

UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ
FAKULTA MULTIMEDIÁLNÍCH KOMUNIKACÍ

Oprávněnost kritiky animovaného filmu

BcA. Helena Nová

ABSTRAKT

Abstrakt česky

Práce je věnovaná problematice pojmu „oprávněnost“ a to s ohledem a výběrem zadaných vztahových otázek vůči kritice, animovanému filmu a filmu obecně. Téma práce, tedy "oprávněnost", je ve vztahu k zadané oblasti podrobena pečlivému rozboru, což odkrývá v důsledku úlohu i omezení člověka jako umělce, tvůrce, zprostředkovatele zkušenosti, toho, kdo hledá místo a úlohu člověka v lidském světě.

Abstrakt ve světovém jazyce

What does the questions about "validity" truly means. What the art is and how the art works, from where it comes and where it leads the human being.

Za poskytnuté konzultace děkuji:

Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, PhD. a akad.mal. Lianě Hamzové.

OBSAH

OBSAH	5
ÚVOD	6
I. FILM, POHYB, ANIMACE	9
II. MOŽNOSTI FILMU JAKO UMĚNÍ	16
III. MOŽNOSTI ČLOVĚKA JAKO UMĚLCE	19
IV. UMĚNÍ JAKO DUCHOVNÍ STAV I PROCES	24
V. NARCISOVSKÁ FIXACE	34
VI. SHOWBUSINESS A PRŮMYSLOVĚ VYRÁBĚNÁ ZÁBAVA	38
VII. MOŽNOSTI KRITIKA	43
ZÁVĚR	44
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	46

ÚVOD

čtyři témata, sedm kapitol a deset otázek

Práce je věnovaná problematice pojmu „oprávněnost“ a to s ohledem a výběrem zadaných vztahových otázek vůči kritice, animovanému filmu a filmu obecně. Téma práce, tedy "oprávněnost", je ve vztahu k zadané oblasti podrobena pečlivému rozboru, což odkrývá v důsledku úlohu i omezení člověka jako umělce, tvůrce, zprostředkovatele zkušenosti, toho, kdo hledá místo a úlohu člověka v lidském světě.

Zadání této práce zní *Oprávněnost kritiky animovaného filmu*. Takové zadání v sobě zahrnuje velmi mnoho otázek. Předpokládá definici animovaného filmu. Předpokládá kritiku. Nedefinuje však, z jakého titulu má být AF vlastně kritizován. Co je to animovaný film? O kritiku čeho jde? Má být hledána oprávněnost či neoprávněnost technologického postupu výroby? Jde snad o kritiku úlohy AF v masmediích? Nebo snad funkce filmu jako média? Jeho vlivu a působení? Nebo je snad kritika umění tím, oč tu běží? Jak by asi znělo zadání „Oprávněnost umění v animovaném filmu“? Znamená snad oprávněnost kritiky, že možnosti člověka jako kritika stojí výše než možnosti umělce? Kolik procent z filmové produkce připadá na umělecká díla? Čím je pro nás umění? A čím samotná kritika umění vlastně je?

Existuje mnoho zcela odlišných přístupů jak kritiku psát. Je spíše otázkou konkrétních hraničních příkladů, co ještě lze považovat za kritiku a co již překročilo práh a spadá do jiné kategorie. Termín první – oprávněnost – jeví se přinejmenším jako problematický. Něco jako „oprávněnost“ lze totiž obhájit pouze na základě přístupu k danému problému. Lze pochopitelně uvést a hájit řadu protichůdných, či v úrovni záměru míjejících se přístupů. Jako celek souhrn názorů však kompaktní být nemůže a pro klíčový problém řešení nenabídne.

Vidím však jednu možnost, jak by bylo schůdné otázku oprávněnosti kritiky AF zodpovědět. Není to přímá a krátká odpověď. Problematika je rozsáhlá a zahrnuje

množství dílčích podmiňujících se témat. Je to, spíše než odpověď, uvedení otázky na srozumitelnou úroveň. Je nutné předem říci, že v tomto ohledu (tak, jak je zadání postaveno) neexistuje žádné standardní řešení ani postup. Jako optimální přístup jeví se možnost postupovat od konce výroku a nejprve najít odpověď na to, co vlastně animovaným filmem rozumíme, jaké jsou jeho charakteristiky, možnosti a jaké jsou naše záměry při jeho vytváření a pro jeho užití. Pokud se pokusíme odhalit esenci AF, mimo jiné nevyhneme se ani pojmům jako kulturní bohatství a umění na straně jedné a průmyslově vyráběná zábava na straně druhé. Postupným odkrýváním témat, která se pod povrchem našeho zadání skrývají, se dostaneme k roli člověka jako umělce a ke smyslu, jaký umění pro člověka představuje. Toto je klíčová úroveň, ke které mám v úmyslu se v této práci dostat a z níž budu následně vycházet, aby bylo možné učinit závěr. Pokud si vztah umělce a umění dokážeme přiblížit a porozumět mu, budeme schopni vidět i otázku kritiky vůči umění ve správném světle. Není v žádném případě mým záměrem popřít úlohu kritiky, ani kritiku normativně vymezit. To by opět přineslo jen polemiku o oprávněnosti či neoprávněnosti. Jakmile ale budeme znát souvislosti umění a kritiky na základě problematiky, kterou oba fenomény nesou, dovolím si předpoklad, že pak nebude nutné řešit jakoukoli „oprávněnost“, protože ta je ve skutečnosti celkem jejich vztahu.

Cílem této diplomové práce je tedy vyhledat následující vztahy:

1. Otázka filmu a jeho definice jako umělecké kategorie.
2. Otázka úlohy animace ve filmu.
3. Problematika vymezení animovaného filmu jako suverénní kategorie.
4. Možnosti filmu jako umění.
5. Možnosti člověka jako umělce.
6. Umění jako duchovní stav a zároveň proces.
7. Artefakt umění jako medium.
8. Vliv medií na vnímání.
9. Role kritiky umělecké a kritiky umění
10. Kritika průmyslově vyráběné zábavy.

