Nejen v prostředí online her, ale právě i na sociálních sítích, na různě zaměřených blozích, se člověk, Uživatel, prezentuje určitým způsobem, představuje světu jen umělou osobnost pečlivě vykonstruovanou na míru podle toho, kým si zrovna přeje být: politicky uvědomělým diskutérem, lovcem gurmánských zážitků či zasvěceným filmovým kritikem. Rolí, jež je možno na internetové síti zastávat, je nespočet, každý si může vybrat tu, která je mu nejbližší, či která je

---

6 O Webu 2.0 pojednával jako jeden z prvních článků Darcy DiNucci *Fragmented Future* (1999).

7 Touto problematikou, jež se řadí do poměrně nového oboru kyberpsychologie, se zabývá americká autorka Sherry Turkle ve svém díle *Life On the Screen* (1995).

zrovna nejvíce v kurzu, či na kterou má prostě jen toho dne náladu. V umělém a zdánlivě anonymním prostoru internetu tak vzniká nový druh primitiva, všemocný Uživatel, tzv. *kyber-primitiv* – jenž může být pouhým čtenářem, divákem, konzumentem, ale i samotným autorem, celebritou, která určuje trendy. Jeho možnosti jsou vskutku nesmírné, neboť WorldWideWeb je polouzavřenou množinou, jež dovoluje kyber-primitivovi nahlédnout za příslovečný horizont a objevit, tvořit a ničit zcela nové rozměry.

Stejně jako Ortegův vzpurný primitiv, tak i současný kyber-primitiv mluví sice mnoho, ale nemá toho moc říci, jeho verbalizace je zcela samoučelná, mluví pro mluvení samotné, jen aby se také účastnil onoho pokřiveného „veřejného prostoru“ internetu. Charakteristiky má kyber-primitiv téměř totožné s rysy Ortegova vzpurného primitiva i Lipovetského Narcise, ovšem mění se způsob, jakým se projevuje, a úroveň, na které „operuje“. Neboť internet je pořád ještě poměrně novým nástrojem, pomocí kterého komunikujeme a myslíme, vytváříme nové světy, nové reality, „hyperreality“, které nás zpětně ovlivňují a formují naše myšlení. „Nástroje, které používáme k myšlení, mění způsob našeho myšlení“, uvádí americká kyberpsycholožka Sherry Turkle ve své studii *How Computers Change the Way We Think* (2004, s. 1). V textu mimo jiné zmiňuje i problematiku transparentnosti užívané technologie. Očekáváme od ní, že bude snadno ovladatelná (tzv. *user-friendly*), a předpokládáme tedy, že stačí ji umět používat, nikoli rozumět tomu, jak funguje. V důsledku tohoto předpokladu si neuvědomujeme dosah některých našich činů jak na síti, tak při užívání počítačů obecně (Turkle, 2004, s. 3). S tím související pramalá znalost zákonů a téměř nulová obezřetnost často způsobují únik citlivých informací, ke kterým tak má na internetu přístup opravdu kdokoli. Únikem mám na mysli samozřejmě to, že tyto citlivé údaje kyber-

primitiv ochotně do sítě vypustí (stačí si prohlédnout osobní profily uživatelů sociálních sítí a člověk se o nich dozví mnoho, mnohdy i víc, než by o daném uživateli vědět chtěl).

Ve své nejnovější knize *Tekutý dohled* se Zygmunt Bauman (2013) k problematice sociálních sítí ve vztahu k anonymitě vyjadřuje velmi kriticky: „vzdáváme se svého práva na soukromí na jatkách, v nichž obětí je naše vlastní vůle“ (2013, s. 32). Dále v textu zvažuje dvě příčiny naší ochoty opustit svět anonymity a explikovat se ve veřejném prostoru internetu, a to, zda ztrátu soukromí v sociálních sítích chápeme jako přijatelnou cenu za zábavu, jež nám toto online sdružování přináší, či jde o silný tlak lidské společnosti odpovídající „ovčímu stádu“, který nás nutí obětovat svou vlastní nezávislost. Myslím si, že v tomto bodě jde o diskutabilní spekulaci, neboť takováto generalizace neodpovídá ani uživatelům sociálních sítí, ani zatvrzelým odpůrcům těchto serverů. Z vlastní zkušenosti vím, že mnoho uživatelů se na sociálních sítích pohybuje jen v podobě pasivních pozorovatelů, kteří tuto síť využívají jen jako komunikační kanál s určitým okruhem lidí - např. se spolupracovníky či spolužáky. Nesdílejí zde žádné soukromé či nepatřičné informace, síť využívají stejně jako e-mail, jen s tou distinkcí, že dokáží předat informace více jedincům naráz a zároveň i přijmout informace od většího množství uživatelů. O ztrátu soukromí se tedy v tomto případě nejedná, tudíž Baumanova radikální dichotomie zde ztrácí svou platnost.

Nicméně Bauman (2013, s. 32-33) posléze hovoří o tom, že sice tak máme možnost formální volby, přesto se stáváme zajatci osudu, neboť když někdo jiný na síti poskytne naše citlivé informace, ztrácí naše rozhodnutí o užívání/neužívání sociální sítě smysl. Uvádí jako příklad jistého fotografa na volné noze, který při nepokojích ve Vancouveru vyfotografoval líbající se pár a zabralo mu pouhý jeden den,

aby oba aktéry pomocí sociální sítě identifikoval. V tomto bodě ovšem opět s Baumanem nemohu zcela souhlasit, neboť v tomto konkrétním případě se nejedná o porušení soukromí, jelikož onen pár se dobrovolně exhiboval na veřejnosti, nikoliv v soukromí. Ipso facto údaje, které o mně může na síti „zveřejnit“ cizí člověk, jsou primárně již dávno zveřejněné, sdílením jsou poskytnuty jen širšímu okruhu lidí. V případech, kdy se jedná o prokazatelné porušení soukromí, existuje možnost uplatnění právních předpisů<sup>8</sup>. Jsem tedy toho přesvědčení, že nad svým soukromím máme stále kontrolu, nikdo nás přeci nenutí být uživatelem sociálních sítí, a pokud jím chceme být např. z důvodů výše zmíněných, tak nás opět nikdo nenutí této síti poskytovat důvěrné informace. A pokud máme obavy, že jiná osoba nás „přistihne“ (vyfotografuje či nafilmuje příhodně připraveným „chytrým“ telefonem) při nějaké kompromitující situaci a zveřejní ji, pak se tedy na veřejnosti chovejme tak, aby žádný kompromitující materiál ke zveřejnění vůbec nevznikl.

Pokročilé komunikační technologie ovšem podle Sherry Turkle (2011, s. 1) člověka přímo „svádějí“ k jejich užívání, jelikož útočí na naše zranitelná místa - na naši osamělost a zároveň strach z intimity. Sociální sítě nás naší osamělosti domněle zbavují a zároveň nás izolují natolik, aby nebyla narušena naše intimní zóna. „Naše životy propojené sítě nám dovolují se schovat před sebou navzájem i přesto, že jsme k sobě navzájem upoutaní“ (s. 1). Lipovetsky (2008, s. 23 - 28) hovoří o dominujícím jevu v naší společnosti jako o „svůdnosti“, tedy možnosti si v mnoha aspektech lidského života vytvořit jakýsi „program na míru“. Analogicky nová „svůdnost“ sociálních sítí je patrně velmi častou příčinou, proč tak ochotně a často bez sebereflexe poskytujeme intimní

---

8 Problematiku ochrany osobních údajů a soukromí upravují předpisy 101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů, ve znění pozdějších předpisů, zákonem č. 127/2005 Sb., o elektronických komunikacích, a zákonem č. 480/2004 Sb., o některých službách informační společnosti, ve znění pozdějších předpisů.



informace z našich životů uživatelům sociálních sítí. Každý si tak skutečně může vytvořit „interakci na míru“, přesně podle našich aktuálních tužeb v přesně vymezených hranicích a míře intimity.

Kyber-primitiv operující velmi často *online* by se jako prozatím poslední vývojové stádium tzv. postmoderního člověka mohl stát ústřední postavou digimoderní doby. Jeho charakteristiky se sice překrývají jak s Ortegovým vzpurným primitivem, tak Lipovetského lhostejným Narcisem, nicméně díky každodennímu používání komunikačních technologií, uskutečňování značného množství interpersonálních interakcí na sociálních sítích, a z toho vyplývajících změn v komunikaci a v socializaci, lze kyber-primitiva označit jako aktuální postavu digimoderní společnosti.

## 1.2 Ohlédnutí za postmodernou

Již samotný název této podkapitoly vyjadřuje charakter úvah, kterými se zde budu zabývat. Samotný akt ohlédnutí se za něčím implikuje ukončenost onoho něčeho, v tomto případě se jedná o celé filozofické paradigma doby. Jedná se samozřejmě o krajní myšlenku, neboť u jednotlivých filozofických ér nelze mnohdy určit jasný počátek ani konec. Nicméně pro potřeby této práce se určitého zjednodušení dopustím, samozřejmě i s limity, jež z něj vyplývají. V následujícím textu se tedy budu zabývat rysy, které *byly* charakteristické pro postmodernismus, a pokusím se polemizovat o jejich platnosti i v současné době.

Přesto je nutné mít na paměti, že i když hovořím o konci postmodernismu i postmoderny, mám na mysli samozřejmě metaforický konec. I v případě, že bych výchozí premisu této práce

potvrdila, neznamenaloby to nic jiného než to, že několik desítek let stará filozofická reflexe společnosti už v současnosti není zcela platná, přesto spousta rysů přetrvává a ještě dlouho zřejmě přetrvávat bude.

### **1.2.1 Radikální pluralismus a proces personalizace<sup>9</sup>**

I přes poměrně rozsáhlou historii i akademické zakotvení je pro širokou (neodbornou) veřejnost postmodernismus stále jen termínem, který je v důsledku své vlastní nevynezenosti často velmi neadekvátně užíván v textech nejrůznorodějšího typu - v novinových sloupcích, recenzích, internetových diskuzích, anotacích připravovaných výstav i jako marketingový slogan k nejnovějšímu detektivnímu románu. Co nelze jednoznačně vymezit, pojmenovat, to bude jistě „postmoderní“. Toto současné „zaklínadlo“ je ale dvousečnou zbraní, protože poukazuje nejen na problém všeobecné nejasnosti termínu postmoderna, ale i na jev, který je pro postmodernu příznačný, a to je zpovrchnění a směřování diametrálně rozdílného. Příznačné je tak i samotné užití tohoto umělecko-filozofického termínu v žurnalistice, v reklamě, v komentářích anonymních diskutérů, tedy převážně v popkultuře.

Předně je na místě rozlišit pojmy postmoderna a postmodernismus, jež nejsou synonyma, jak by se z některých textů mohlo jevit. Wolfgang Welsch ve svém stěžejním díle *Naše postmoderní moderna* formuluje rozlišení těchto pojmů následovně: „Postmodernu zde chápeme jako stav radikální plurality, postmodernismus pak hájíme jako jeho uchopení“ (1994, s. 12). Postmoderna je tedy termínem podstatně širším, který charakterizuje celkový stav společnosti,

<sup>9</sup> Tato část textu je přepracovaným a rozšířeným textem pocházejícím z mé předchozí kvalifikační práce, a to práce bakalářské s názvem *Problematika hodnot ve vzdělávání v postmoderní společnosti na počátku 21. století*. Práce byla obhájena v roce 2012 na Univerzitě Karlově v Praze, obor Andragogika a personální řízení.

dějinnou epochu, postmodernismus pak jeho již konkrétní formulaci (filozofickou, uměleckou, sociologickou aj.).

Nemalou obtíž tak postmodernismus způsobuje nejen svým poněkud vágním vymezením, které je u každého autora trochu jiné, ale i pronikáním do popkultury, která ji uchopuje a transformuje svým vlastním způsobem. Welsch (1994, s. 11) proto rozlišuje dva postmodernismy, tzv. „precizní“ a „bezbřehý“, které oba svou vzájemnou interakcí a vlivem ztrpčují život všem, kteří se pokoušejí o jakoukoli analýzu či reflexi soudobé společnosti. Onen bezbřehý postmodernismus je postmodernismus, jak ho známe ze všech odsuzujících kritik, je to „chudý a nesnesitelný“ postmodernismus, libovůle a všehochuť, postmodernismus „lunaparku a konzumní kultury“ (s. 11). Kritici tohoto postmodernismu se podle Welsche sami ve své samolibosti stávají nástroji této libovůle, neboť neprodukují žádné relevantní koncepty, jen samoučelné kritiky. Tento „špatný“ postmodernismus pak zakrývá „pravý a lepší“ postmodernismus, postmodernismus „skutečný a účinný“, který se neřídí „hloupou libovůlí matoucí nezávaznosti, nýbrž zasazuje se za skutečnou pluralitu, zachovává a rozvíjí ji, poněvadž si bere k srdci příkaz rozlišovat“ (1994, s. 11). Welsch tedy naprosto evidentně odsuzuje princip *anything goes* a snaží se tak tímto odlišením vyzdvihnout a obhájit „lepší“ postmodernismus a kategoricky odmítnout „špatný“, jenž s arogantní samozřejmostí upozadňuje onen „lepší“. Autoři by pak podle Welsche (1994, s. 11) ve svých pracích měli uvádět a argumentovat samozřejmě jen tím správným postmodernismem.

Tento text se ale bude zabývat i bezbřehým postmodernismem, bude z něj v dalších úvahách vycházet, neboť jsem přesvědčena, že oba tyto postmodernismy naši společnost ovlivňovaly a formovaly. Ona cynická libovůle „špatného“ postmodernismu je vlastně určitým

životním postojem společnosti, který sice často přebíjí skutečný filozofický postmodernismus, nicméně už jen z Welschovy snahy tyto dva antagonistické „bratry“ striktně odlišit lze usuzovat, že ten „špatný“ z nich má obdivuhodný vliv a moc často toho „dobrého“ zastínit.

A tak v ryze postmoderním duchu směšujeme vysoké s nízkým, odborné s laickým, dobré se špatným. A možná to bude jediné ku prospěchu věci, protože postmoderní společnost se neřídila a neřídí pečlivě vymezenými akademickými konstrukty a filozofickými principy, nýbrž si žije podle své vlastní, nevymezené, dynamické a neustále se transformující postmoderny.

#### **1.2.1.1 Pluralita jako bezuzdný eklektismus i jako pozitivní rozmanitost**

Obvyklý výklad určitého problému začíná jeho definicí. Otázku plurality ovšem nelze definovat bez uvedení alespoň základního kontextu dějinného, společensko-kulturního, a už vůbec ji nelze vytrhnout z jejího přirozeného prostředí a zredukovat na encyklopedické heslo. Abychom jí porozuměli, musíme se nejdříve obeznámit s problémem širším, problémem samotné postmoderny.