Dodávám, že pokud by se jednalo o kritiku průmyslové zábavy a masové komunikace, jejíž součástí AF bezesporu je, znamenalo by to pravděpodobně kritiku stavu současné společnosti a civilizace, což je téma spadající do oboru sociologie a filosofie a s jistou dávkou ironie nevyhneme se tomu, zmínit především umění samotné, které v každé době vypovídá o kulturním bohatství a jeho úrovni (v nejširším měřítku) dané společnosti, v širších souvislostech pak přímo civilizace. Jako student Katedry animace a audiovize Fakulty multimediálních komunikací nemám pro takové pojetí odpovídající zázemí, proto se zadané problematiky ujmu především z pohledu specializace, která je mou vlastní a s pomocí konzultantů rozšířím text na nutné klíčové a související obory.

I. FILM, POHYB, ANIMACE

Film je vizuálně čitelný pohyb obrazu. Pohyb, tedy jeho iluze, vzniká až v průběhu promítání. Čistě technicky vzato, animovaný film je stejně jako film hraný řadou filmových polí, snímků, v nichž samotných se nepohybuje nic. Je snadné polemizovat nad myšlenkou, že je-li samotný rychlý sled statických snímků animací, lhostejno zda jde o perokresby či fotografie, pak je vlastně každý film filmem animovaným. První možný úhel pohledu na film vnímá film samotný jako animaci. Rozdíl je jen v přípravě oněch jednotlivých políček.

Druhou, užší možností s pevnější strukturou, je snímky dělit podle technologií, které při jejich přípravě převládly. Mezi filmy typicky chápané jako animované by pak bylo možno řadit snímky kreslené, loutkové, tvořené 2D a 3D digitálně, zahrnuje v to různé varianty a kombinace těchto postupů a technologií, včetně experimentů. Je však zřejmé, že technologie jsou jen nástrojem v rukou řemeslníka. Jsou to nástroje, s jejichž použitím můžeme dosáhnout požadovaného efektu. V důsledku však se snímky opět jeden za druhým ocitnou na pásu filmu, případně v některém digitálním formátu. Animací tak zůstává oživení nehybného předmětu, případně pohyb objektu, který fyzicky vůbec neexistuje. A filmový pohyb stále zůstává trikem, využívajícím nedokonalosti lidského zraku.

Nápovědou nám nemohou být ani filmy, v nichž se technologie kombinují. Tyto vizuálně pestré a podnětné hříčky navíc rozhodně nejsou výjimkou z pravidla. Zvláštní efekty ve filmech, které jsou označeny (i když ne vždy explicitně) jako hrané, obsazují často více rolí a úloh než skuteční herci, skutečné exteriéry, interiéry, kulisy a rekvizity. Technicky vzato, film by musel postrádat jakékoli zvláštní efekty, aby bylo možné označit jej filmem hraným. To však je právě z definice filmu a filmového pohybu nemožné. A tak hledáme definici samotné animace. Jisté je, že tvůrci filmu mají k dispozici technické zázemí, které rozdíl mezi animovaným a hraným filmem stírá.

Pokud ale ustanovíme jako výchozí ideu „film rovná se animace“, přicházíme automaticky o termín, kterým zahrnuje snímky s obrázky kreslenými či modelovanými, ať už je technologie jejich výroby jakákoli. Je tu však ještě jeden přístup, který nemůže zůstat stranou našeho zájmu. Po této drobné polemice se totiž před námi jako další možnost vynořila otázka stylizace a práce se symbolikou ve filmu. Budiž řečeno, že kreslený film má původ v comixu a jejich společným základním prvkem je stylizace a nadsázka. Comix i kreslený film se svojí možností obrovské nadsázky přímo implikují odstup od reality. Vytváří realitu virtuální, s vlastními zákony, a tak efekty, které by v hraném filmu byly nepřípustné, jsou zde bez problémů přijímány. Divák si velmi snadno z výtvarného výrazu odvodí, jaký typ filmu sleduje. Co se týče animátorů, ti sami cítí svobodu, kterou jim kresba poskytuje a velmi jasně si uvědomují, že se nemusí striktně řídit skutečností. Ví, že nemusí věrně dokumentovat fyzikální zákony. A také to nedělají. Virtuální postavy z principu nepodléhají fyzickým omezením. Ve svých uměle vytvořených světech, pokud jim to tvůrce umožní, mohou být bohy. Pochopitelně jen v rámci děje, sdělovaného příběhu. Fyzickým omezením podléhá jen nosič, dané medium, hardware. A film je stále jen iluzí pohybu, nikoli však pohybem media, které v promítacím zařízení mění snímky v rychlém sledu standardně 30, 25 nebo 24 snímků za sekundu.

Hraný film má kořeny ve snímání reality. Proto musí, byť vybaven zvláštními efekty, zachovávat uvěřitelné skutečnosti, přírodní zákony, běh času, zákon zachování energie... a to právě v míře a ve způsobu, která navozuje zdání skutečnosti. A to i v hraných trikových filmech, jejichž obsahem a sdělením je nějaká změna reality. Pokud tedy jde o míru toho, nakolik lze ještě dráždit diváka posouváním hranice uvěřitelnosti, je to čistě otázkou *žánru*. Jasným překročením této míry je například vytažení obrovského piana z kapsy saka maličké mluvící myši s antropomorfními rysy. Pokud to animace neudělá a naopak se vzdá své stylizační poetiky a předstírá realitu, jde o hraný trikový film. Výtvarný výraz animovaného filmu implikuje žánrové zařazení filmu do grotesky, pohádky, fantasy.

Jaká je percepce typického výtvarného výrazu (kresleného, 3D) AF? Následující citace z filmového časopisu CINEPUR otvírá více otázek, než dokáže uzavřít odpovědi a proti každému z uvedených tvrzení je možno úspěšně hájit jeho kontra verzi:

[citace] „*Půvabem animovaného filmu a jeho hlavní předností je především to, že se nepodobá našemu reálnému světu a většinou se ani o tuto podobnost nepokouší. Vytváří naopak svůj vlastní fantaskní svět, a snad proto si ho mnozí a priori spojují s dětským divákem. Přitom je však recepce animovaného filmu pro diváka svým způsobem náročnější než u běžného hraného filmu, jelikož neumožňuje snadnou identifikaci ani s postavami, ani se zobrazeným světem a jeho zákony.*“ [4]

Skutečnost má mnohem jemnější odstíny. Nepodobnost tomu, co považujeme za náš reálný svět, se nachází pouze ve výtvarném výrazu. Animovaný film se nepokouší o podobnost s realitou, protože je její „zhuštěnou a destilovanou“ podobou, jejím ikonickým vyjádřením.