Postmoderna jako stav společnosti není z hodnotově morálního hlediska špatná nebo dobrá. Postmoderna sama o sobě nemá žádnou sebehodnotící konotaci implicitně v sobě zanesenou. Nelze ji uchopit jako politickou ideologii, či umělecký módní výstřelek, není totiž ani jedním. Lze ji ovšem zneužít k mnohým účelům – stejně jako jakýkoliv jiný myšlenkový koncept. Ovšem postmoderna není ani nějakým vymyšleným směrem, který by se „hodil“ na dobu druhé poloviny 20. století. Postmoderna je stav celé společnosti, všech jejích rozhodujících

aspektů, a proto ji lze jen reflektovat, analyzovat, pochopit (či se o to alespoň pokusit). A samozřejmě pojmenovat. Jak uvádí Welsch (1994, s. 17 – 18), samotný termín postmoderna je poměrně nešťastně zvolený, protože evokuje něco, co přišlo po moderně, a tedy že moderna je pryč a je zde něco úplně jiného, „anti-moderního”. Ve skutečnosti nelze přesně určit hranici těchto dvou epoch, protože nejsou v opozici, neproběhl žádný převrat, který by s velkou pompou svrhl modernu a nastolil novou éru postmodernity. Je možné totiž mezi nimi najít nejen přímou návaznost, společné rysy, ale dokonce i naplnění ideálu jednoho v druhém.

V tomto bodě je ovšem na místě uvést na pravou míru, kterou modernu mám vlastně na mysli. Modernu devatenáctého století charakterizovala cílevědomá touha po absolutní jednotě, celistvosti, homogenitě, totalitě. Devatenácté století bylo stoletím velkých revolucí, velkých vědecko-technických objevů a enormní industrializace. Tato „stará” moderna, moderna jednotná, viktoriánsky upjatá a revolucionářsky nesmiřitelná se ve druhé polovině devatenáctého století začala rozpadat (Welsch, 1994). Kulturní revolta přelomu století předznamenala „novou” modernu, modernu avantgardní, jež s excentrickou pózou odmítla vše staré, tradiční a zkostnatělé (Lipovetsky, 2008, s. 107 - 142). Nová umělecká bohéma inspirovaná (paradoxně) emocionálně přepjatým a již trochu „zastaralým” romantismem, pro niž jakákoliv změna okamžitě znamenala revoluci a odmítnutí všeho, co už tu bylo, představovala onu hnací sílu avantgardy, která se v touze po novosti stále rychleji řítila vpřed, až se stala prázdným recyklátem sebe samé. Novátorské nápady a „fanatická touha po originalitě” (s. 107 - 142) se rychle vyčerpaly a novým uměleckým zdrojem se stalo mísení těchto avantgard – tzv. transavantgarda. Tento

„nejcyničtější eklecticismus“ (Lyotard, 1993, s. 19) byl již jen krůček od postmoderního pluralismu.

Avantgarda tak na počátku dvacátého století pronikla do všech uměleckých oblastí, včetně nově vznikajícího filmového průmyslu. Vytvářely se celé skupiny avantgardních umělců, kteří společně tvořili a vzájemně se ovlivňovali, jednou z nejznámějších skupin bylo například německé uskupení expresionistů Die Brücke. Nastupující fašistické systémy ovšem avantgardnímu umění příliš nepřály a druhá světová válka znamenala celkový kulturní útlum v Evropě (Châtelet a Groslier, 2004, s. 505-530).

Určité rysy avantgardy (zvláště snaha o společenskou revoltu) se pak novým způsobem restaurovaly v umělecko-filozofickém „projektu“ šedesátých let, který se utváří dodnes. Uvozovky jsou zde na místě, protože postmoderna není projektem ve stejném smyslu, v jakém se tak označuje novověká moderna. Ta byla totiž hnána kupředu silnou ideou orientovanou na budoucnost, která se pokoušela změnit strukturu celé společnosti, a to cílevědomým a společným úsilím. Postmoderna oproti tomu nemá explicitně formulovaný cíl, ani jednotnou ideu, naopak ji charakterizuje spíše hledání a výběr z mnoha různých možností, které jsou si rovnocenné, byť si často odporují. Nelze tedy mluvit o skutečném projektu, protože ten evokuje něco naplánovaného, promyšleného, s definovaným výsledkem. Tak lze charakterizovat viktoriánskou „starou“ modernu, soudobá postmoderna je vlastně takovým *anti-projektem*. Bauman (1995, s. 13) je v této otázce ještě kategoričtější - „postmodernita je vlastně pouze totéž, co zánik projektu“; moderna byla pečlivě plánovaným „super-projektem“, který narozdíl od postmoderny neznal plurál, proto o postmoderně jako o projektu nelze podle Baumana vůbec hovořit. Postmoderna je tak vším, čím projekt není, mluvím o ní proto jako o anti-projektu.

Prvotní impuls avantgardní rozmanitosti se tak ve staronovém pojetí radikálního pluralismu stal zdrojem neomezených možností a svobody výběru. Mnohost, rozmanitost a relativita se staly novým étosem doby, radikální pluralita pronikla všemi oblastmi vědění, kultury a umění, ustanovila se základním a výchozím stavem postmoderní společnosti.

Na problém radikální plurality můžeme stejně jako na samotný postmodernismus nahlížet z více stran. Respektive je možné ji analyzovat z příznačně pluralistického úhlu pohledu, který nehledá jedinou správnou odpověď, nýbrž hledá všechny relevantní a navzájem rovnocenné. U některých autorů (nesmiřitelný Peter Sloterdijk je vzorovým příkladem) se lze setkat s názorem, že pluralita je jen laciným eklektickým šílenstvím, které je příčinou i důsledkem „úpadku západní společnosti“. V současnosti lze podle mého názoru skutečně vysledovat určitou krizi či přímo úpadek hodnotových ideálů, morálních vzorů, dochází k celkovému rozmělnění a relativizaci našich hodnotových soustav.

Wolfgang Brezinka (1992, s. 14) vidí příčinu současné situace v tom, že „je pluralismus různých společenství věřících nahrazen světonázorovým a morálním pluralismem jedinců bez jakékoli vazby.“ Brezinkovo hledisko je zajisté částečně oprávněné, neboť ještě v době modernismu byla Evropa silně nábožensky ukotvená, což se v průběhu dvacátého století (nejen) vlivem totalitních utopií změnilo. Reálný socialismus potlačil náboženské smýšlení především v české společnosti, ale samozřejmě i v celém Sovětském svazu, a následný přechod ke kapitalismu tento proces stvrdil. Nacházíme se tak v určitém duchovním vakuu, které je rozsáhlejší než bylo kdy dříve.

Nicméně náboženský systém hodnot není jediný možný a především v dnešní společnosti již není ani udržitelný. A to hlavně z

důvodu samotné plurality, která nepřipouští žádné neměnné a nezpochybnitelné obsahy a schémata, nelze už z podstaty věci uvažovat o náboženském systému hodnot. Myšlenkový koncept, který odmítá jakékoli spekulace, polemické relativizování či přímo zpochybňování daných dogmat a který individualismus a požitkářství považuje za nepřijatelné, takový koncept nemůže ani v postmoderní, ani v dnešní společnosti obstát. Možností nekonečného výběru a demokratické volby tak platíme za ztrátu určité existenciální jistoty, kterou poskytovaly víra a církev. Vytržení z těchto základů nám na jednu stranu umožnilo svobodu, nezávislost a individualizaci, na stranu druhou nejistotu, neukotvenost v pevných sociálních uskupeních a atomizaci. Stali se z nás „rozkolísaní lidé“, jak píše Peter Sloterdijk (1996, s. 23), které „jíká závrat“ ze všech těch možností, které nám nabízí okolní svět.

Pluralita tak nutně vytváří podmínky náročné nejen pro psychiku člověka, ale náročné i z hlediska organizace společnosti. S avantgardou jsme se museli vzdát myšlenky univerzálních řešení, univerzální pravdy, v pluralitní společnosti není nic univerzální, univerzalismus je krajně nežádoucí, vše je relativizováno a subjektivizováno, každý má svou pravdu, ta se stala kontextuálním a ryze subjektivním pojmem. Absolutní či alespoň trvalá pravda tedy v zásadě neexistuje.

Stejně jako Lyotardův (1993) postmoderní umělec pracuje bez pravidel, tak vlastně i postmoderní člověk žije bez „pravidel“ (jistých morálních hodnot), v průběhu života si vytváří svá vlastní či přejímá jiná, ve společnosti uznávaná jakožto normy slušného chování. Nicméně jediná pravidla, která jsou společností striktně vyžadována, jsou jen ta legislativně ustanovená. Právní předpisy ovšem nejsou hodnotovým systémem ve smyslu společenské morálky, jež by nám předávala univerzálně platné hodnoty. Kde bychom ale měli takové hodnoty



získat? A i kdybychom je získali, jak bychom z nich mohli vytvořit celospolečensky platný a hlavně závazný systém? Zde narážíme na základní problém plurality – absolutní konsenzus na jakékoli úrovni není možný, demokracie ho ze své podstaty nepřipouští a vyžaduje pluralitu jako jediný možný princip rovnosti. A tím se dostáváme k prvnímu paradoxu pluralismu – princip, který odmítá totalitu, homogenitu v obecné rovině, vyžaduje kategorickou stejnost v přístupu k lidem všech ras, národností a vyznání. Postmoderna tak na jednu stranu univerzalizmus odsuzuje, ale na druhou stranu ho i poměrně zásadně přizívuje.

Pokud ale na otázku plurality pohlížíme z pohledu Welsche (1994), zjistíme, že je to pohled velmi optimistický, který pluralitu vnímá jako „pozitivní úkol“. Pluralita je totiž základním principem demokracie, je od ní neoddělitelná a odmítá jakoukoliv formu hegemonie. Postmoderna tak má „bytostně etický základ“ (s. 15), protože pluralismus vyjadřuje úsilí o svobodu. Je proto třeba ji rozvíjet nikoli ve smyslu povrchní libovůle, ale jako legitimní paradigma. Nostalgická touha po jednotě je tedy jen steskem po donucování a pohodlném postoupení vlastní zodpovědnosti někomu jinému, kdo rozhodne. Postmodernu Welsch tedy vidí jako určitou příležitost k obrození společnosti od „starého schématu“, které ji „rdousilo“ (Welsch, 1994, s.15).

Otázkou zůstává, zda je možné rozvíjet pozitivní pluralitu toho „správného“ postmodernismu i v současné společnosti, jež nerozlišuje, ale naopak směšuje, jež nevytváří mnoho nového, ale spíše reprodukuje a recykluje. Pluralita sice ve svém základu má ideu etickou, ideu rovnoprávnosti a tolerance, ovšem v praxi díky své radikálnosti většinou spěje k extrémním závěrům, jež společnost nakonec spíše přibližují k tolik odmítanému univerzalizmu. Požadavek radikální

plurality a absolutní svobody všech bez rozdílu je dle mého názoru v jakékoli společnosti neuskutečnitelný, vždy musí dojít ke kompromisu, který zvýhodní jen jednu stranu vůči druhé, absolutní konsenzus celé společnosti je utopie.

### **1.2.1.2 Proces personalizace a radikální individualismus**

S otázkou plurality úzce souvisí další určující rys postmoderny, a to výrazná individualizace společnosti, která je důsledkem procesu personalizace. Lipovetsky se touto problematikou podrobně zabývá v knize *Éra prázdnoty* (2008), kde uvádí, že proces personalizace je vlastně novou formou socializace, jejím egocentrickým vyústěním v důsledku postmoderního pluralismu. Socializace založená na disciplíně, jak ji známe z dob osvícenského modernismu, zanikla a nahradila ji dokonale pružná forma seberealizace, která umožňuje demokratický rozvoj osobnosti. Rozvoj, který není zatížen žádnými danými obsahy, žádným pevným rámcem, žádnými stálými hodnotami – „socializace plná pohyblivosti“ (Lipovetsky, 2008, s. 174).

Základní obecně platnou hodnotou, která je nezpochybnitelná, tak ovšem zůstává jen svoboda – ovšem ne svoboda kolektivní, za kterou se zasazovala moderna, ale svoboda individuální, ohraničená a redukována na individuálně a subjektivně vnímaný pojem, který je pro postmoderního člověka samozřejmostí. Svoboda jako možnost volby, nekonečnost výběru – svoboda fragmentarizovaná a individualizovaná. Postmoderní svoboda je krystalicky průhledná ve své roztržitosti a morální sterilitě. Na jednu stranu má člověk v západní společnosti téměř neomezenou svobodu projevu, na druhou stranu ale často nemá co říct. Zdá se, jako bychom se nacházeli v bodu, za který už nevidíme a

jehož původ nás nezajímá. Svoboda se tak mívá účinkem, přesto je pro nás určitou samozřejmostí, jejíž náhlá ztráta by nás hluboce zasáhla. Otázka svobody v postmoderní společnosti tedy nestojí na polemice, zda ji máme, či ne, ale na tom, jakým způsobem ji využíváme a zda vůbec.

Svoboda a s ní související právo na osobní naplnění, na seberealizaci jsou v současnosti tak samozřejmými pojmy, že se nikdo ani příliš nezajímá o jejich skutečný význam. A pokud ano, tak jen ve velmi omezených souvislostech, omezených na vlastní osobu, na vlastní sebepojetí. Protože v pluralitní společnosti „nikdo nemůže poučovat druhého, jak má věci chápat, či jakým způsobem žít” (Syřiště, 2002, s. 67). Přesto se paradoxně necháváme médii často ovlivnit a v praxi můžeme u mnohých vidět, jak přijímají za své instantní názory a ideje, „návod” na život. Počínaje agresivními reklamními slogany, konče ztotožňováním se s oblíbeným seriálovým hrdinou.

Epizodičnost televizních seriálů je dalším příznačným rysem, který pronikl do každodenního života. Bauman tento jev označuje jako „kaleidoskopickou kulturu”, ve které se život rozpadl na „kaleidoskop samostatných epizod, jež nejsou propojeny ani kauzálně, ani logicky” (Bauman, 1995, s. 36). Plynutí času tak ztratilo svou kontinuitu, místo ní zde máme soubor epizod, které probíhají nezávisle na sobě. V postmoderní kultuře tak převládá „přechodnost, prozatímnost, dočasnost” (s. 34), které se projevují ve všech aspektech života, včetně vzdělávání. Důležitá není znalost daného obsahu, nýbrž schopnost a dovednost ho využít, zapomenout a nahradit novým. Rychlost, s jakou se mění pracovní trh a požadavky na pracovníka, přímo vyžaduje co nejvyšší možnou flexibilitu, adaptaci na různě se měnící podmínky a schopnost se neustále (sebe)vzdělávat. Žádné dosažené vzdělání tak není definitivní, každá kvalifikace je pouze dočasná, využitelná jen pro

určitý moment. Jak uvádí Bauman (1995), postmoderní společnost neustálé změny tedy preferuje absenci přesně vymezené identity osobnosti.

Mnohočetnost na všech úrovních je podle Iva Syřištěho (2002, s. 53) ústředním jevem postmoderny, nelze prý už mluvit o pouhé pluralitě, která je známá již z moderny, nýbrž se v současnosti nalzáme ve stavu tzv. *multilaterality*, která je jakýmsi dalším vývojovým stupněm dobře známého pluralismu. Nevymezenost identity osobnosti tak v tomto pojetí dostává nový rozměr, mluvíme o tzv. transverzální identitě. Zde je naprosto jasná souvislost s Welschovým (1994) pojmem transverzálního rozumu, který ho charakterizuje jako rozum, jenž se uskutečňuje v různých spojeních a přechodech mezi mnoha druhy racionalit. Transverzální rozum je tak naplněním pluralitního myšlení, jehož činnost je horizontální a přechodná, neexistuje v ní jediná nadřazená „hyperracionalita“, nýbrž soubor navzájem propojených a rovnocenných racionalit (Welsch, 1994, kap. VII.). Obdobně můžeme hovořit o transverzální identitě, ve které nedomnuje jediná identita (národní, náboženská či kulturní), ale koexistují zde různé prvky různých identit, z nichž žádná není nadřazená. Podle Syřištěho mluvíme o „zhroucení celkového jednotného konceptu identity a jeho nahrazení jinými dílčími identitami“ (2002, s. 54). Tento multilaterální koncept identity je ve filozofickém postmodernismu konečným stavem, ze kterého už se nemůžeme dopracovat k žádnému jednotnému celku, nacházíme se tedy ve stavu jakési „posthumánní identity“ (s. 54).