[citace] „*Výchozí vlastnost jazyka animace spočívá v tom, že operuje se znaky znaků. To, co se odehrává před očima diváka na plátně, představuje zobrazení zobrazení.*“ [5]

Tak jako v animovaném filmu nenacházíme předměty, ale jejich symboly, stejně tak nenacházíme herce, ale přímo postavy. Postavy ikonického výrazu, postavy nikoli skutečné. Tyto ikony jsou nezatíženy podružnými a zkreslujícími informacemi, což komplex herec-předstírající-postavu vytváří automaticky a podmíněně. Animované charakterové nepředstírají nic, jsou výrazem přímo toho, čím je v záměru chceme mít. Ponechme stranou doplňující polemiku nad možnostmi a nadáním výtvarníků, animátorů a dalších profesí, které se podílejí na vytvoření těchto ikon. Charakter postav i prostředí se zcela typicky vytváří tak, aby každý prvek byl svým symbolem, grafickým zjednodušením, vyjádřením svého vlastního významu. Například pro znázornění stromu nám poslouží zelený kruh a tmavá svislá linka, což je postup, který pochopí a také uplatní již malé dítě. Významem tohoto konkrétního příkladu je prostě „strom“. Jako v každém uměleckém díle se i zde jedná o hierofantii: přestože vidíme jen kruh a linku, chápeme „strom“. Kresba je „stromem“ tak, jak je to čitelné ve vyřčené či psané formě slova či značky. Nakreslený strom je znakem stromu. Nejen to. Je především významem stromu, kóduje pro nás smysl, sdělení, co všechno výraz „strom“ obsahuje a znamená. Banální (ve smyslu kardinální)

pravdou je, že *smysl* vyplývá z *vnitřního uspořádání věcí* (in-formation) a tento (jakýkoli) *smysl* je možné *komunikovat* pouze na základě *konceptu*. Při použití slova „komunikace“ zde máme na mysli právě zprostředkování informace na základě média. Koncept je možné zviditelnit jako kresbu (ikonu) nebo například také grafickou značku (písmo). Bez informace o tom, jakým způsobem kódujeme a přenášíme významy, není možné porozumět tomu, že ***animace je ve skutečnosti pouze výtvarným výrazem díla.*** Tedy zprostředkováním a podobou *konceptu na úrovni mýtu*, tedy v jeho dokončené a uzavřené úrovni. V našem konkrétním příkladě je výtvarným výrazem znaku pro strom a úloha animace nastupuje ve chvíli, kdy chceme, aby se strom nějak projevoval. Jde o medializaci ikony, znaku – která již sama vlastní význam má! To znamená, že animace poskytne znaku (ikoně), další rozměr. Rozměr média. Jedná se tedy o rozšíření vlastností původního média (film) využívajícího znaků (ikon) tím, že se samotné ikony stanou dalšími médii. A to na základě původního záměru rozšířit možnosti média jako nosiče.

I když konkrétně technicky lze náš jednoduchý příklad se stromem vyřešit například přikreslením očí a úst v příslušném výrazu a pohybu, aby strom pronesl několik vět a vyjádřil při tom nějakou emoci i neverbálně (v AF jsou mluvící stromy ne zcela neobvyklé), každopádně toto míšení úrovní znaků a médií se může zdát do jisté míry nepřehledným. Především tehdy, když nevycházíme pokaždé znovu z poznání, že jakákoli forma je pro nás potenciálním nosičem významu. Toto první pravidlo bychom měli mít stále na mysli. V čase i prostoru našich životů se totiž orientujeme s pomocí konceptů.

Ale *mluvící strom*? Zdálo by se, že v hraném filmu se snímky skutečného stromu to je nejen nemožné, ale také nepřipustné. Překročil by takový snímek pravidla žánru a díky přidání „zvláštního efektu“ by se posunul do roviny *oživené, animované*? Dnešní technika však umožňuje vytvářet výhradně digitální cestou / počítačovou animací filmy, které jsou věrným napodobením reality – pro lidské oko nerozeznatelné od fotografické dokumentace skutečnosti. Kde je tedy rozdíl mezi AF a hraným filmem? Tento problém je pouze zdánlivý. Otázku tímto způsobem položit znamená vyjádřit určitý výchozí omyl, omyl v tezi. Nejde totiž o kategorie, ani jejich hierarchii. Vztah mezi „animovaným filmem“ a „hraným filmem“ lze odhalit ve vztahu animace a filmu. **Animace objektů totiž spočívá v jejich *reálném* (byť třeba digitálním) pohybu, zatímco esencí filmu je *iluze*, již**

dosahujeme pohyb. Tento pohyb je ale pohybem zcela odlišným. V případě filmu nejde o fyzický, deskriptivně definovatelný pohyb či jeho iluzi, ale o pohyb, který se projevuje jako *odhalování sdělení* – proto film může být uměním. Přestože v obou případech, jak pro film, tak pro animaci, užijeme slovo „pohyb“, význam těchto „pohybů“ je diametrálně odlišný. Stejně rozdílný, jaký je rozpor mezi existujícím světem a poznávaným světem. (Podrobněji v následujících kapitolách.)

(Pokud se k této otázce ještě jednou vrátíme v její jednodušší podobě, je nepřehlédnutelným faktem, že na jedné straně tak stojí koncepce, která hovoří o tom, že není otázkou speciálních efektů točit filmy animované, oživené. To proto, že filmy jsou zde nazírány jako „oživené obrázky“ a jsou tedy animací políček filmu. Proto jsou všechny filmy animované. Tomuto přístupu velmi nahrává existence kreslených filmů. Naproti tomu druhá koncepce operuje s jinou definicí filmu a tedy animací se rozumí zpravidla pouze zvláštní efekty. Animace v tomto druhém pojetí je jen výtvarným výrazem: neslouží k definici podstaty filmu, je od něj oddělena. Film je iluzí pohybu a animace je především reálným pohybem. Tomuto příkladu lépe vyhovují loutky a speciální efekty. Kreslený film je z tohoto úhlu pohledu poněkud problematický. V rámci své vlastní hierarchie pojmů a jejich definic, se kterými operují, se zdají být obě koncepce funkční a pro mnohé příklady platné – ovšem vzájemně nemají dostatek styčných bodů, takže jsou neslučitelné. Tato polemika však není pro naše záměry dostatečně přínosná, zmíněna je pouze pro úplnost. Platí závěr předchozího odstavce.)