Lipovetsky (2008, s. 23 - 34) se v této souvislosti zabývá jevem, který nazývá „samoobslouhou“ – existencí podle vlastního výběru. A výběr je to vsutku široký – jsme totiž neustále sváděni nekonečnou paletou možností, neomezeným výběrem a kombinacemi. Svůdnost jako všeobecný proces, který ovlivňuje veškeré naše konání, spotřebu,

vzdělání i morálku. Svůdnost jako projev i důsledek plurality, sjednocující princip konzumní společnosti, který na nás ze všech stran hrne nadbytek pestrých podnětů, z nichž si každý vybere svůj „program na míru“. Ve společnosti tak panuje masová lhostejnost, lidé už podle Lipovetského (2008, s. 23 - 34) nemají žádné idoly ani tabu, nic je již nemůže překvapit, uchvátit, strhnout. Veškerý technologický pokrok a inovace jsou na denním pořádku, „šokující“ změnilo význam a stalo se všedním. Šokující může být nejnovější převratný objev vědy i skandál filmových celebrit. Realita světa ztratila pro kyber-primitiva svou legitimitu, svou autentičnost, a tak ji hledá ve virtuálním světě sociálních sítí. Vytváří si svůj vlastní izolovaný a zároveň prázdný svět, kde si konstruuje své vlastní vztahy „na míru“ oproštěné od povinnosti skutečných setkání a skutečných rozhovorů. Narcistický kyber-primitiv je sám sobě idolem, absolutním a nedostižným, sám v sobě hledá a objevuje nové obzory, nové „reálno“.

Atomizace postmoderní společnosti na plně nezávislé a soběstačné jedince způsobila „zánik sociálna“ (Lipovetsky, 2008, s. 47 - 62). Vztahy k bližním jsou nahrazeny vztahem k sobě, emancipovaný Narcis nikoho jiného ke štěstí nepotřebuje, je fascinován vlastním sebepoznáváním. Smutným důsledkem soudobého narcismu je tak emoční prázdnota, neschopnost navazovat trvalejší vztahy s lidmi a „izolace každému na míru“ (s. 47 - 62). Proto Lipovetsky (2008) mluví o současnosti jako o éře prázdnoty, prázdnota se totiž šíří ve všech oblastech lidské činnosti, i v lidech samotných. Poukazuje tak na odvrácenou stranu postmoderní plurality, která způsobila rozklad veškeré transcendence, zánik trvalých hodnot a nastolila éru masové apatie. „A tak zůstáváme ve svých labyrintech plni opuštěnosti a narcismu, řešíme záležitosti svých emocí, vyplétáme se způsobem, který nás ještě více zaplétá“ (Syřiště, 2002, s. 69).

Individualizace společnosti ovšem není specifickým vynálezem druhé poloviny 20. století, jak by se z uvedených argumentů mohlo jevit, na což ve své knize *Riziková společnost* poukazuje Ulrich Beck (2011, s. 206). Uvádí, že již v několika historických epochách jsme se s fenoménem individualizovaného životního stylu mohli setkat, a to např. ve dvorské kultuře středověku či v renesanci, dále v 19. a na počátku 20. století, kde k individualizaci docházelo v důsledku rozvolňování mezigeneračních rodinných vazeb. Individualizaci potom Beck také spojuje s procesy souvisejícími s mobilitou, zejména v prudké urbanizaci, stěhování lidí z vesnic do velkých měst apod. V tomto smyslu je individualizace vymezená jako příznak civilizačního procesu a jeho logický důsledek, neboť reprezentuje určité subjektivní a biografické aspekty posledního stupně industrializace a modernizace. Beck (2011) tak představuje obecný model trojnásobné individualizace, jenž se skládá ze tří stádií. Za prvé vyvázání z historicky daných sociálních forem a vazeb ve smyslu tradičních vztahů nadvlády a materiální závislosti - toto stádium nazývá Beck dimenzí osvobození. Druhým stádiem je dimenze odkouzlení, která představuje ztrátu tradičních jistot, a to v oblasti vědění, víry a řídicích norem. Třetí stádium se vymezuje jako nový druh vázanosti, tedy význam individualizace se zde mění v pravý opak, což nazývá Beck dimenzí kontroly či reintegrace. Tyto tři proměny individualizace představují obecný, ahistorický, model (s. 206).

### **1.2.2 Diskutabilní konec postmodernismu**

Alan Kirby, jenž je autorem teoretické formulace digimodernismu, se ve svém článku *The Death of Postmodernism And*

*Beyond* (2006<sup>10</sup>) vyjadřuje v tom smyslu, že současné akademické obce po celém světě stále považují postmodernu za „živoucí a současnou“, přičemž její komparace se současným stavem ve skutečnosti ukazuje, že je „mrtvá a pohřbená“. Argumentuje tím, že tento akademický omyl je způsoben uzavřeností akademického světa před současnou kulturní produkcí, která základním postmoderním charakteristikám již neodpovídá. Jedinými kulturními produkty, kde postmoderna stále ještě výchozím principem, jsou podle něj animované eklekticky vytvořené příběhy jako *Shrek*, *Wallace a Gromit* či *Úžasňákovi*. Ty podle Kirbyho představují úroveň, na kterou se postmoderna postupně ponížila - „zdroj marginálních gagů v pop kultuře zacílené na osmileté (děti)“ (Kirby, 2006).

Podle Kirbyho (2009, s. 1-3) se postmoderna snažila zmapovat jakýsi absolutní zlom v lidské zkušenosti mezi mizející minulostí a ztracenou přítomností, což již v současnosti ztratilo veškerou plausibilitu. Poslední třetina 20. století byla ve znamení konců, objevovalo se množství „post“ a „no longer“ struktur. Kirby je přesvědčen, že postmoderna zde byla jen přechodnou umělou koncepcí a že se vlastně jednalo jen o další stupeň modernismu, nic víc. „Stejně jako Habermas, tak i já si myslím, že stále více krizemi sužovaná, modernita pokračuje skrze tuto periodu jako neukončený projekt“ (s. 2).

Jako jedno z prvních nepřímých odmítnutí postmodernismu uvádí Kirby (2009, s. 18-27) umělecké uskupení filmových tvůrců s názvem Dogma 95. Ti se ve svém manifestu známém pod názvem Slib

---

10 V odkazech na tento článek neuvádím konkrétní strany, neboť článek vyšel online ve filosofickém časopisu *Philosophy Now* jako ucelený text v těle webové stránky.

cudnosti<sup>11</sup> nezaštítíli kánonem postmodernismu jako jiní<sup>12</sup>. Tvrzení, obsažená ve Slibu cudnosti, ani jednou nezmiňují postmodernismus, naopak ze své podstaty ho vylučují, byť ne explicitně. Dokumentární ráz filmových snímků pod vlivem Dogmatu zdůrazňuje aktuální, syrovou realitu, ničím nepřikrášlenou, nestylizovanou. Oproti silně stylizovaným postmoderním snímkům, které často eklekticky směšují nejen různé jevy a žánry, ale třeba i charaktery z jiných příběhů (typickým příkladem je již výše zmíněný animovaný počín *Shrek* či filmová adaptace grafického románu *Liga výjimečných*), vyznívají dogmatické snímky „suše“, ba přímo archaicky, jak zmiňuje Kirby. Můžeme v nich tak podle něj najít nejen „anti-postmoderní“ vymezení, ale dokonce i přímou návaznost na modernistickou avantgardu, čímž potvrzují Habermasovu tezi o neukončenosti moderního projektu (Kirby, 2009, s. 18-27).

O znovuzrození moderního projektu se pár let po Dogmatu 95 pokusila skupina radikálních londýnských umělců, kteří si říkají Stuckisté<sup>13</sup>. Ti postmodernismus explicitně odsuzují ve svém manifestu z roku 1999: „Postmodernismus ve své pubertální snaze se opičit po chytrosti a vtipu moderního umění ukázal, že je ztracen ve slepé uličce hlouposti“<sup>14</sup>. Otevřeně se vymezují vůči veškerým formám konceptualismu, který je podle nich zahleděný sám do sebe, snaží se být „chytrým“ uměním, a tudíž je jen vyprázdněnou koncepcí bez

---

11 K Dogmatu 95 se hlásí především skandinávští autoři, zakladateli jsou dánští režiséři Lars von Trier a Thomas Vinterberg. Slib cudnosti neboli *Vow of Chastity* obsahuje 10 radikálních pravidel, která musí bezpodmínečně tvůrci hlásící se k Dogmatu 95 dodržovat. Např. kamera by při snímání scény měla být držena pouze v ruce, aby byl docílen autentický ráz celé scény, dále (v postprodukci) by filmový materiál měl být minimálně digitálně upravován, filtry a CGI jsou zcela zakázané a mnoho dalších pravidel. Celé znění Slibu cudnosti je možné dohledat na oficiálním webu hnutí: [www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/](http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/).

12 Kirby (2009) zde uvádí jako typické představitele postmoderní filmové tvorby snímky *Blade Runner* a *Pulp Fiction*.

13 Skupina umělců *the Stuckist* byla založena v Londýně roku 1999 (Kirby, 2009, s. 24). Název vychází z anglického slovesa „stuck“, které vyjadřuje uvíznutí či zaseknutí se na místě.

14 Celý manifest je k dispozici online na oficiálním webu Stuckistů [www.stuckism.com](http://www.stuckism.com)



estetické hodnoty. Jsou přesvědčeni, že jedinou skutečnou formou umění je malba, která pomáhá tvořit umění autentické a „záhadné“. Neboť malba „vytváří světy uvnitř světů a poskytuje přístup k neviděným psychologickým realitám, jež obýváme“ (tamtéž). Stuckismus ale není doménou pouze londýnské umělecké scény, v první dekádě 21. století si postupně našel zastánce téměř po celém světě. Dokonce i v České republice působí skupina stuckistů, kteří se sdružují do uměleckého uskupení s názvem Prague Stuckists<sup>15</sup>.

Mnohem zásadnějším odmítnutím postmoderny ovšem nebyla tato umělecká uskupení několika (byť vlivných) umělců, nýbrž tzv. „post-teoretická“ koncepce, jež se začala objevovat v druhé polovině devadesátých let. Kirby (2009, s. 27 - 36) uvádí (mimo jiných) jako nejvlivnější autory této koncepce především Davida Bordwella a Noëla Carrola a jejich publikaci z oblasti filmových věd *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* z roku 1996. Podle Kirbyho ovšem vlna antiteoretiků spuštěná právě Bordwellem a Carrolem nepřináší nic nového, deklarují jen smrt teorie, po níž ale zdánlivě nepřichází nic dalšího, což Kirby odmítá. Kirby je přesvědčen, že právě post-teoretická koncepce je jedním z ústředních rysů raného digimodernismu a jako takový již úspěšně „pohřbívá“ postmodernu (s. 27 - 36). Dalším významným post-teoretickým autorem, tentokrát z oblasti literární teorie, je Terry Eagleton, který tvrdí, že zlatá éra kulturní teorie je dávno pryč a že nyní žijeme v mezičase, v němž pocítujeme následky všech těch velkých teorií (Eagleton, 2003, s. 1-2). U Eagletona již není tak ostré vymezení vůči teorii samotné, není tedy podle Kirbyho antiteoretickým autorem jako Bordwell s Carrollem, nýbrž autorem post-teoretickým, jelikož není pouze „nespravedlivým kritikem“ (Kirby, 2009, s. 31), ale zasazuje se za úspěchy teorie a hájí ji v akademickém

---

15 [www.praguestuckists.eu](http://www.praguestuckists.eu)

diskurzu post-teorie. K postmoderně se Eagleton ovšem vyjadřuje velmi kriticky, neboť podle něj žije v minulosti, nazývá ji přímo relikvií zmizelého světa - postmoderna totiž „strávila příliš mnoho času napadáním absolutní pravdy, objektivity, nadčasových morálních hodnot, vědeckých informací a víry v historický pokrok“ (Eagleton, 2003, s. 17) . A jako taková již podle Eagletona ztrácí v současnosti svou legitimitu, neboť je pouze přežitkem ze světa buržoazie. Postmoderna není tak ničím jiným než „špatným vtípem na úkor revolučního umění avantgardy“ (Eagleton In Kirby, s. 32). Podle Eagletona (2003, s. 221) ani samotná post-teoretická koncepce v onom radikálním pojetí *smrt teorie a nic víc* nemůže být plausibilní, neboť nikdy nemůžeme být „za“ teorií v tom smyslu, že by zde už nebyla žádná reflexe člověka, která by neoperovala s nějakou teorií: „Můžeme jednoduše pouze vyčerpát jednotlivé způsoby myšlení podle toho, jak se situace mění. Se spuštěním nového globálního narativu kapitalismu a tzv. války s terorem<sup>16</sup> se může zdát, že způsob myšlení známý jako postmodernismus se blíží ke svému konci“ (s. 221).

### 1.3 Pokusy o překonání postmoderny

Pokud již tedy nelze hovořit o „současné“ postmoderně, je nutné najít nějaké nové paradigma, nové uchopení současných filozofických úvah a pojmenovat je, neboť právě až pojmenované se stává jsoucnem<sup>17</sup>. A nových pojmenování, která se snaží analyzovat a identifikovat aktuální stav společnosti, se dnes objevuje již několik,

---

16 *War On Terror* je ustálené slovní spojení používané v souvislosti s vojenskou kampaní Spojených států amerických proti údajným teroristickým organizacím Středního východu.

17 Lao'c, parafráze první básně z *Tao te t'ing* v překladu Berty Krebsové: „Bezejmenné je prapočátkem nebe a země, pojmenované je matkou všeho stvoření“ (1997, s. 29).

nicméně bych ráda zmínila jen ty, které se skutečně jeví relevantními a legitimními a které si již vydobily místo na akademické půdě.

Mikhail Epstein ve svém článku *The Place of Postmodernism in Postmodernity* z roku 1998 poukazuje na fenomén post-postmoderních tendencí, jež se často identifikují prefixem „trans-“, který se uvádí před pojmy známými již z postmoderny: trans-subjektivita, trans-idealismus, trans-individualismus apod. Podle Epsteina jde o sebevyjádření formou opakování a paradoxně tak tyto koncepce skrze opakování vyjadřují své prvenství a autenticitu (1998, s. 1). Alan Kirby (2010) ve svém článku *Succesor States To An Empire in Free Fall* uvádí jako „nejsilnější hlasy“ post-postmoderních koncepcí altermodernitu Nicolase Bourriauda, hypermodernitu Gillese Lipovetského, performatismus Raoula Eshelmana, automodernitu Roberta Samuelse a v neposlední řadě jeho vlastní teoretickou koncepci, digimodernismus. V rovině umělecké se můžeme setkat s uskupeními známými jako Dogma 95, Stuckisté či „New Puritans“, která se vůči postmoderně více či méně radikálně vymezují<sup>18</sup>. Oblast literární teorie a kritiky vyprodukovala vůči postmoderně o něco kritičtější post-teoretickou koncepci<sup>19</sup>.