Pro naše následující záměry bude nejlépe vyhovovat pojem „2D/3D animovaný film“, dále jen animovaný film nebo AF, kterým se zde rozumí bez ohledu na žánr a technologii film, který vznikl snímáním především uměle vytvořených (hierofantických) objektů/znaků a netají se technologií výroby. Tedy nejedná se o zvláštní efekty implementované do hraných filmů, aby podpořily efekt výrazu či nahradily reálně fyzicky obtížně realizovatelné objekty a akce.

Animované filmy mají jasně čitelný výtvarný výraz a s ohledem na techniku jejich řemeslného zpracování není obtížné považovat je automaticky za umělecké dílo. Tento

omyl je právě tak snadný jako rozšířený. Filmový průmysl je vulgárně kladen do úrovně umělecká kategorie. Nakonec je to tak jako tak nejoblíbenější „umění“ na světě. Každá generalizace je nebezpečná, ale s dávkou nadsázky lze říci, že doménou či dominujícím žánrem kresleného filmu je humor a zábava. Hraný film se nejvíce nachází v dokumentaci skutečnosti a jejích hypotetických možností. Doména umění však zůstává filmu jako takovému. [P1]

Animovaný film je nesmírně komplexní, protože symbolů – destilovaných podob významů - se v každém okamžiku na plátně objevuje mnoho a jsou vzájemně ve vztahu. Jak již bylo řečeno, v AF navíc typicky dochází k medializaci znaků (ikon). Každý detail prostředí i postav má vizuálně čitelný význam a stejně tak jejich pohyb. Pohyb, který je určujícím dynamickým projevem filmu, počínaje rytmem jednotlivých prvků a konče tempem, v němž se celek – stejně jako hudební skladba - odvíjí. Film má mnoho z hudby a hudba je matematikou v nejčistší podobě. Jednotlivé prvky jsou uloženy do sítě souvislostí a vztahů, takže realita, kterou nabízí, je jimi samotnými přímo implikovaná – je předurčená, zřejmá i bez děje. Blues či preludium, typ útvaru je zřejmý během několika taktů.

[citace] ***„Z obchodního hlediska je příběh nezbytný a navíc je to, dokonce i v ideálním filmu, nutný argument pro nasycení obrazu citem. Rozložení nějaké události na fotogenické prvky je první zákon filmu, jeho gramatika, jeho algebra, jeho řád. Řád však není ničím bez lásky.“*** [1]

Je to rytmus, pohyb, co je esencí filmu. Děj ve filmu není podmínkou, ani nutností. Tuto skutečnost lze lehce odhalit, podíváme-li se například na kořeny specifické Japonské záležitosti, již je anime. [P2] Anime vychází z manga, kterou lze volně charakterizovat jako comix. Mezi Japonskou manga a anime je ten samý vztah jako mezi americkým comixem a kresleným filmem. Pro sled myšlenek směřujících k odhalení místa a hodnoty *děje* ve filmu je zde však klíčové, že existuje (původně existovala) dvojí manga. Shoujo manga pro ženy a shounen manga pro muže. Zcela v souladu s psychologickými předpoklady, které se vážou na pohlaví, shoujo manga se zaměřovala na vývoj postav a neobsahovala

téměř žádný děj. Shounen manga se zaměřovala na děj, přičemž vývoj postav byl velmi slabý. Současná manga je kompromisem obou přístupů. Pokud se ale zaměříme na shounen manga a její téměř naprostou absenci děje, je fakt, že děj je jen přidanou hodnotou filmu, zcela zřejmý. Z čehož přirozeně plyne i poznatek, že děj filmu není jeho pohybem. V souvislosti s filmovou kritikou a „oprávněností kritiky AF“ to logicky znamená, že ani oblastní kritiky filmu nemůže být reflexe děje, zfilmovaného příběhu.

Poznámky:

[P1] Tento přístup k filmu jako k umění se projevil až po druhé světové válce. To neznámá, že by se do té doby netočily umělecky hodnotné filmy. Pouze nebyla dostatečně rozvinuta věda o filmu jako o umělecké kategorii).

[P2] Manga sama vychází z tradice *ukiyo-e* v období Edo (1603-1867) a mezi její mistry patřil i Hokusai (1760-1849). Současná manga se vydává nejčastěji jako kniha obsahující několik comixových příběhů, které zasahují různé náměty a žánry od hororů po romantiku, od zábavy po příručky pro školení a učebnice. Manga je v Japonsku, své zemi původu, nejpopulárnější tiskovinou a Anime tvoří přibližně 55% příjmů ze všech veřejných produkcí v Japonsku.

II. MOŽNOSTI FILMU JAKO UMĚNÍ

[citace] „*Neboť film je mystický. Přiznává nejdůležitější hodnotu tomu, co zvnějšku zobrazuje akty myšlení. Je špatným malířem, špatným sochařem, špatným romanopiscem. Mohlo by se stát, že by nebyl uměním, ale něčím jiným, ovšem lepším. Odlišuje ho to, co skrze těla zachycuje myšlenku. Zesiluje ji a někdy ji dokonce vytváří tam, kde není. Tvář není nikdy sama o sobě fotogenická, ale její emoce někdy ano.*“ [1]