Nových pojmenování, která se snaží překonat postmodernismus (ať v rovině umělecké, teoretické či filozofické) je tedy skutečně mnoho, přesto (a právě proto) bych se v této části textu zaměřila jen na dva (dle mého soudu nejvýraznější) z nich, a to hypermodernitu a performatismus.

---

18 O Dogmatu 95 a stuckismu jsem pojednávala výše, hnutí New Puritans zmiňuji jen na okraj, neboť se jedná o literární hnutí, jež je víceméně literární modifikací filmového Dogmatu 95.

19 Podrobněji v oddíle 1.2.2.

### **1.3.2 Hypermodernní časy**

Gilles Lipovetsky svou esej o *Hypermodernní době* (2013) začíná nejprve úvahami o postmodernismu jako takovém. V 70. letech 20. století byla postmodernita něčím novým a svěžím, co proniklo do intelektuálních úvah, a podle Lipovetského dokázala postihnout hluboké proměny vyspělých demokratických společností, ke kterým po roce 1969 došlo. Přesto samotný výraz „postmoderna“ je již od svých počátků nejednoznačný, neobratný a vágní a jeho prefix „post-“ byl vzhledem k modernitě vsutku nešťastně zvolený, jak podotkl i Wolfgang Welsch: „Moderna‘ je substantivum. ‚Postmoderna‘ označuje pouze formu toho, jak je dnes třeba modernu naplnit“ (Welsch, 1994, s. 14). Lipovetsky (2013) zachází ještě o něco dál, podle něj totiž v době vymezování „postmoderny“ vznikala a formoval se nový druh moderny, nešlo v žádném případě o její překročení či překonání, proto jsou výhrady vůči pojmu „postmoderna“ zcela opodstatněné.

V současné době ovšem postmodernita podle Lipovetského (2013) ztrácí svůj význam, neboť „její kapacita popsat a vyjádřit charakter nadcházející společnosti se vyčerpala“ (s. 55). V důsledku nastupujících nových (nejen komunikačních) technologií, genetického inženýrství a liberální globalizace působí tedy v současnosti již poněkud zastarale. Postmoderní doba byla tak završena a skončila (s. 55). Neboť podle Lipovetského byla postmodernita jen „přechodným obdobím, které trvalo velmi krátce. Naší dobou už však postmodernita není“ (s. 62 - 63). Aplikace prodejních principů na všechny oblasti života a prudký vědecko-technický rozvoj s sebou přináší podle autora jak pocity naděje a příslibů do budoucnosti, tak pocity ohrožení a rizika (s. 56). Rodí se tak nová moderní společnost, jež přešla z epochy „post“ do epochy „hyper“, a tato globalizovaná hypermodernita

již nepodléhá žádnému řádu. „Nic jí nestojí v cestě, je absolutně moderní a je postavena na třech základních předpokladech modernity samé: trhu, technické efektivitě a jednotlivci“ (s. 57).

Každá oblast lidského života je podle Lipovetského (2013, s. 58 – 60) v současné hypermodernitě charakterizována přehnaností, přemrštěností až extrémností mimo jakékoliv hranice. Stačí se podívat na množství zboží, informací, mediálních obsahů, které se na nás hrnou ve stále větším množství a stále vyšší rychlostí. Lidský mozek je přehlcen nesouvisejícími fragmenty vjemů a informací a je nucen je selektivně zapomínat. Taktéž individuální postoje a hodnoty podléhají extrémům, v současnosti jsou charakterizované hyperkonzumem, fetišizací těla a zdraví a zálibou v extrémních sportech. Protože „ve světě funkční techniky se šíří zcela dysfunkční postoje a chování“ (s. 59). Extrémní individualizace společnosti jakožto důsledek procesu personalizace, o níž Lipovetsky pojednával již ve své první knize Éra prázdnoty (2008), dostala v jeho aktuálním díle pojmenování v duchu celé koncepce hypermodernismu, a to hyperindividualismus.

Hyperindividualismus, v jehož důsledku dochází k rozvolňování sociálních vztahů, mnohdy až k rozpadu celých sociálních struktur, je určujícím rysem „nové moderní společnosti“, ve které jsme podle Lipovetského (s. 61) fakticky zničili veškeré archaismy. Voluntaristický postoj staré moderny vyjádřený ideou „oslnivé budoucnosti“ je dnes nahrazen „manažerským aktivismem“, jehož definují především množství reforem, neustálé přizpůsobování se a programové nadšení pro změny. Tento obrat v postojích, „hyperzměna“, nás nutí k neustálému zvyšování rychlosti, vyšší výkonnosti a absolutní flexibilitě. Je to „proces, který se bezcílně a nesmyslně žene stále kupředu“ (s. 61). Bezcílně proto, že „stará“ moderna měla projekt – vize a cíle podložené silnou ideou pokroku – o jehož naplnění se cílevědomě a uvědoměle

snažila společnost jako celek. Modernita se snažila popřít a odmítnout vše zastaralé, archaické a vybudovat novou a lepší společnost, hypermodernita se podle Lipovetského naopak snaží o včleňování minulosti do současného systému trhu, konzumu a individuality. Tato současná „modernita druhého řádu“ (s. 62) stojí na třech pilířích, a to na demokracii, lidských právech a trhu.

Hypermodernita také rozvinula nové typy časovosti. Moderní idea pokroku orientovaná na budoucnost je dnes nahrazena obavou z budoucnosti, největší význam má tak přítomnost. Tímto obratem ve vnímání a prožívání času Lipovetsky (s. 62 – 65) explicitně navazuje na Lyotarda – ten jako jeden z prvních uvedl souvislost mezi postmoderní situací a orientací na přítomnost. Zánik optimistických vizí zaměřených na budoucnost je jedna z forem rozpadu „velkých vyprávění“ (Lyotard, 1993, s. 11). Příčinou podle Lipovetského (2013) byl „přechod od výrobního kapitalismu ke spotřební ekonomice a masové komunikaci, přerod mravně přísné společnosti založené na disciplíně v ‚módní společnost‘, která byla od základu přetvořena působením principů pomíjivosti, neustálé obnovy a svádění“ (s. 65).

Další oblastí, na které podle Lipovetského (s. 66) můžeme vysledovat proměnu moderní společnosti v hypermoderní, je móda. Tvrdí, že už nedochází k opakování vzorů z minulosti, jak tomu bylo dříve, v tradičních společnostech. Princip módy tedy podle jeho tvrzení můžeme redukovat na tvrzení „čím novější, tím krásnější“ (s. 66). S tímto tvrzením ovšem z prosté empirické zkušenosti nemohu souhlasit. Konkrétně v módě se princip „recyklace“ střihů, barev a motivů z dřívějších dob používá neustále a v jazyce módy (i designu) bývá označován jako *retro*. A nejedná se pouze o inspiraci trendů z 20. století, můžeme často vysledovat i zcela zřejmou inspiraci z dob mnohem starších. Typickým příkladem je cyklicky se vracející trend

empírových střihů šatů či již několik let pokračující obliba dámských kabátků, jejichž střih i detaily (aplikace na ramenou, půlkulové knoflíky s efektem mosazi ve dvou řadách) jsou naprosto evidentně zkopírované z vojenských uniforem 19. století. Tento fenomén *retra* ovšem taktéž odpovídá postmoderní koncepci, neboť ona sama, jak už jsem uvedla dříve, v mnoha oblastech nevytváří nic nového, originálního, nýbrž jen reprodukuje a recykluje, a to nejen v oblasti módy, ale v oblasti umění obecně. Velmi příznačným jevem v tomto kontextu může být např. *remake* ve filmovém průmyslu, který se v současnosti zdá býti často využívaným prostředkem tvorby filmových snímků<sup>20</sup>.

Princip módy tedy skutečně potvrzuje tento postmoderní obrat ve vnímání a prožívání časovosti, ovšem ne zcela tak, jak to prezentuje Lipovetsky. Orientujeme se na přítomnost, jež je rozkolísaná a pomíjivá, ovšem nehledáme stále něco novějšího, jak tvrdí Lipovetsky, neboť orientace na budoucnost byla záležitostí moderny. Hypermoderna se ve své nejistotě neobrací k ještě nejistější budoucnosti, má z ní naopak obavy, jak připouští i Lipovetsky (s. 63). Proto se vrací do minulosti a nachází zde jevy, které v sobě zdánlivě obsahují něco jistého, pevného, co už jednou fungovalo, co už jednou přetrvalo. Proč by to tedy v novém „módním“ kabátě nemohlo fungovat a přežít i nyní? Možná že právě toto recyklování a reprodukování minulosti je jediným zdrojem jistoty v uspěchané a neustále se měnící hypermodernitě. Lipovetsky posléze v textu sám pojednává o tomto fenoménu „návratů do minulosti“. Argumentuje tím, že tato posedlost minulostí je přímým důsledkem hyperkonzumního přístupu k poznání a je vnímána jako způsob, jak zpestřit volno a „zabít“ čas. „Návrat zalíbení v minulém se projevuje i v

---

20 V posledních několika letech se jedná např. o remaky snímků *Carrie*, *Robocop*, *Superman*, *Total Recall*, *Noční můra v Elm Street*, *Souboj Titánů* a mnoho dalších. Nejbizarnější filmovou recyklací je pak dle mého názoru americký remake švédského snímku podle knižní předlohy *Muži, kteří nenávidí ženy*. Švédský snímek vyšel roku 2009, americká verze (dějově totožná, jen s jinými herci) o pouhé dva roky později.

popularity všeho, co vzbuzuje nostalgii, tedy starých předmětů, (...) všeho, co je retro, vintage stylu a předmětů s puncem „autenticity“ (2013, s. 103 - 104).

Naděje do budoucnosti byla podle Lipovetského nahrazena obavou, přesto prý paradoxně pocítujeme nadšení ze stále nového, ze stále se hrnoucích dalších změn. „Politiku zářné budoucnosti vystřídal konzum jako příslib přítomnosti prožívané s euforickým nadšením, charakterizovaný okamžitou spotřebou, zálibou v cestování, rozptýlením a zábavou i neodříkáním si ničeho“ (2013, s. 67). Požitkářství a přemíra možností a podnětů se tak stala zdrojem společenského posvěcení přítomnosti a určila základní princip lidského žití, spotřebu (2013, s. 67). Na druhou stranu ovšem nadvláda přítomnosti není charakterizována normalizací požitkářství jako spíše velkým množstvím různorodých vzorů a rozkladem kolektivních pravidel a hodnot (s. 95), což je přímým důsledkem postmoderní radikální plurality. Podle Lipovetského se ale nemáme obávat „diktatury slasti a radosti“, nýbrž spíše křehkosti naší osobnosti, která je v hypermodernitě oslabená extrémní individualizací a atomizací a nezávislostí na skupinových požadavcích (rodiny, církve, politické strany). „Jedinec se tím pádem ocitá mimo jakékoliv hranice či překážky a je tvárnější, pružnější a nezávislejší na svém sociálním prostředí“. Což je také příčinou mnoha psychických a psychosomatických potíží, které se objevují ve stále větším množství (s. 97 - 98).

Alan Kirby ve své knize shrnuje Lipovetského koncepci poměrně příkře, tvrdí že *Hypermoderní doba* poskytuje málo k významu hypermodernity, jež je sama o sobě nadbytečnou kategorií a jejíž obsah je nedostatečný a neuspokojivý. Hypermodernita podle něj není intelektuálně nový koncept, jedná se pouze o maximalizaci modernity. Primárně se jedná o sociální a historickou kvantitu, nikoliv o kulturní či



technologickou, což je podle Kirbyho hlavním nedostatkem Lipovetského koncepce. Totiž fakt, že vůbec nezohledňuje dopad komputerizace, místo toho se zabývá podružnými jevy jako pornografie či móda (2009, s. 42 - 43). Domnívám se, že Kirbyho hodnocení hypermodernity je zcela legitimní, téměř bez výhrad se s ním ztotožňuji, neboť charakteristiky hypermodernity jsou téměř totožné s charakteristikami postmodernity v předchozích Lipovetského dílech. Jedinou zásadní inovací je prefix hyper-, který Lipovetsky ve svém díle (2013) zcela nemístně nadužívá.

### ***1.3.2 Performatismus neboli konec postmoderny***

Raoul Eshelman (2008, s. 1 - 2) definuje performatismus jako epochu, v níž se střetává jednotný koncept znaků a strategií s roztržitým konceptem znaků a strategií postmodernismu. Postmodernu pak vnímá zjevně negativně jako jakýsi pomezí přechod k nové epoše, jež byla podle něj charakterizována metafyzickým skepticismem a ironií. Na úrovni literárního a filmového umění postuluje, že postmoderní narace prezentují dvě stejně plausibilní dějové linie, které jsou si v průběhu odvíjení děje zcela rovnocenné, dochází tak podle něj k nekonečné regresi odkazů, jež nemají žádný fixní bod, ani centrum. Zde se explicitně odkazuje na Jacquese Derridu a jeho metodu dekonstrukce. Vytýká postmoderní koncepci, že neustále podrývá formální uzavření umělecké práce svými narativními a vizuálními nástroji, které tak vytváří „imanentní, nevyhnutelný stav nerozhodnutelnosti týkající se statusu pravdy určitých částí této [umělecké] práce“ (2008, s. 1).

V textu tak přistupuje k postmodernismu se zjevným

negativismem a ve filozofickém kontextu využívá značných zobecnění, která podle mého názoru nejsou zcela legitimní. Dle Alana Kirbyho (2009, s. 40), jenž Eshelmanovu koncepci reflektuje celkově velmi skepticky, se Eshelman ve své práci dopouští povrchní dezinterpretace postmodernismu. Dále poukazuje na fakt, že se Eshelman v textu nezabývá žádným autorem, jenž by se explicitně hlásil k postmodernismu (Kirby jako příklad uvádí Lyotarda, Jamesona a Harveyho), a tak dochází k situaci, že definuje postmodernismus prostřednictvím autorů, kteří se kategorii postmodernismu vyhýbají (Derrida, Deleuze).

Eshelman (2008, s. 2-8) dále přichází s metodou performatismu, *rámčováním*, které operuje s umělým sjednocením a uzavřením nežádoucích postmoderních jevů. Performatisté tyto jevy uzavírají do pomyslného rámce, který donutí čtenáře či diváka se (alespoň dočasně) „odříznout“ od kontextu, který s daným jevem (např. dějovou linií) souvisí a soustředit se na práci samotnou, na její jádro. Praktické využití rámování uvádí na příkladu filmového snímku *Americká krása* z roku 1999. Podle Eshelmana můžeme právě u tohoto snímku pozorovat koncept tzv. dvojitého rámcování, kde jsou určité jevy či problémy uzavřeny do dvou vnořených rámců, vnitřního a vnějšího. Vnější rámec uzavírá určitý druh jednoznačných řešení problémů, které vyvstávají u čtenářů či diváků jakožto prvotní účinek předkládané práce (příběhu, myšlenky). Vnitřní rámec je pak tvořen již samotnou myšlenkou či problémem, v případě filmového snímku konkrétní scénou. Vnější rámec tak patrně obsahuje kontext a konotaci, kterou k danému autorovu vyjádření přidává sám čtenář či divák.

Samotná koncepce performatismu je velmi specificky zaměřena na sjednocení, unifikaci, a navrhuje nový druh subjektivity, subjektu, který nebude konstantně dekomponovaný a ovlivňovaný kontextem

jako subjekt v postmodernismu, ale bude naopak uzavřený vůči kontextu (Eshelman, 2008, s. 8 - 13).

Eshelman (2008, s. 36 - 38) dále v textu shrnuje čtyři základní rysy performatismu. Prvním rysem je teze, že základním sémiotickým módem performatismu je monismus, respektive monistická koncepce znaku, neboli ostenze, na niž monismus Eshelman redukuje. Ostenzivita v jeho pojetí znamená, že alespoň dva lidé se v situaci mimetického konfliktu intuitivně shodnou na přítomném znaku, který označuje jejich vlastní snahu vyhnout se násilí.

Druhá teze vymezuje estetický nástroj performatismu, jímž je podle Eshelmana dvojité rámcování, které jsem již ve stručnosti interpretovala výše. „Dvojité rámcování je založeno na uzamčení či přizpůsobení se navzájem vnějšího rámce (konstrukt díla samotného) a vnitřního rámce (ostenzivní scéna nebo scény stejného druhu)“ (s. 36 - 37). Hlavní argumentační premisa díla pak osciluje mezi těmito dvěma rámci, přičemž logika každého z nich posiluje logiku druhého rámce v uzavřeném kruhu. Výsledkem je pak performativní tautologie, která umožňuje nekonečnou cirkulaci „kognitivně pochybných, přesto formálně nevyvratitelných metafyzických figur v rámci svých mezích“ (s. 37). Tyto vykonstruované metafyzické figury jsou ovšem validní pouze v mezích rámců, které tak vymezují jejich estetický status. Figury pak podle Eshelmana přímo nutí čtenáře či diváka, aby si vybral mezi „klamnou krásou uzavřeného díla a otevřenou, banální pravdou jeho nekonečné kontextualizace“ (s. 37).

Třetí rys vymezuje Eshelman (2008) tvrzením, že „lidský lokus performatismu je neprůhledným a zhuštěným subjektem“ (s. 37). Vystává tak formální požadavek „stát se subjektem“, který je ve své podstatě tautologický. Aby se totiž subjekt stal subjektem, musí se zcela oprostít od svého kontextu, performativní znaky tak upevňují svou

pozici tím, že se vůči okolnímu světu jeví jako neprůhledné a zhuštěné. Tuto tezi následně Eshelman přibližuje na konkrétních příkladech, pro ilustraci uvedu jen jeden týkající se narativních žánrů: Uvádí, že schopnost lidského subjektu přesahovat rámce (vnitřní i vnější) je měřítkem událostí či úspěšné performance, čehož může být dokonale dosaženo především ve fantaskní naraci (s. 37).

Poslední, čtvrtá, teze se týká prostorovosti a časovosti performatismu. Prostorové a časové koordináty performatismu se podle Eshelmana (2008, s. 38) uskutečňují v *teistickém* režimu, což podle něj znamená, že prostor a čas jsou uzavřeny v rámcích. Subjekty se tak mohou v daných rámcích zorientovat a určitým způsobem je i přesáhnout. Rámce jsou totiž zjevně uměle vykonstruované (kým jiným než autorem) a divák či čtenář předpokládá jakousi autorskou sílu, která nám prostřednictvím rámců vnucuje svou vůli, názor, ideu. Jedná se tak o základní konflikt mezi prostorovými a časovými intencemi rámců a lidskými (či figurálními) subjekty, kteří se tyto rámce snaží překonat, proto autor hovoří o tomto režimu jako o teistickém (s. 38).

Koncepce performatismu je nicméně podle Kirbyho slov pouze (2009, s. 40) jakýmsi hledáním něčeho nového se starým jménem v těch samých místech, ve kterých se ovšem vyskytuje pouze ono „staré“. Eshelmana zde obviňuje z „vykrádání“ analytika postmodernismu Fredrica Jamesona, neboť „nekonstituuje performatismus extratextuálně v souvislosti s historickými změnami - implicitně jej definuje jako kulturní ekvivalent zvýšeného nebo sníženého dolního lemu [u kalhot]“ (2009, s. 40). Eshelman se dále podle Kirbyho ve svém výkladu místy dopouští „mírného iracionalismu až naivity“ (s. 41). Často se totiž Eshelman ve svém textu odkazuje na „obvyklé“ či „standardní“ pozice postmodernismu, ovšem blíže toto neurčité označení nevynezuje, lze se tedy jen dohadovat, co je pro něj

„obvyklou“ pozicí postmodernismu. Z tohoto důvodu Eshelmanovu koncepci považuji za příliš vágní a argumentačně ne zcela podloženou.

## 2 Digimodernismus

*„Digimodernismus jakožto zlom v textualitě přináší novou textuální formu, obsah a hodnotu, nové druhy kulturního významu, struktury a použití.“*

(Kirby, 2009, s. 3)

Digimodernismus emergoval v pozdních devadesátých letech minulého století díky masivnímu rozvoji nových komunikačních technologií a ustanovil sám sebe jako nové kulturní paradigma pro 21. století. Pomyslným impulsem, jemuž digimodernismus vděčí za svůj vznik a prudký rozvoj, byla komputerizace textu, proto je digimodernismus označován především jako nová forma textuality, která se vyznačuje několika základními rysy - nahodilostí, mizením, anonymitou a společenským a mnohonásobným autorstvím. Podle Kirbyho slov digimodernismus začíná právě tam, „kde digitální technologie potkává textualitu a text je (pře)formulován pomocí prstů klikajících a písčících na klávesnici a posouván vpřed k částečné či nezřetelně kolektivní textuální spolupráci“ (2009, s. 1). Zásadním změnou v pojetí textuality se tak stal fakt, že samotný text dovoluje čtenáři (či divákovi) zasahovat do tvorby a podoby konkrétního textu, z pasivní, přijímající, role se posouvá do role aktivní, tvořící - může tedy přidávat obsah či formovat narativní vývoj<sup>21</sup> (Kirby, 2009, s. 1).

Samotný název *digimodernismus* je podle hlavního teoretika koncepce, Alana Kirbyho (2009, s. 1), slovní hříčkou vzniklou ze slov *digital modernism*, a explicitně tak odkazuje na filozofické paradigma modernity, jež v současnosti pokračuje v kontextu nových technologií. Digimodernita je tak jen dalším stupněm modernity, posun z jedné fáze

---

<sup>21</sup> Problematice digimoderní textuality se podrobněji věnuje podkapitola 2.1.

modernismu do druhé (s. 3). Ve své první práci zabývající se koncepcí digimodernismu, článku pro *Philosophy Now* (2006), nazývá Kirby digimodernismus ještě *pseudo-modernismem*, jehož charakteristiky nakonec lze shrnout do jednoho z aspektů digimodernismu, tudíž jej zde nebudu takto vymezovat.

## 2.1 Hlavní charakteristiky

Digimodernismus se již ve svých počátcích vymezil vůči oslabenému ustupujícímu postmodernismu, byť s ním nějaký čas koexistoval. Tuto éru můžeme podle Kirbyho nazvat érou „pomezního“ (*borderline*) či hybridního textu. Proto některé chyby raného digimodernismu, které jsou mu nejčastěji kritiky vyčítány, lze přičíst jeho „kontaminaci těmi nejhoršími rysy rozpadajícího se postmodernismu“ (2009, s. 2). Digimodernismus je ovšem v současnosti vnímán především jako reakce proti postmodernismu, vymezuje se vůči typickým postmoderním charakteristikám. Přesto se nejedná o průlom, spíše o modulovanou návaznost, logický efekt postmoderny, a to jak sociálně, tak i politicky. Digimodernismus emergoval ve druhé polovině 90. let 20. století a dle Kirbyho se stal dominantním kulturním, technologickým, společenským a politickým vyjádřením naší doby (2009, s. 2).

Digimodernismus lze vymezit jako dopad komputelizace na kulturní formy, jako souhrn estetických charakteristik v novém kontextu komputelizace, či jako celkovou kulturní změnu, „komunikativní revoluci“, novou sociální organizaci (Kirby, 2009, s. 50). Všechny tyto definice implikují jediné, a to, že digimodernismus znamená především novou formu textuality na všech úrovních

komunikace, proto v této podkapitole budu o digimodernismu pojednávat především jako o digimoderním textu.

### **2.1.1 Digimoderní text a zlom v textualitě**

Digimoderní text se od textů v „tradičním“ pojetí liší v několika klíčových aspektech. Tradiční texty podle Kirbyho byly totiž charakteristické tím, že v sobě obsahovaly jakési „hermeneutické tajemství“, tedy nějaký fixní význam umístěný autorem, který musel čtenář odhalit. V postmodernismu fixní významy zanikly, pluralistická relativizace pak významy znásobila a roztříštila, čtenář si tak mohl náhodně vybrat, jaký význam danému textu přiřadí (2009, s. 50). Jasně vymezené kategorie autora, čtenáře a textu se začaly postupně rozplývat, jejich hranice ztratily svou ostrost a obsahy kategorií bylo třeba redefinovat. První přísliby digimoderního textu tak můžeme nalézt už u Rolanda Barthesa, jenž ve své studii *Smrt autora* z roku 1968 významně přehodnotil kategorii autora i čtenáře (Barthes, 2006, s. 75 - 77). Kirby (2009, s. 57) jej proto označuje jako autora „protodigimoderního“, který v závěru své studie předpověděl budoucí vývoj směrem ke koncepci, kterou Kirby označil jako digimodernismus.

Digimoderní text je ovšem něco, co tu ještě nikdy v historii lidstva nebylo a co vytváří zcela nové kategorie. Příčinou, která determinuje základní charakteristiky digimoderního textu, je technologický pokrok. Především rozvoj výpočetní techniky v druhé polovině 20. století předurčil zcela nové pojetí textuality, které se plně rozvinulo ve druhé polovině 90. let téhož století. Digimoderní textualita je přímo odvozena z digitalizace textu, z komputerizace.

Hlavními rysy digimoderního textu jsou, jak už bylo řečeno v



první kapitole této práce, nahodilost, mizení a jakási neukončenost, nedefinitivnost textu. Digimoderní text totiž existuje právě nyní, ve své vznikající existenci jako něco neustále rostoucího, nekompletního. Tradiční text byl celistvý, ukončený, hmotně vytvořený. Digimoderní text je oproti tomu roztržštěný, neukončený, neustále postupující vpřed. Dohlédneme jeho začátku, nikoliv jeho konce. Budoucí vývoj textu je tudíž neznámý, nerozhodnutý, lze v tom tedy spatřovat určitou nahodilost, jak uvádí Kirby (2009, s. 52 - 58).

Digimoderní text nepřetrvává. Jednak z důvodu, že je poměrně problematické technicky zachytit a uchovat text neukončený, jednak z důvodu, že o to ani není zájem. Kirby uvádí jako příklad digimoderního textu televizní pořad *Big Brother*, který má význam jen v přítomném okamžiku vysílání - lidé se jím baví, hlasují pro jednotlivé soutěžící. Ovšem nikdo by si ho nenahrál a zpětně se na něj nedíval znovu. A ani by to nebylo dost dobře možné z toho důvodu, že zpětně již nelze zachovat všechny atributy pořadu - divácké hlasování nelze aktualizovat s každým zpětným zhlédnutím. Technicky je tedy nemožné uchovat digimoderní text v aktuální a ukončené podobě jako lze uchovat například literární text (v Kirbyho pojetí text „tradiční“). Digimoderní text se tedy vyznačuje i schopností „mizet“, nepřetrvávat, existovat jen v přítomném okamžiku (Kirby, 2009, s. 52).

Jedním z aspektů novosti digimoderního textu je fakt, že tradiční terminologie popisující vztahy individuů s textem je v případě nové textuality zcela nepatřičná. „Zdědená terminologie textuální tvorby a recepce (autor, čtenář, text, posluchač, divák) je zde ošemetná, neadekvátní, zavádějící v tomto nově restrukturalizovaném prostoru“ (Kirby, 2009, s. 58). Kirby proto upozorňuje, že je nutné vytvořit novou terminologii, která postihne digimoderní textualitu v celé její šíři, a redefinovat terminologii tradiční, aby byla i v současnosti platná.

Zásadní změnou, která nastala v textuálních kategoriích, je významná redefinice čtenáře. Čtenář na textu již participuje nejen při vytváření významů, jako tomu bylo před érou digimoderního textu, nýbrž i při vytváření textu samotného. Čtenář, neboli divák, neboli „textuální konzument“ (Kirby, 2009, s. 51) přebírá rysy a funkce autora a vytváří textuální obsah nebo jej alespoň nějakým způsobem přetváří. Takový obsah je hmatatelný, akt tvorby/přetváření obsahu je totiž fyzický. Kirby jej nazývá materiální textuální elaborací (*material textual elaboration*) (2009, s. 51). Kategorie autora se také proměnila, autorství se stalo anonymním, mnohonásobným (až nespočítatelným) a roztržštěným mezi mnoho sociálních pseudokomunit. Často tak nelze autora ani určit, můžeme se jen domnívat a hledat, kdo je autorem např. *Wikipedie* (s. 52). „Digimoderní autor je většinou neznámý nebo bezvýznamný nebo zašifrovaný“ (s. 60). Digimodernistické autorství se proto zdá všudypřítomné, dynamické, dravé ve své intenzitě, ale zároveň jako kdyby nebylo nikde, bylo utajené, uzavřené a irelevantní. Kirby jej označuje jako „místo rojení“, neklidnou kreativitu a energii, která se přímo „hemží“, nelze ji zachytit ani vymezit. Postmoderní a poststrukturalistický autor je tak podle Kirbyho ve své pochybné osamělosti v současnosti vysmíváný a zcela zastaralý (2009, s. 60).

Jedním z diskurzů digimoderního textu zanesený již permanentně do našeho přirozeného jazyka je interaktivita. Veškeré dynamické funkce nové textuality, jež s sebou přinesly videohry, *reality show* v TV a Web 2.0 předkládají konzumentovi interaktivní textuální zážitky, které se zdají jedinci jaksi nevyhnutelné a především velmi poutavé, neboť evokují vztah textu a individuí jakožto dialektickou obousměrnou výměnu. Tento vztah je pak podle Kirbyho podstatou digimodernismu, jelikož samotné slovo „interaktivita“ je textuálně nové stejně jako digimodernismus, s nímž je identické, protože „reflektuje

nové textuální dimenze, jež se náhle zpřístupnily“ (Kirby, 2009, s. 60). Nejenom, že my (čtenáři, diváci, uživatelé) pasivně/aktivně konzumujeme texty, ale dokonce i samotný text s námi aktivně interaguje, čímž vyvolá naši reakci, na níž následně opět nějak odpovídá a tak dále. Kirby tento textuální zážitek nazývá *oscilující dualitou* (*seesawing duality*), která utváří strukturu digimodernismu, neboť vztah konzumenta a textu je v nové textualitě digimodernismu zcela klíčový (s. 60 - 61).