Film sám je pohybem, tedy jeho iluzí. Film existuje pouze v pohybu – a v této podobě předkládá (animuje) fragmenty, jež sdružuje. Každý obraz, tak jako každá hudební skladba, stavba, socha, nebo například tanec, nemusí být nutně uměleckým dílem, přestože technika výrazu – řemeslná práce - může být provedena dokonale. Film jako médium různé formy umění využívá. Nabízí obraz, hudbu i literaturou. Obsahuje myšlenky uzavřené do dialogů, do řeči, do slov. Ale ne každý text je poezií. Ne každý obraz je dílem. Ne každá hudební produkce je umělecky hodnotná. Může být do jisté míry překvapivé, že úroveň použitých prostředků uměleckou úroveň filmu přímo nepodmiňuje. Přestože film řemeslně sdružuje jednotlivé prvky, aniž by jediný z nich byl jakkoli umělecky hodnotný, právě proto, že není jediným z nich, nýbrž pohybem samotným, může být takový film umělecky hodnotný. To umění spočívá v kompozici pohybu, nikoli v jednotlivých konkrétních prvcích, které zahrnuje a užívá jako výrazové prostředky. S velkou nadsázkou je možné říci, že obdobným způsobem, jako hudba používá tóny v taktech, film používá „tmu a světlo“. Hudba je harmonií a rytmem, souladem tónů a ticha. Rovněž umění filmu je umění kompozice v pohybu. Je to ono vnitřní *uspořádání věcí, v nichž plyne smysl*.

[citace] „*Všechny otázky, které se zabývají rytmem ve filmu a kterým je dnes přiznávána taková estetická moc, se vztahují k problému filmového zápisu času. Rytmizovanými úseky jsou ve filmu nazývány úseky, složené z obrazů, jejichž délka je přesně určena na základě vzájemných vztahů mezi nimi. Chce-li nějaký rytmiizovaný úsek vyvolávat příjemný účinek pro oko, je kromě jeho dramatických kvalit třeba, aby délky jednotlivých pasáží byly ve vzájemně prostém poměru. Je to nezbytné zvláště pro rychlý střih, kde sekvence o 2-4-8 obrazech tvoří určitý rytmus, který bude nutně zničen*

obrazem o 5 či 7 obrazech. Je zde evidentní analogie se zákonitostmi, jimž se řídí hudební akordy.“ [1]

Často je v současné populární kritice na film pohlíženo mylně jako na celek poskládaný z různých „uměleckých“ děl. Hodnotí se vše od výkonů herců, přes rekvizity po filmovou hudbu, od práce kamery po střih. Je evidentní, že se hodnotí použité prostředky, nikoli však film sám. Rozloženo na jednotlivé části, film zmizí a zůstane před námi rozprostřeno množství celků, stavebních kamenů, rekvizit, honorářů a udělených cen. Užití prostředky mohou být vnímány jako svébytná díla. Záleží spíše na schopnostech pozorovatele, než-li na nějaké „objektivní skutečnosti“. Tehdy jednotlivé políčko filmu může být obrazem. Filmová hudba sledem skladeb. Rekvizity a kostýmy uměleckými předměty. Ale film samotný ve své definici, bez ohledu na žánr, užití technologie a zahrnuté prvky zůstává vizuálně čitelným pohybem obrazu. Pohyb je kategorií, v níž spočívá vlastní umění filmu. Je to pohyb rytmický, umělecký a proto mytický. Rytmus, jehož akordy jsou podoby a formy světa. *Jde o pohyb v rytmu, jehož výrazem je smysl.*

Jazykem plným poezie mistrně vystihuje tento *pohyb* filmu Jean Epstein:

[citace] „... *film spojuje všechny přírodní říše v jednu jedinou, v říši co nejobsáhlejšího života... Měl jsem před očima, jak v Nancy tři sta lidí nahlas úpělo, když na plátně klíčilo obilné zrno. Náhle se tam objevila skutečná tvář života a smrti, tvář strašlivé lásky: to ona vyvolala ten pocit náboženského vytržení. Jaké chrámy bychom museli postavit, aby se v nich mohla odehrávat takováto představení, při nichž je odhalován život? Nečekaně, jakoby poprvé, objevovat všechny věci z jejich božského hlediska, odhalovat jejich symbolický profil, jejich široký analogický význam a jejich vzhled osobní existence, to je velká radost filmu. Jistě, z antické doby známe hry a ze středověku mystéria, jež také vyvolávaly současně tolik zbožnosti a hravosti. Ve vodě rostou krystaly, krásné jako Venuše a zrozené stejně jako ona, plné půvabu, symetrie a nejtajnějších korespondencí. Světy, jako nebeské hrátky padají – odkud? – do prostoru světla. Stejně tak myšlenky a slova. Celý život je pokryt uspořádanými znameními. Když rostou a spojují se kameny, mají stejně pěkná a pravidelná gesta, jako když člověk naráží*

na příjemnou vzpomínku... Jedna z nejmocnějších schopností filmu spočívá v jeho animismu. Na plátně není mrtvé přírody. Věci se chovají podle svého. Stromy gestikulují. Hory, jako třeba právě Etna, něco znamenají. Z každé rekvizity je účinkující. Kulisy se rozpadají na kusy a každá z jejích částí má svůj vlastní výraz. Podivuhodný panteismus se opět dere na svět a plní jej k prasknutí. Tráva na louce je usměvavý ženský duch. Sasanky plné rytmu a osobitosti se rozvíjejí s planetární vznešeností. Ruka se odděluje od těla, žije sama, sama trpí, sama se raduje. A prst se odděluje od ruky. Celý život se náhle koncentruje a nachází svůj nejvypjatější výraz v nehtu, který mechanicky otáčí plnicím perem, nabitým bouřemi. ... A konečně, když se člověk objeví v celé své nahotě, je poprvé pozorován zrakem, který není lidský.“ [1]

Film umožňuje nečekaná setkání se sebou samým. Na konec této kapitoly jedno z klasických, možná nejzásadnějších odhalení od Epsteina:

[citace] „*Objektiv filmové kamery je oko, ..., obdařené nelidskými analytickými schopnostmi. Je to oko bez předsudků, bez morálky, zbavené všech vlivů, které v lidské tváři a v lidských gestech vidí rysy, které my, zatíženi sympatiemi a antipatiemi, zvyky a reflexy, už vidět neumíme.*“ [1]