Interaktivita implikuje jeden zásadní předpoklad, a to ten, že digimoderní text poskytuje konzumentovi *aktivní* textuální zážitek, tzn. že jedinec, který hraje videohru nebo na klávesnici píše obsah webové stránky, je více aktivní než jedinec, který si čte knihu nebo sleduje film. Takto vymezená bipolarita aktivity/pasivity je podle Kirbyho velmi zavádějící propagandou a dopouští se jí především nekritičtí nadšenci digimodernismu (s. 65). Je sice pravdou, že digimoderní text často vyžaduje přímý fyzický akt (ovládání joysticku, psaní na klávesnici či klikání počítačovou myší), kdežto tradiční text tuto fyzickou aktivitu nevyžaduje. Přesto je podle Kirbyho nesmysl uplatňovat striktní polaritu aktivity/pasivity: „Nemůžete předpokládat, že astrofyzik sedící v křesle a mentálně zápasící s teorií superstrun je ‚více pasivní‘ než někdo myjící nádobí jen proto, že ten druhý hýbe rukama“ (s. 65). Zde se Kirby dopouští slovíčkaření, což i sám přiznává, jedná se o pouhou jazykovou chybu, z níž ovšem vyvstává poměrně zásadní otázka: Jak vlastně empiricky můžeme popsat rozdíl mezi digimoderním a tradičním textem? Kirby uvádí, že velmi problematicky, nicméně už jen samotná otázka takto položená předpokládá, že nějaký rozdíl zde je, což je počátek cesty, po které bychom se měli vydat (s. 65).

Dalším pojmem, s nímž se v teorii digimoderního textu můžeme setkat, je *nelinearita*, jež je v diskurzu nových technologií vnímána jako

aspekt charakterizující zkušenost či zážitek z textu. Podle Kirbyho se jedná ale o značně matoucí terminologii, neboť pojem „nonlinearity“ implikuje svobodu, přičemž „linearity“ znamená držet se nějaké vymezené linie, což je vnímáno negativně jako něco opresivního (2009, s. 63). Pokud linearity tedy vymežíme jako textuální zkušenost, která probíhá od začátku do konce, potom je podle Kirbyho digimoderní text *ultralineární*. Kupříkladu videohry jedince provedou taktéž lineárním příběhem, navíc zde existuje možnost v jakémkoliv okamžiku hru zastavit, „zmrazit“ dějovou linii a uložit tak svou pozici a později z ní zase pokračovat v dějové linii až do konce. Přesto při každém pokračování ve hře je progres trochu odlišný, hra generuje pokaždé trochu jiné prostředí, tudíž lze podle Kirbyho mluvit až o *multilinearitě* (*multilinearity*). Tato multilinearity je přesně tím, čím se videohry jakožto ryzí digimoderní texty odlišují od jiných textuálních forem (2009, s. 63). Specifickou digimoderní formou, jež se může na první pohled jevit nelineární, je internet. Nicméně mnohem přesnějším vyjádřením, které vystihuje text na internetu, je podle Kirbyho *antisekventalita* (*antisequentiality*), neboli určitá nesouvislost, a *ultrakonsekutivnost* (*ultraconsecutiveness*), která vyjadřuje krajní podobu po sobě jdoucích jevů. *Sekvence* Kirbyho vymezuje jako progres, ve kterém je každý nový termín logicky produkován svým předchůdcem nebo jejich kombinací. *Konsekutivností* má na mysli progres, ve kterém nový termín jednoduše přiléhá (časově či prostorově) k předcházejícímu termínu aniž by byl nutný celkový systematický vývoj (Kirby, 2009, s. 64). Prohlížení internetových stránek je tedy v tomto vymezení nezbytně konsekutivní a antisekvenční, neboť právě klikáním na hypertextové odkazy se dostáváme k dalšímu obsahu, který je vzhledem k obsahu předchozímu pouze přilehlý, související s ním jen v určitém kontextu nebo s ním nesouvisející vůbec, je tedy konsekutivní,

a taktéž není (či nemusí nutně být) logicky produkován předchozím obsahem, je tudíž též antisekvenční.

Jak vyplývá z předchozího textu, existuje několik specifických druhů digimoderního textu, které spolu na první pohled nesouvisí, které jsou ovšem textuálně velmi koherentní s charakteristikami nové digimoderní textuality. Digimoderním textem jsou jednak obsahy Webu 2.0, např. Wikipedie, blogy, sociální sítě (typickým příkladem je Facebook), server You Tube apod., jednak videohry, které často disponují podobnými funkcemi jako sociální sítě<sup>22</sup>, jednak televizní pořady typu *reality show*, a jednak i krátké textové zprávy (SMS<sup>23</sup>). Digimodernismus ovšem není limitován pouze těmito druhy textů, nebo pouze touto textualitou, ale lze jej jednoduše vyjádřit jako zlom, který vznikl v důsledku technologických inovací obecně. Kvalita digimoderních textů je podle Kirbyho minimálně diskutabilní, nicméně hlavním předmětem zájmu digimodernismu není jejich kvalita či nekvalita, ale funkce, kterou mají. Digimoderní textualitu tak můžeme vlastně vnímat jako systém, pomocí něhož je význam vytvářen, ne jako význam samotný (Kirby, 2009, s. 51). Digimodernismus velmi zjednodušeně můžeme globálně vyjádřit jako účinky digitalizace na kulturní formy a historicky jej můžeme definovat jako kulturně dominantní završení postmoderny podnícené novými technologiemi (s. 53 - 54).

---

22 V současnosti patrně nejúspěšnějšími takovými hrami jsou z mého pohledu *World of Warcraft*, *Starcraft*, *League of Legends*, *Final Fantasy*, *Diablo 3* či *Anarchy Online*.

23 SMS je zkratka z anglického *Short Message Service*.

## **2.1.2 Digimoderní estetika: Zdánlivá realita a nekonečná narace**

Po představení základních rysů digimodernismu, charakteristice digimoderní textuality, je na místě analyzovat oblast lidské činnosti, v níž jsou uvedené charakteristiky nejvíce patrné, tedy estetiku. Ve druhé polovině 90. let totiž emergovala nejen nová textualita, v níž byl text od základů restrukturován výpočetní technologií, ale ustanovila se i nová estetika, jež podle Kirbyho (2009, s. 124) upozadila typické postmoderní prvky - koncept „populární kultury“, fiktivní reálno a ironii. Od populární kultury k dětské zábavě, od fiktivní reality ke zdánlivé realitě, od ironie k opravdovosti<sup>24</sup> - Kirby tyto přechody analyzuje na konkrétních uměleckých výtvorech, z nichž zde některé nyní představím.

### **2.1.2.1 Dětská zábava**

Na kulturu můžeme nahlížet minimálně ze dvou hledisek, jež na sebe chronologicky navazují a zároveň jsou alespoň částečně platné i v současnosti. Kulturu jako *kulturní průmysl* vymezili Theodor Adorno a Mark Horkheimer ve své knize *Dialectic of Enlightenment* (1944, s. 94 - 136). Jejich pohled byl velmi kritický, a to jak sociálně, tak politicky, neboť kultura je podle nich prý infikována až patologickou stejností. Kulturní obsahy jsou standardizované produkty vyrobené za účelem dosažení zisku a udržení politického statu quo, tedy kapitalismu. Masová kultura je unifikovaná, identická, umělecky bezcenná a má za

---

<sup>24</sup> V originálním anglickém znění používá Kirby pojem „*earnestness*“, jež zde překládám jako „opravdovost“, nicméně existují další možné překlady - vážnost, serióznost. Uvádím je zde proto, abych co nejpřesněji tento pojem představila ve všech možných významech, kterých může nabývat.

cíl jediné - reprodukovat a šířit politickou ideologii mezi příjemci, tzn. konzumenty, masou. Kirby (2009, s. 125) produkty kulturního průmyslu nazývá „bezduchým pobavením a rozptýlením navrženým k upevněním jejich<sup>25</sup> podřízenosti“. Koncept kulturního průmyslu lze zařadit stále ještě do éry modernismu, byť v té době, tedy 40. let 20. století, byla Adornova a Horkheimerova reakce zaměřená i proti avantgardnímu a trans-avantgardnímu umění, jehož rysy již lze označit jako proto-postmoderní.

V samotném postmodernismu se z kulturního průmyslu extrapolovala koncepce populární kultury, příznačná svým „ironickým poloúsměvem“ (Kirby, 2009, s. 125). Postmoderna začala operovat s pojmy „vysoké“ a „nízké“ kultury (jejichž definice jsou velmi problematické a u mnoha autorů se výrazně liší) a jejich vzájemným mísením. Kirby toto hodnotící vymezení kulturních obsahů považuje za nemístné, neboť podle něj vůbec nezohledňuje komplexitu textů a jejich různé sociologické funkce, jichž mohou texty/kulturní obsahy nabývat (s. 126). Proto nabízí ještě třetí pohled na současnou kulturu, a to pohled digimodernismu, který se z postmoderní populární kultury posouvá do nové roviny dětské zábavy.

Infantilizace kultury je podle Kirbyho ústředním rysem současné kulturní produkce, definuje obsah současných filmů, televizních pořadů a hudby, které se často vyznačují prvky typickými právě pro dětské příběhy. Ty jsou často zasazeny do světa, který se vyznačuje predemokratickými koncepcemi společnosti, např. příběhy o králech, princeznách či o samozvaných vigilantech operujících mimo policejní složky. Často se také můžeme setkat s romantizací vymizelých či násilnických (až sociopatických) figur, např. dinosauři, rytíři, piráti kovbojové apod., případně heroizace nadpřirozených či mýtických

---

25 „Jimi“ má v tomto kontextu na mysli konzumenty, masu.

bytostí. Dále je pro infantilní příběhy příznačné vynechání (či zkreslení) otázky lidské reprodukce, pracovního procesu, psychologické plausibility postav. A v neposlední řadě také nerespektování přírodních (a zejména fyzikálních) zákonů (Kirby, 2009, s. 127). Tento výčet není všezahrnující, nicméně jen pro ilustraci a základní nástin bude jistě postačovat. Kirby tyto základní prvky dětských příběhů uvádí především z toho důvodu, aby na nich mohl ilustrovat svou výchozí myšlenku. Tvrdí, že právě tyto rysy v dnešní době naplňuje nejvíce americká populární kinematografie, neboť právě ve filmech, jež nejsou primárně určené pro děti, jelikož jsou příliš násilnické, hlasité, obsahují příliš mnoho vjemů apod., můžeme ve většině případů vysledovat všechny výše zmíněné prvky. Tyto snímky jsou primárně zacílené na skupinu teenagerů a mladých dospělých, kteří jsou nejvíce ovlivněni novými technologiemi. Jejich obsah je vykonstruován podle šablon typických pro dětské příběhy, nicméně jejich přemrštěná rychlost, agresivita a násilí, náznakovost a komplexita je určená pro dospělé jedince (Kirby, 2009, s. 127 - 128).

Stejná situace nastává i v populární hudbě, v níž se infantilita projevuje nejen v textech písní, v jednoduchých melodiích, ale i ve stylizaci interpretů. Kirby upozorňuje především na fenomén sexualizace velmi mladých dívek v populární hudbě. „Toto reflektuje pedofilní povahu současné konzumní kultury, která trvale touží - v módě, filmech, televizi, reklamách, internetu, hudbě - po sexualizaci dětí“ (2009, s. 131). Ač se podle mého mínění jedná o poměrně krajní názor, nemohu s ním nesouhlasit. Televizní soutěže typu *X Factor*, *Pop Idol* a *American Idol* totiž záměrně k tomuto jevu směřují a ke všemu dovolují publiku, aby samo rozhodlo, kdo v těchto pěveckých soutěžích zvítězí. A předchozí ročníky ukazují, že největší úspěch mají právě velmi mladí lidé a děti. Proto tyto soutěže označuje Kirby jako ryze



digimoderní (2009, s. 129 - 131).

Infantilizace postihla také televizní tvorbu, která je odrazem tvorby filmové. Kromě tedy různých fantasy či sci-fi seriálů, surreálně komediálních sitcomů a přepjatě romantických soap oper, můžeme vysledovat i fenomén „dramatizovaných“ dokumentů, jež se nějakým okruhem z oblasti lidského poznání (ať už je to druhá světová válka, fauna deštných pralesů či hrozba černých děr ve vesmíru) zabývají velmi povrchně, informace zjednodušují, vytrhávají z kontextu a neustále je v průběhu dokumentu opakují. Kirby proto soudobé dokumenty nazývá *pseudodramaty* (2009, s. 132).

#### **2.1.2.1 Zdánlivá realita**

Zdánlivá realita je jedním z rysů digimodernismu, jenž se neustále vrací a jenž je tak diametrálně odlišný od „reality“ postmodernismu, že může podle Kirbyho na první pohled působit jednoduše jako agresivní reakce proti němu. Postmoderní reálno je totiž charakteristické subtilní a sofistickou kvantitou, kdežto digimoderní reálno je tak přímočaré, že téměř nelze ani popsat. Zdánlivá realita je totiž všudypřítomná, je to populistický konsenzus kompenzující absenci filozofické hloubky. Přesto prý pomalu začíná vyvíjet vlastní formu komplexity (Kirby, 2009, s. 139).

Postmodernismus nepředpokládal určitou danou realitu, o níž netřeba pochybovat, naopak. Postmoderna totiž ustanovila „věk simulace“ (Baudrillard In Kirby, 2009, s. 139), tudíž realita se stala sociálním konstruktem, konvencí - stala se fikcí formovanou předchozími fikcemi. Pokud je tedy v paradigmatu postmoderny fikce vytvořená námi, potom musela být vytvořena už dříve někým před

námi (Kirby, 2009, s. 139). V kontextu této myšlenky velmi stručně nastíněné Alanem Kirbyem bych se ráda taktéž stručně zmínila o tezi tzv. *simulation argumentu*, která s Kirbyho myšlenkou velmi úzce souvisí. Logickou argumentaci *simulation argumentu* zformuloval v roce 2003 švédský filozof Nick Bostrom v článku *Are You Living In A Computer Simulation?* V něm vyslovil tezi, že téměř určitě žijeme v počítačem vytvořené a řízené simulaci, jež je od naší „skutečné reality“ nerozlišitelná. Svou argumentaci postavil na hypotéze, že technologický vývoj lidstva jednou dosáhne takové úrovně, že bude možné takovou dokonalou simulaci světa vytvořit. Lidé disponující takovou technologií budou samozřejmě s extenzí mysli experimentovat, takže takovou simulaci (byť jen experimentálně) vytvoří. Podle Bostroma, pokud uznáme, že taková situace může jednou nastat, potom si musíme připustit myšlenku, že taková situace už dávno nastala, a my tedy skutečně žijeme v počítačem generované simulaci (Bostrom, 2003).

Tato teze samozřejmě není předmětem zájmu Alana Kirbyho, jelikož on se zabývá především fikcí v estetice, v kulturních produktech (literatura, filmové snímky apod.), ne metafyzickým argumentem simulace. Jako příklady postmoderního reálna tudíž uvádí v tomto kontextu již notoricky známý film *Matrix* či *Truman Show*. V digimodernismu ovšem dochází podle Kirbyho ke změně ve vnímání reálna, které je jednoduše řečeno takové, jaké se jeví. Žádná paranoia a pochyby o metafyzickém základě „naší“ reality, zdánlivá realita přichází ke čtenáři či divákovi bez ironie, aniž by si byla vědoma sama sebe, či aniž by se jakýmkoliv způsobem na sebe samou dotazovala nebo na sebe upozorňovala. Taková ontologie textu se může jevit poněkud příliš samozřejmou až fádní, neboť čtenář není demystifikován, jeho předpoklady nejsou dekonstruovány, zdánlivá realita je vůči těmto postupům nepřístupná (Kirby, 2009, s. 140).

Zdánlivá realita se podle Kirbyho nejpregnantněji objevuje v televizních pořadech, kde ji lze vnímat jako výsledek tichého vyjednávání mezi divákem a obrazovkou. Víme, že to, co se odehrává na obrazovce, není zcela opravdové (nejen v případě *reality show*, ale třeba i ve zpravodajství), nicméně pokud se to jeví jako opravdové, potom to tak také přijímáme. Jinými slovy, zdánlivá realita televizních pořadů musí být považována za skutečnou natolik, abychom s nimi vůbec chtěli trávit svůj čas. Přesto, že se jedná o povrchní, triviální „realitu“, de facto nulový stupeň reality, který pouze postrádá zjevné lhaní, tak nabývá významné důležitosti v oblasti estetiky, ve „viditelném zdání“ (Kirby, 2009, s. 141). Podle Kirbyho současná nadvláda vizuální (kulturní) tvorby vytváří pro estetiku přirozené prostředí právě v televizi, filmu a internetu a tento „triumf“ zjevného a zdánlivého překračuje postmoderní dichotomii pravé/falešné reality, která zde ztrácí svou plausibilitu (2009, s. 141).

### **2.1.2.3 Opravdovost**

Pojem „opravdovosti“, jak je definován Alanem Kirbym v intencích digimodernismu, lze také označit jako určitou „vážnost“, již nabývají současné kulturní produkty. Není ale zcela synonymem k serióznosti, jak zní jeden z možných překladů, neboť serióznost lze vymezit jako racionální odezvu na problémy naší doby, jimiž jsou např. ekonomická nestabilita, neustálá a (přesto či právě proto) neurčitá hrozba teroristických útoků, sociální odcizení a atomizace společnosti apod. Opravdovost je totiž apolitická, asociální kvalita, je „přehnaná“ ve svém emocionálním apelu. Jinými slovy, jedná se o diskurzivní efekt, jenž emerguje ze změn v kulturních obsazích formovaných

dominantními osobními hodnotami (Kirby, 2009, s. 154).

Digimoderní estetiku charakterizuje kulturní změna, obrat směrem k mýtu, ke konzumu, k elektronické textualitě. Oproti postmodernismu, jehož příznačným rysem byla podle mnoha autorů<sup>26</sup> ironie, lze v současnosti vysledovat příklon spíše k digimoderní vážnosti, opravdovosti, jež je ironie prostá. Stejně jako postmoderní ironie, tak i digimoderní opravdovost je silně zakořeněna v současné kultuře. Může se zdát, že není dobrovolnou volbou, ale spíše nezbytností, která vyvstala ze sociokulturního kontextu, a tudíž není preferencí jednotlivce (Kirby, 2009, s. 151).

Jednoduše lze opravdovost ukázat opět na současné kinematografické tvorbě. Mnohé filmy lze dnes podle Kirbyho označit novým žánrem, jako „mýticko-politické“, z těch nejznámějších zmiňuje čtvrtý díl ze série *Hvězdných válek* s podtitulem *Skrytá hrozba*, trilogii *Pána prstenů*, *Gladiátora* či již zmiňovaný *Matrix*. Ve všech těchto snímcích jsou v popředí záležitosti politiky daného světa, nicméně politické intriky a důležitá rozhodnutí jsou zde vyobrazena s vágní, přesto hlubokou vážností. V zásadě lze ve filmech hovořit opět o dětské koncepci politiky, jež je zde redukována na záležitosti „nepopsatelné“ důležitosti a vyprázdněného obsahu vyhýbající se dospělému uvažování. Stejně tak pohledem dítěte se podle Kirbyho dospělý jeví jako osoba neskutečně silná, obskurně seriózní, jež oplývá nepopsatelnou aurov vzdálenosti a moudrosti (2009, s. 152).

Opravdovost v kinematografii je taktéž příznačně sdělována pomocí „starých mudrců“ jako Gandalf, Brumbál či Yoda, kteří jsou objektivizováni nezměrnou kvantitou pradávne moudrosti a zkušenosti, jejíž obsah ale zůstává skryt. Tyto postavy ovšem představují povrchní a narcistický vzor, který často působí nezamýšleně

---

<sup>26</sup> Alan Kirby (2009, s. 150) se v tomto bodě odkazuje na tyto autory: Ihab Hassan, Stuart Sim, Richard Rorty, Stanley Aronowitz a Gilbert Adair.

komicky, přičemž postrádá onu postmoderní ironii, jež by mu propůjčila nadhled a hravost a poskytla nějaký hodnotný podtext (Kirby, 2009, s. 152 - 153). Jako srovnání postmoderního a digimoderního filmového zpracování stejné předlohy mne v této souvislosti napadá příběh silného superhrdinského charakteru *Bruce Waynea* a jeho alterega *Batmana*. Ve filmovém zpracování z roku 1989 v režii Tima Burtona se jednalo o z mého pohledu roztržitou naraci, která ovšem byla více hravá, zábavná a vtipná než dramatická, mrazivá a akční. Ovšem pozdější zpracování z roku 2008 s názvem *Temný rytíř* v režii Christophera Nolana je mnohem temnější, vážnější, postrádá Burtonův nadhled a pitoresknost, zato předkládá velmi vážná morální a politická témata, v nichž bylo možné vysledovat určitou analogii s politickými a sociálními problémy soudobé společnosti. Stejně tak se v Nolanově ryze digimodernistické verzi vyskytuje onen pravzor starého mudrce, kterého můžeme promítnout do postavy Wayneova majordoma *Alfreda*, jenž mu byl celý život rádcem. Paradigmatický posun můžeme vysledovat i v postavě Batmanovy nemesis, Jokera. V Burtonově verzi se jedná o nebezpečně vyšinutého, přesto karikaturně komického kriminálního, jenž se vyznačuje především teatrální exhibicí a pestrým šatníkem. Oproti tomu Nolanův Joker má podobu agresivního sociopata a anarchisty, jehož ztvárnění již není karikaturní ani komické, ale mrazivě „opravdové“ a zcela vážně míněné. Jak Burtonův, tak Nolanův Batman jsou v obecné rovině kritiky hodnoceny kvalitativně velmi srovnatelně, nelze říci, že by jedna kvalitami převyšovala druhou, přesto jsou velmi odlišné. Představují totiž typické prvky dvou kulturních paradigmat, ironii postmodernismu a vážnost (*opravdovost*) digimodernismu.

#### 2.1.2.4 Nekonečná narace

Sám Alan Kirby přiznává, že otázka digimoderní narace je značně problematická, a že se tudíž pohybuje v rovině zatím pouze hypotetických argumentů, neboť se jedná o nejméně probádanou oblast digimoderní estetiky. Tvrdí, že základní rysy nekonečné narace můžeme nalézt už v Homérově *Odysseie*. Ač se na první pohled jeví tento literární počín narativně poněkud archaický, lze v něm vysledovat shodné charakteristiky paradoxně s digimodernismem, zejména zmíněnou „nekonečnost“. Nekonečnost samozřejmě ne v doslovném smyslu, příběh je fakticky ukončený, má ohraničený počet znaků, nicméně nekonečný v tom smyslu, že může být převyprávěn výběrem a reorganizací či rozšířením/zúžením jeho částí, které jsou oddělitelné a rekombinovatelné, přestože se liší v důležitosti (2009, s. 155 - 158).

Nicméně nekonečnost v tomto smyslu není redukovatelná na epizodičnost, jak ji vymezuje Zygmunt Bauman (2006, s. 33). Postmoderní epizodičnost je spojená s plynutím času, které přestalo být kontinuálním procesem. Jednotlivé epizody jsou samostatné a svébytné, ohraničené v časovém rámci. Digimoderní nekonečnost je provázaná narativními liniemi, které se prolínají všemi částmi textu, ať už je reorganizujeme jakkoliv. Taktéž lze v rámci nekonečné narace najít příklon k dětskému příběhu, jehož mód není postmoderně ironický, nýbrž zcela vážný, často kontaminovaný (pseudo)mýtem a dramatem, což lze doložit na příkladech filmových snímků *Matrix* či *Tygr a drak* a na Tolkienově trilogii *Pán prstenů* (Kirby, 2009, s. 158).

Digimoderní nekonečnost jako ústřední rys soudobé textuality je podle Kirbyho (2009, s. 159 - 160) charakteristická řadou podobných a překrývajících se narativních forem, z nichž všechny otevírají vyprávění uvnitř příběhu a odcizují jej od jeho předpokládaného „osudu“. Rys

nekonečné narace se uplatňuje také ve vnímání celku, respektive celistvosti příběhu/textu. Tím, že umožňuje neustálé rozšiřování příběhu, tvoření různých sequelů a prequelů, jak se to často děje nejen ve filmové tvorbě, vtvváří zcela nový koncept celku, který ovšem nikdy není definitivní. Čtenář či divák s tímto vědomím už k textu přichází, předpokládá, že konec příběhu není definitivním koncem. Typickým příkladem, který Kirby uvádí jako digimoderně nekonečný a dětinský, je sága Hvězdných válek, která také zdánlivě nemá definitivní konec.

Narativní forma je v současnosti tak otevřená a nahodilá, že subjektivně připomíná nekonečný tok lidského života, který se v textu odehrává „v reálném čase“, typickým příkladem jsou různé *reality show* v televizi. Dále se narativní forma vyznačuje tím, že směšuje úplnost s epizodickou úrovní, tzn. že přenáší určitý objem informací z předchozího děje do děje současného a dané charaktery tak v aktuálním čase jednají na základě událostí z jejich minulosti (Kirby, 2009, s. 160). Často se s tímto jevem setkáváme v televizních seriálech, v nichž nás na začátku epizody hlas vypravěče uvede do dějových souvislostí frází „v minulých dílech jste viděli“. Nebo jsme do děje uvedeni jiným způsobem, v němž nám jsou nastíněny události minulé, jež v daném textu nikdy nebyly vyobrazeny, v tomto případě se na obrazovce objeví titulek „před dvěma lety“ apod. Daná narace je tedy v komplexnosti celistvá, ovšem v jednotlivostech značně roztržštěná, neboť děj přeskakuje z jednoho období do druhého, jak je zrovna potřeba. Taková narace má tedy charakter nekonečného příběhu, jenž lze neustále doplňovat, rozšiřovat, uvádět události, které se staly před či po hlavní dějové linii apod. V tomto kontextu mne napadá velmi příznačný televizní produkt, jenž je svou nekonečnou narací velmi charakteristický, a tím je sitcom *Jak jsem poznal vaši matku*, jenž je

vysílán nepřetržitě již od roku 2005.

## 2.2 Web 2.0<sup>27</sup>: Nová textualita v kyberprostoru

Soudobého kyber-primitiva, jak jsem jej vymezila v části 1.1.3, lze také označit jako „běžného uživatele“, jehož proměna v tvůrce digimoderních textů byla umožněna především spuštěním Webu 2.0. Podle Kirbyho (2009) je výraz „uživatel“ v současnosti užíván nejvíce v označení tzv. *UGC*<sup>28</sup>, tedy webového obsahu vytvořeného jeho uživateli - návštěvníky daného serveru. Uživatelé tak sami vytváří obsah webu, např. Wikipedie, YouTube, Facebooku, blogů apod. V současnosti je slovo „uživatel“ poměrně atraktivním a aktuálním pojmem, jak uvádí Kirby, jelikož „vyvolává zásadní digimoderní kvalitu fyzického činu a dává tomuto činu vitální konotaci pracujícího stroje“ (s. 71). Překonává hranice vymezené pojmy „čtenář“ a „autor“ a zastřešuje široce působící a proměnlivou oblast digimoderní textuality. Uživatel tak volně přechází mezi tvůrcem a konzumentem, mezi čtenářem a spisovatelem a i když je jeho vymezení poněkud vágní, přesto je klíčovou figurou, která je mezičlánkem pojícím nové technologie a nevyhnutelnou multiplicitu digimodernismu (s. 72).

Je třeba také zmínit, že platforma Webu 2.0 je stále ještě relativně novým médiem, které je logicky zacíleno na mladou generaci, tzn. na teenagery a mladé dospělé, kteří jsou majoritní skupinou uživatelů, tedy tvůrců a zároveň konzumentů internetového obsahu. Jeden z ústředních digimoderních rysů, infantilita, se v prostředí internetu uplatňuje poměrně markantně, neboť mladí tvoří obsah pro mladé.

---

27 „In an important sense, of course, Web 2.0 doesn't exist“ (Kirby, 2009, s. 101).

28 *User Generated Content*



Výstižným příkladem je již několikrát zmíněný server Wikipedia, který podle Kirbyho (2009, s. 113 - 114) představuje intelektuální nekompetentnost, jež je pro dnešní dobu charakteristická. Publikování odborných textů v současnosti ztratilo svou prestiž, není potřeba doložit žádné objektivní kvalifikace, získávat tituly na univerzitách. Wikipedia jednoduše všechny tyto požadavky na publikování vymýtila a umožnila všem rovnocenný přístup k tvorbě „odborných“ textů. Odbornost článků na webu Wikipedie je přinejlepším diskutabilní, v akademickém prostředí je logicky jako zdroj zcela nepřípustná, což uvádí i Kirby. Encyklopedie byla podle něj vytržena z rukou skutečných odborníků, profesorů, a dána jejich studentům, aby ji oni napsali. Wikipedia je tak, stručně řečeno, digimoderní formou encyklopedie, na níž se ovšem nejde spolehnout, tudíž z podstaty věci je velkým selháním (Kirby, 2009, s. 118).

Dalším fenoménem dynamického obsahu Webu 2.0 se již na přelomu tisíciletí staly blogy. Podle Kirbyho (2009, s. 111 - 112) bychom je někomu zcela neznalému mohli vysvětlit jako novodobé elektronické deníky, od nichž se na první pohled liší jen médiem, pomocí kterého jsou distribuovány. Nicméně jeden zásadní rozdíl zde přeci jen je, a to v rovině temporality. Tradiční „papírové“ deníky časově postupují chronologicky, v knize zleva doprava, tudíž čas zde plyne stejným směrem jako samotná četba deníku. Oproti tomu blogy mají přesně opačné uspořádání, nahoře je uveden nejnovější záznam (či v dnešním pojetí spíše příspěvek) a *scrollováním* stránky směrem dolů se uživatel dostává ke starším příspěvkům. Důvod takového uspořádání blogů, jež upřednostňují retrospektivní temporalitu před chronologickou, tkví podle Kirbyho v digimoderní snaze blogů implicitně neustále postupovat vpřed, neboť právě text je v digimodernismu neustále ve vývoji, neustále emerguje, rozvíjí se,

narůstá. Je to textualita, jež existuje právě a pouze nyní, přestože její současný neustálý růst zároveň garantuje pokračující životnost její minulosti, tedy texty archivované (v případě blogů) na daném serveru (s. 111 - 112).