III. MOŽNOSTI ČLOVĚKA JAKO UMĚLCE

pramen intuice a moc intelektu

Realita, v níž se fyzicky pohybujeme, je lineární. Rovněž smyslové vnímání je lineární, ovšem naše vyhodnocování reality již lineární není. Jedním z důvodů je ten, že žádné médium nemá svůj význam či existenci samo o sobě. Pouze pro nás se každá forma stává potenciálním nosičem významu. Tak držíme ve svém vědomí různé koncepty o částech kauzální reality, zatímco se fyzicky pohybujeme ve světě, který na vyhodnocování našich závěrů nečeká. Dalo by se hovořit o tom, že se neustále pohybujeme na hranici světa jevů a našeho vnitřního světa chápání a prožívání. Jeden z těchto světů plyne lineárně, druhý je mytický a fragmentární, neboť zahrnuje celky zkušeností a zážitků, komplexy fenoménů a traumat, které existují pouze díky našemu intelektu. Mytický svět pojmů a formulovaných zkušeností totiž operuje s minulostí, přítomností a budoucností. Člověk je schopen uvažovat o tom, co dělal včera, zatímco minulost již je pryč. Uvažujeme o budoucnosti, která ještě nenastala a nastat vůbec nemusí. Manipulujeme s pojmy, jejichž forma vznikla destilací tisíciletých zkušeností s naší vlastní psychikou a tyto pojmy jsme schopni řadit za sebou v průběhu okamžiků. Čas naší zkušenosti není lineární. Pojmy, mýty a koncepty jsou stavy zkušenosti. Čisté (konečné a ucelené) formy těchto výrazů lze spatřit právě v našem umění. V umění, které má vypovídací hodnotu o povaze prožitku. Hmotný projev umění, například obraz, báseň, nebo hudba (zvuk je fyzikální jev), je formou jejich zprostředkování, přenosu. Lze říci, že umění je formou přenosu zkušenosti.

Člověk se ptá po smyslu poznaných fenoménů. Uvědomuje si je skrze intelekt a proto fenomény uzavírá do konceptů, pojmů a definic, do sítí logiky. Kam nedosahují možnosti fyzického ověření, konstruuje teorie a hypotézy, pro něž pak naopak hledá důkazy. Mnohé filozofické a vědní obory dnes existují výhradně koncepčně. Člověk rád již daný potřebuje chápat intelektem, nikoli intuitivně. Jako by se pokoušel znovu stvořit stvořené, neboť je nucen formulovat.

Intuice a intelekt, dva funkční fenomény rozdílné povahy. Intellektem si uvědomujeme svět a sebe sama, snažíme se porozumět, vědět a znát. Protože si uvědomujeme sebe jako „já“, vše, co je mimo „já“, je cizí „ne-já“. Svět je větší než člověk a lidské bytosti se tají

dech. Ten svět je nesmírný a rozmanitý, má řád a – má také smysl? Vyplývá snad z řádu smysl? A není řád sám svým smyslem? Je a tedy *je*?

Co má umění do činění s intuicí? To, co se nazývá tvorbou a vnímáním umění je ryze aktivní proces. Je to aktivní proces jak na straně toho, kdo vytváří umělecký artefakt, tak na straně toho, kdo na základě fascinací oním předmětem dosahuje určitého pochopení nebo změny své úrovně prožívání. Vnímání umění znamená otevírat se bezprostřední zkušenosti. Výsledkem takového aktu není jen pravdivá výpověď, ale především zážitek, jehož povaha je duchovní. Tvořit intelektem naproti tomu znamená chladně konstruovat. V souvislosti s uměním není proto výraz „tvořit“ zcela na místě, protože tato činnost je do značné míry intuitivní a spontánní. Řekněme, že je spíše „tvořeno“ skrze člověka. Ne ovšem někým jiným, někým dalším. Člověk jako fyzická bytost je v procesu umění nástrojem, ať už je výsledný projev jakýkoli. Můžeme tančit, zpívat, nebo malovat a nástrojem projevení je prostě naše tělo v reálném čase a prostoru. Artefaktem, svědkem umění či důkazem o proběhlé události, může pak být magneticky zaznamenaná stopa na pásku, malba na plátně, papír s kaligrafií, nebo také nic. Umění nemusí mít nutně fyzický důkaz, který následně zbude, aby bylo možné říct: „Tady je něco na podstavci, určitě je to umění.“ Ano, máme umělecká díla na podstavcích, v galeriích, máme architektonické skvosty, jejichž konstrukce vyžaduje velké odborné znalosti. Technologie jsou však jen nástrojem, jak původní ideu uskutečnit. Na počátku je inspirace. Bez výchozí myšlenky, která k umělci přichází díky jeho otevřenosti, jsou nám naše technologické postupy dobré jen k čistě účelovým záležitostem. Umění začíná okamžikem, kdy člověk již netvoří s utilitárním záměrem jako zvířata, ale proto, aby něco zobrazil nebo vyjádřil.

Okamžik, kdy člověk uměním hořel, pomine. Záznam či artefakt potrvá možná do zítřka, možná stovky let, ale umění, *nehmotný princip otevírání se*, zůstane v přítomné věčnosti. Skutečný natolik jako projevený svět, nedotknutelný, dokud existuje jako živé kulturní bohatství. Má vnější podobu světa a obsah, který je určitou idejí - *nehmotný. Umění je čerení hladiny, neboť vody byly odděleny od vod.*

To, co se objevuje jako obrazy v naší mysli není příliš skutečné, odvíjí se to od mnoha limitujících faktorů našimi smysly počínaje a schopnostmi interpretace konče. Platonův mýtus o jeskyni otevírá mnoho vrstev a úrovní, na nichž lze obrazně vyjádřit naše pochybnosti o možnosti poznání jako takového. Svět, který si uvědomujeme, není ten samý, ve které se fyzicky pohybujeme – aniž bychom ho však opustili. Lze říci, že v lidské mysli se zrcadlí plný hádanek, převrácených významů, pozoruhodných vztahů a schémat a pokřivených map. Některá pochopení se kryjí s fyzikální skutečností, některá na ni navazují, rozvíjejí ji, další ji popírají, jiná leží zcela mimo. *V mysli se zrcadlí lidský svět.* Umění je proces, kdy jsme si tohoto zrcadlení přímo vědomi. Umění je stav mysli – „stav umění“ je proto změněným stavem vědomí. Je stavem, kdy se na chvíli (částečně) oprostíme od svých bariér a hranic a dovolíme, aby nám bylo sděleno něco, čím *vědomě* dosud nejsme, co neznáme, co má moc nás měnit. Na jedné straně to vyžaduje velkou míru otevřenosti a odvahy. Na straně druhé je právě touha po takovém „proniknutí“ velmi silným výrazem touhy po svobodě. Umění přichází k tomu, kdo má tento nadbytek. Pak „múza vchází do otevřených dveří.“ A dílo? Je inspirací, je výzvou ke kontemplaci. Zdá se býti uvnitř, skryto v obalu, jíž je forma artefaktu. Vykazuje však pozoruhodnou svobodu, nezávislost na jednou vytvořené konkrétní podobě – mnoho děl popisuje ty samé mýty. Jedinou skladbu může zahrát mnoho interpretů, jedinou myšlenku je možné formulovat různými slovy. To, co se zdá být obsahem, je skutečné námi, naším pochopením. Je součástí proudu vjemů v naší mysli, ale právě proto, že poskytuje celky svébytné a ve svém vývoji dokončené, vnímáme jej závažněji, než detaily chodu běžného dne – nejisté ve svém významu a stále podléhající změnám. Oceňujeme umění. I lidé nijak podstatně nezasažení vzděláním v tomto oboru chápou umění jako jakousi mocnou skutečnost, cosi závažného, co by zároveň mělo být krásné, co jednotlivého smrtelného člověka jako jedince překračuje. Hledají estetickou souvislost života a nesmrtelnosti – své vlastní cesty a svého místa ve světě. Pokud se zaměříme na některé veledílo, sledujeme autentické a svébytné „Vele-bytí“, jsoucno, stav, ve kterém sami můžeme přebývat. Tehdy „velebíme“ určitou část, některý aspekt celkového pochopení, které je společná nám – lidem. Tím je vyjádřeno, že přijímáme, vnímáme, chápeme určitou skutečnost a také to, že se jí osobně dotýkáme a že se tato skutečnost dotýká nás. Jde o *vztah* člověka a skutečnosti (v nejširším slova smyslu). Z tohoto úhlu pohledu znamená slovo velebit „vele býti“, tedy býti ve „stavu umění“, účastnit se procesu a vlastní aktivitou umění vůbec umožňovat.

Tato potřeba a zároveň schopnost je vlastní každému člověku. I když v dnešní době „rozumět umění“ znamená studium, titul a odbornou práci (až do období baroka tomu tak nebylo), ve skutečnosti každý z nás hledá a má potřebu nalézat krásu, harmonii, kontakt s řádem universa, kontakt s vlastními kořeny, kontakt sám se sebou. Proto také existuje tolik terapií využívajících umění či „uměleckých postupů.“

[citace] *„Je to nacházení své vlastní síly, kterou máme, pokud jsme v kontaktu se svými kořeny, s tím, odkud přicházíme, kdo jsme. Hledáme cestu k našim skutečným, hlubokým a opravdovým pocitům - k bolesti a lásce. To jsou základní polarity, v nichž plyne život z dávné minulosti skrze naše předky k nám a skrze nás dál k našim dětem. Tyto primární pocity, primární síly jsou nesmírně silné, jsou silnější než my, nemáme je pod kontrolou a už v jejich pouhé blízkosti jsme bezmocní a zranitelní. Pokud se ale této větší síle nevydáme, pokud utíkáme, zavíráme se, obviňujeme, snažíme se být silnější, pak s touto silou ztrácíme kontakt a po čase se ocitáme mimo proud života, mimo proud vlastní životní síly, mimo ostatní.“ [8]*

Artefakt umění je naproti tomu jen prostředkem. Podoba díla je pevná schránka, jako vejce, nebo skořápka, „pouhá věc“ a nádoba. Ve skořápce se ukrývá skutečné dílo jako mořský plž, nebo líhnoucí se drak, jehož tělesný tvar se rozvíjí a podoba je proměnlivá a především živá. Dílo skryté uvnitř, odhalující se před naším zrakem ze skořápky, k nám promlouvá jako náš maskovaný vnitřní hlas, naše vlastní intuitivní a dokonalá postata: *„Hle, jsem porozuměním, jsem prohlédnutím skutečnosti. Jsem v tomto okamžiku tvé kontemplace průzračnou realitou. Pochop skrze toto zrcadlo sebe - jsi zde. Jsi součástí tohoto světa, milován. Ten, kdo věří. Zde jsi chrámem a domovem pochopení. Pohled' na zákonitosti, podmínky, pravdy, z nichž se neustále rodí projevený svět. Pohled' ve skutečnost bytí.“* To je přijetí reality, to je říci ano životu, skutečnosti, sobě. Chápáno jako kladné zodpovězení výzvy, kterou pro nás svět představuje, jeví se taková „vtaženost do umění“ jako absolutně pozitivní akt, neboť se v nejširší souvislosti jedná o potvrzení existence jako takové.

Přirozeným stavem lidské mysli je radost. Pokud díky dílu víme o něčem zákonitém, něčem, co dokážeme přijmout jako pravdivé ve vztahu k nám, pak se to stává námi. Proto v určitém okamžiku začínáme promlouvat sami, neboť sdělení ukryté v díle se stalo naším

vlastním vnitřním bohatstvím. Takové bohatství dokážeme dále nést, možná rozvíjet, ale jistě už z titulu „kým nyní jsem/za co se považuji“ dále zprostředkovat. *Stáváme se nositelem díla ve chvíli, kdy mu porozumíme.*

IV. UMĚNÍ JAKO DUCHOVNÍ STAV I PROCES

[citace] „*Zkoumání lidského chování by se mělo vztahovat k podmínkám, v nichž žili naši dávní předci, a ne k pozměněné situaci naší současné společnosti.*“ [9]