Facebook je typicky digimoderním produktem Webu 2.0, poskytuje totiž zdánlivé reálno přátelství a blízkosti s ostatními uživateli. Jeho funkce jsou dynamické, obsah píše a vkládají samotní uživatelé, jeho textualita je zde doslova nekonečná, neboť v každém přítomném okamžiku se vytváří nové a nové texty, které jsou zde publikovány. Podle Kirbyho (2009, s. 122) „elektronickou výživou“ našich přátelství. Můžeme zde přes naše kontakty nalézt dávné či ztracené přátele, můžeme si vytvořit přátelství nová na základě stejných zálib či účastí v různých skupinách - tedy až na to, že ve skutečnosti nemůžeme. „Nic z toho není skutečné přátelství - je to elektronické přátelství. Prochází skrze klávesnici a monitor; osoby z masa a krve nejsou zahrnuty, pouze účty;“ (s. 122). Facebook tak pouze vyživuje přátelství, ale neposkytuje ho. Elektronické rozhraní může přinejlepším nabídnout „textualizaci módů přátelství“ (s. 122).

Digimodernismus, jenž je zcela zásadně podmíněn a utvářen novými technologiemi včetně (a zejména) internetovou sítí, znamená podle Kirbyho především textuální zlom tak kategorický, že jeho „šok“ stále ještě nebyl společností absorbován. V kontextu dynamických obsahů Webu 2.0 je tento zlom stále ještě velmi nový a doposud jej zatím dokázali vstřebat pouze ti, „pro něž je všechno nové“ (Kirby, 2009, s. 123), tedy mladí dospělí a teenageři. Proto je utvářen zájmy a charakteristickými rysy mládí, tzn. fetišizací sociálních interakcí na sociálních sítích, encyklopedií psanou studenty a „částečně kvalifikovanými“, databází videí milovanou právě mladými (a tvořenou a konzumovanou taktéž jimi). Podle Kirbyho (2009, s. 123) je Web 2.0

jako rocková hudba 60. a 70. let, hnaná kupředu energií mládeže a stejně tak i jejím příklonem k „humbuku“ a naivnímu idealismu.

## Závěr

Předložený text práce polemizoval s myšlenkou konce postmoderny, jejíž koncept a historie zde byly velmi stručně a v hrubých obrysech nastíněny. Posléze byly představeny vybrané filozofické směry, které se různým způsobem snaží překonat hranice postmodernismu. Některé podle mého názoru mají potenciál stát se úspěšným nástupcem postmodernity, jiné nikoliv. Nejdříve tedy performatismus vymezený Raoulem Eshelmanem, který má poměrně ambiciózní cíl, neboť již v názvu knihy deklaruje konec postmodernismu (*Performatism, or the End of Postmodernism*). Eshelman z mého pohledu předkládá poněkud nekonzistentní a nekoherentní koncepci, která na mne působí značně neuspořádaně, v mnoha místech je výklad příznačně *neprůhledný a zhuštěný*. Domnívám se proto, že performatismus není a nebude určujícím kulturním a filozofickým paradigmatem pro 21. století.

Další post-postmoderní koncepce, hypermodernita, představená v první kapitole již má poněkud konkrétnější a jasnější teze, které spějí ke zcela logickým a argumentačně velmi dobře podloženým závěrům. Gilles Lipovetsky v *Hypermoderní době* ovšem předkládá ne zcela nové myšlenky, drží se závěrů a hypotéz, ke kterým došel již ve svých mnohem starších dílech. Jeho naprosto zřejmá návaznost na *Éru prázdnoty*, jejíž texty vznikaly od 80. let minulého století, limituje filozofický přesah a impakt, který by potenciálně mohla koncepce hypermodernity pro současnost mít. Taktéž považuji za poněkud nedostačující, že hypermodernita minimálně reflektuje nebo spíše téměř vůbec nereflektuje současný fenomén kyberprostoru a s tím související textuality Webu 2.0, který již zcela legitimně patří do našeho „přirozeného“ prostředí. Při velmi hrubém zjednodušení lze říci, že

Lipovetsky používá prefix *hyper-*, aby usouvztažnil postmoderní charakteristiky k současnosti, ale v podstatě přináší málo nového.

Zásadní koncepcí pro tuto práci byl ovšem digimodernismus, jenž podle mého představuje poměrně důkladně propracovanou teoretickou koncepci, jež má potenciál být úspěšným nástupcem postmodernismu. Především proto, že zohledňuje většinu kulturních produktů, jež dnešní společnost vytváří, a to bez ohledu na jejich kvalitu/nekvalitu. Alan F. Kirby tak analyzuje jak filmový snímek předního dánského dogmatisty Thomase Vinterberga *Festen* (v českém překladu jako *Oslava*), jenž má nezpochybnitelné umělecké kvality, tak animovaný příběh pro děti *Úžasňákovi*, jenž má zase nezpochybnitelný komerční úspěch. Pro Kirbyho je tedy schéma nízké a vysoké kultury zcela irelevantní, neboť jeho analýza se týká celé naší kultury, ne jen toho „umělecky hodnotnějšího“ spektra. Dále Kirby nejen, že nové technologie a Web 2.0 ve své koncepci zohledňuje, nýbrž je přímo zapracovává do podstaty své teorie, tudíž se stávají výchozím bodem, determinujícím a formujícím celou naši současnou kulturu. Přesto u Kirbyho koncepce shledávám určité nedostatky, jež by do budoucna bylo patrně vhodné odstranit, aby se mohl digimodernismus stát plnohodnotným nástupcem postmodernismu. Jednak považuji celou koncepci zaměřenou poměrně úzce literárně-teoretickým směrem. Už jen Kirbyho redukce lidské kultury a společnosti na text je z mého pohledu značně zjednodušující a je třeba podle mého názoru tuto kategorii rozšířit, neboť ne všechno, co člověk svým intelektem a kreativitou vyprodukuje, lze považovat za text. S tím souvisí i druhá má kritika digimodernismu, a to nedostatečná ontologická báze, která by digimodernismu dala širší platnost než jen jako kulturní paradigma.

Nicméně i přes jisté nedostatky, které na Kirbyho digimodernismu shledávám, považuji jeho výchozí premisu a potažmo i

výchozí hypotézu této práce za platnou. Dle mých závěrů vytvořených na základě odborné literatury a filozofických pramenů a též na základě reflexe stavu soudobé společnosti je postmodernismus již na ústupu, jeho základní charakteristiky se ve společnosti vyskytují v deformované formě a zůstává otázkou, jestli je vůbec ještě lze za postmoderní charakteristiky považovat. Nacházíme se tedy skutečně v určitém mezidobí, v *době přechodu*, v níž se utváří nové pojetí reality, která je v současnosti podle mého názoru značně destabilizovaným pojmem, a to v důsledku nových technologií a kyberprostoru.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Monografie:

ADORNO, Theodor W. a HORKHEIMER, Max. *Dialectic of Enlightenment*. 1st ed. California : Standford University Press, 1944. ISBN 0-8047-3633-2.

BAUDRILLARD, Jean Paul. *Simulacra and simulation*. 14th ed. University of Michigan Press, 1994. ISBN 0472065211.

BAUMAN, Zygmunt. *Humanitní vědec v postmoderním světě*. 1. vyd. Praha : Moraviapress, 2006. ISBN 80-86181-82-0.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutý dohled*. 1. vyd. Olomouc : Broken Books, 2013. ISBN 978-80-905309-1-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. 1. vyd. Praha : Slon, 1995. ISBN 80-86429-11-3.

BECK, Ulrich. *Riziková společnost. Na cestě k jiné modernitě*. 2. vyd. Praha : Slon, 2011. ISBN 80-7419-047-6.

BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Společnost nevolnosti*. 2. vyd. Praha : Slon, 2009. ISBN 978-80-7419-007-0.

BREZINKA, Wolfgang. *Filozofické základy výchovy*. 1. vyd. Praha : Zvon, 1992. ISBN 80-7113-169-5.

EAGLETON, Terry. *After Theory*. 1st ed. Basic Books, 2003. ISBN 80-4650-1773-7 .

EPSTEIN, Mikhail. *The Transformative Humanities*. 1st ed. Bloomsbury Academic, 2012. ISBN 978-1441100467.

ESHELMAN, Raoul. *Performatism, or the End of Postmodernism*. 1st ed. The Davies Group Publishers, 2008. ISBN 978-1888570410.

HAUSER, Michal. *Cesty z postmodernismu. Filozofická reflexe doby přechodu*. 1. vyd. Praha : Filosofia, 2012. ISBN 978-80-7007-382-7.

CHÂTELET, Albert; GROSLIER, Bernard P. a kol. *Světové dějiny umění*. Praha : Ottovo nakladatelství, 2004. ISBN 80-7181-936-0.

KIRBY, Alan F. *Digimodernism – How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. 1st ed. London : Continuum, 2009. ISBN 978-1-4411-7528-1.

LIESSMANN, Konrad Paul. *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti vědění*. 1. vyd. Praha : Academia, 2012. 127 s. ISBN 978-80-200-1677-5.

LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. 4. vyd. Praha : PROSTOR, 2008. 360 s. ISBN 978-80-7260-190-5.

LIPOVETSKY, Gilles. *Hypermoderní doba*. 1. vyd. Praha : PROSTOR, 2013. ISBN 978-80-7260-283-4.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. 1. vyd. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993. 208 s. ISBN 80-7007-047-1.

MARQUARD, Odo a SLOTERDIJK, Peter. *Pluralita, Skepse, Tonalita*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 1998. 85 s. ISBN 80-210-1932-8.

NIETZSCHE, Friedrich. *Duševní aristokratismus*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1993. 127 s. ISBN 80-85619-87-3.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. 1. vyd. Praha : OIKOYMENH, 2005. ISBN 80-7298-134-X.

ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouřa davů*. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1993. 158 s. ISBN 80-206-0072-8.

PETRUSEK, Miloslav. *Společnost a kultura*. 1. vyd. Praha : Malovaný kraj, 2012. ISBN 80-90495-5-4.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. 4. vyd. Praha : Hermann & synové, 1997. ISBN 80-7007-311-7.

SLOTERDIJK, Peter. *Procitne Evropa? Myšlenky o programu jedné světové velmoci na sklonku věku její politické absence*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1996. ISBN 80-7198-095-1.

SYŘIŠTĚ, Ivo. Postmoderna – Věk Proteů? In BENEŠ, Milan a kol. *Idea vzdělávání v současné společnosti*. 1. vyd. Praha : Eurolex Bohemia,



2002. ISBN 80-86432-40-8.

ŠUBOVÁ, Vendula. *Problematika hodnot ve vzdělávání v postmoderní společnosti na počátku 21. století*. Bakalářská práce. Praha : Univerzita Karlova, 2012.

TURKLE, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. 1st ed. New York : Basic Books, 2011. ISBN 978-0-465-02234-2.

TURKLE, Sherry. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. 1st ed. New York : Simon & Schuster Paperbacks, 1995. ISBN 978-0-684-80353-1.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. 1 vyd. Praha : Zvon, 1994. ISBN 80-7113-104-0.

### **Články v seriálových publikacích a online zdroje:**

BARTHES, Roland. Smrt autora. In *Aluze*. č. 3, 2006. ISSN 1803-3784.

BOSTROM, N. 2003. *Are You Living In A Computer Simulation?* [online]. [citováno 12.3. 2014]. [Dostupné z: <<http://simulation-argument.com/simulation.pdf>>]

DiNUCCI, Darcy. *Fragmented Future*. 1999. [online] [citováno 1.2. 2014] [Dostupné online z: [http://darcy.com/fragmented\\_future.pdf](http://darcy.com/fragmented_future.pdf)].

EPSTEIN, Mikhail. *The Place of Postmodernism in Postmodernity*. [online] [citováno 9.3. 2014] [Dostupné z: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/epstein.html](http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html)]

KIRBY, Alan F. *Succesor States to An Empire in Free Fall*. [online] 2010. [citováno 8.3. 2014] [Dostupné z: <http://www.timeshighereducation.co.uk/411731.article>].

KIRBY, Alan F. The Death of Postmodernism And Beyond. In *Philosophy Now*. [online] Issue 58, November/December 2006. [citováno 13.2. 2014] [Dostupné z: [http://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond)]. ISSN 2044-9992.

kol. autorů. *The Stuckists* [online]. [cit. 21.2.2014]. [Dostupné z: <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html>]

PATOČKA, Jan. *Filosofie výchovy*. In *Studia Paedagogica*, 1997, č. 18. ISSN 0862-4461.

TURKLE, Sherry. How Computers Change the Way We Think. In *The Chronicle of Higher Education*. Volume 50, Issue 21, 2004.

## Resumé

Tato práce nastiňuje problematiku aktuálního pojetí postmodernismu a jeho platnosti a legitimacy v současnosti. Práce představuje hlavní postmoderní charakteristiky, které jsou uvedeny v kontextu postmoderních kritik a nových post-postmoderních teorií: hypermodernity, performatismu a digimodernismu. První kapitola představuje vývoj lidského jedince od pre-postmoderního vzpurného primitiva (vymezeného José Ortegu y Gassetem) přes postmoderní Narcise (vymezeného Gillesem Lipovetským) až po současného kyberprimitiva, neboli Uživatele operujícího a seberealizujícího se v kyberprostoru. Poté první kapitola reflektuje hlavní postmoderní rysy a představuje dva kritiky plausibility těchto rysů i v současnosti, Gilles Lipovetského a Raoula Eshelmana. Tito dva autoři přicházejí s vlastními filozofickými koncepcemi, hypermodernitou a performatismem, které jsou součástí nadřazené kategorie post-postmodernismu. Druhá kapitola se zabývá hlavními tezemi nejvýraznějšího post-postmoderního konceptu, digimodernismu. Podle autora digimodernismu, Alana F. Kirbyho, se digimodernismus stal novým kulturním paradigmatem dnešní doby. Práce nastiňuje hlavní myšlenky digimodernismu, jeho kritiky postmodernismu a představuje také hlavní rysy digimodernismu v kontextu nových technologií, zejména platformy Webu 2.0.

Výchozí premisou práce byla myšlenka, že základní charakteristiky postmodernismu již nejsou v současnosti plausibilní. Tato premisa se potvrdila na základě analýzy odborné a filozofické literatury a na základě reflexe stavu soudobé společnosti.

## Summary

The thesis outlines the problems of current approach of postmodernism and its validity and legitimacy today. The thesis introduces main postmodern characteristics, which are introduced in the context of critics of postmodernism and new post-postmodernism theories: hypermodernity, performatism and digimodernism. The first chapter introduces a development of human individual from pre-postmodern defiant primitive (defined by José Ortega y Gasset) through postmodern Narcissus (defined by Gilles Lipovetsky) to the current cyber-primitive, or the User operating and self-fulfilling in cyberspace. Then the first chapter reflects main postmodern features and introduces two critics of plausibility of these features nowadays, Gilles Lipovetsky and Raoul Eshelman. These two authors come up with their own philosophical concepts, hypermodernity and performatism, which are part of a superior category of post-postmodernism. The second chapter deals with the main theses of the most significant post-postmodernism concept, digimodernism. According to author of digimodernism, Alan F. Kirby, digimodernism became a new cultural paradigm of our times. The thesis outlines the main thoughts of digimodernism, its critics of postmodernism, and introduces also the main features of digimodernism in context of new technologies, especially the Web 2.0 platform.

The underlying premise of the thesis was an idea, that the basic characteristics of postmodernism are not currently plausible. This premise was confirmed by analysis of specialized and philosophical literature and on the basis of reflection of the state of contemporary society.