Obrazy, které jsou dány člověku, onen *orbis pictus*, do kterého člověk vkročil, je světem chápání a pochopení. Tento systém člověk dokázal poznat, rozvíjet, nikoli však z něj vykročit. Nedokážeme se pohybovat mimo naše pochopení, byť by bylo čistě intuitivní povahy. Překročením tohoto světa významů a dualistických přístupů bychom se dostali k absolutnímu poznání, k osvícení. Proto duševní život může znamenat pro člověka skutečnou suverenitu. Cestu, která může vést ke skutečné svobodě. Jsme zajatci dvou světů. Na jedné straně člověk jako posvátná skutečnost s nenahraditelným místem ve světě. Na straně druhé člověk jako Narcis uvězněný ve svém pochopení (viz. Mýtus o Narcisovi v následující kapitole). V čistě technicky pojaté skutečnosti nás neobklopují barvy, to se jen od různých molekulárních struktur odráží světlo různých vlnových délek. Neobklopuje nás dokonce ani to světlo. Jde o zvláštní jev chování prostoru, který jedna teorie dokazuje jako pohyb částic a druhá jako vlnění. A ty nejmenší částice (kvarky) se objevují a mizí v prostoru, jako by byly svobodné a neplatila pro ně pravidla, ani to o zachování energie, tak pěkně popsané v učebnicích fyziky.. Neobklopuje nás ani tma, která je nepřítomností světla. Jak můžeme vůbec chápat nepřítomnost? Pouze ve vztahu k přítomnosti. Tma je pouze konceptem mysli. Tma je skutečností pro člověka. Není tu žádná realita, která by měla nějakou vlastní podstatu. Vše podmíněné je odsouzeno pominout. A přesto všechno člověk vidí, že se pohybuje pod modrým nebem a věří tomu, že po dni přijde noc a po něm další den a pamatuje si své sny. To je zázrak lidského světa.

Existuje citát připisovaný historickému Buddhovi: *"Jsme to, co si myslíme. Vše, co jsme, vychází z našich myšlenek. Našimi myšlenkami tvoříme svět."*

Položme si nyní otázku, *jakým způsobem* se umění v člověku otevřelo. (Samotný okamžik zaznamenaný na časové ose by nám příliš užitku nepřinesl bez poznání podmínek a principů, které něco takového umožňují.)

Kdysi v době, když naše pudy a instinkty byly ještě velmi silné a (je to ovšem jen předpoklad) otevřené do vědomí, člověk fyziologicky věděl, že vše probíhá v rytmu. Střídal se den a noc, člověk spal a byl vzhůru. Střídal se nádech a výdech, roční období. V určitém bodě muselo dojít k uvědomění, že tento rytmus má posloupnost, že děje jsou synchronizované a jedna fáze připravuje podmínky pro fázi další, zatímco své vlastní podmínky spotřebovává. Z tohoto důvodu nic nemůže být náhodné. Cykly se střídají a řád, který probíhá v rytmu, je synchronizuje za sebou. Prvním rytmem, který můžeme vnímat, je tep srdce. Prvním hudebním nástrojem byl buben (či nějaká jeho obdoba). *Buben, řád, který udává rytmus.* [P3]

Vnitřní monolog pravěkého člověka, je to ovšem pouhá spekulace, mohl probíhat v takovém duchu: „Ano, já vidím, že věci probíhají v rytmu za sebou a vidím, že ten řád se stále opakuje, je neměnný. Ten řád chápu jako zákon, ten zákon svým uvědoměním nosím ve své mysli. Jsem vzácná bytost, člověk, protože to vím. Kdo jiný je tu ještě, aby to věděl za mne? Jsem tu s tímto věděním sám. Jsem tedy za zákon sám zodpovědný a musím se starat, aby nedošlo k jeho ztrátě, aby se skutečnost rytmu nevymkla.“ [citace] ***„Pravděpodobně to tak cítil, v mysli se mu to však jevilo jako obraz řádu. Tedy jako by něco jej samého vnitřně synchronizovalo se sebou samým v kontextu univerza.“*** [10]

[P3] Mládí lidského věku si však položilo i otázku: „Kdo tluče do Bubnu?“.

Tehdy se objevily rituály. Člověk si musel velice zřetelně uvědomit, že onen rytmus má vliv na způsob jeho života, na to, že jsou tu základní biologické potřeby jako spánek, potrava, uspokojení pudů. Viděl tedy dvě strany skutečnosti: jevil se mu zákon, který člověka samotného absolutně podmiňoval – není možné existovat vně podmínek. A zároveň tu bylo vědomí, že ten řád ale sídlí v mysli člověka samotného, přičemž mysl je téměř vždy chápána jako duše – tedy objekt, nějaká další realita. Člověk tedy nutně došel k pochopení, že je povinen řád udržovat. Že je v tomto vztahu zákonitostí *zodpovědný*. Zodpovědný za to, aby zůstala zachována harmonie, aby skutečnost pokračovala. Z tohoto pochopení se přirozeně odvíjí v konečném důsledku nesmírná úcta ke všem cítícím bytostem. Vše, co je živé je „protknuto duchem“, „má duši“, je vnímáno jako „posvátné“. Posvátná jsou místa a hory a jezera, ptáci a jeleni a ryby... Posvátné jsou svatyně, i svatyně – tělo člověka, i chrám duše a chrám světa. [P4]

Umění ve svém prapočátku pravděpodobně znamenalo svorník mezi Vědomím člověka a Řádem světa. Myšlenka, že se neustále pohybujeme na hranici dvou světů, na hranici světa jevů a našeho vnitřního světa chápání a prožívání, přičemž každý plyne jiným způsobem, již byla nastíněna. Řádem světa zde nemáme na mysli jakousi samostatně jsoucí magii či „duchovno“, něco, co by mělo nezávislou existenci a vlastní podstatu, „*něco*, co jej samého synchronizovalo se sebou samým v kontextu universa“, tedy systémy, které jsou a byly rozvíjeny lidmi samými jako náboženské nauky a filosofické systémy. Pokud je něco podmíněné, není to trvalé, definitivně platné. Není žádné náboženství, filosofie či umění mimo lidskou kulturu a civilizaci. Pokud zanikne nějaká civilizace, její konceptuální systémy se rovněž ztratí. Ale v přírodních vědách, v umění a lidském poznání, má-li směřovat ke svobodě, není pro šedé zóny bezpečných dogmat místo. Tím však není řečeno, že útočiště v těchto systémech je nepřínosné, nebo neplatné.

[P4] Lidský svět se odehrává v lidské mysli. Mimo ni není. Celek je totiž vždy jen jeden: „*Jubilate deo, omnis terra, cantate et excultate et psalite.*“ Tak funguje podvědomí lidské psychiky, kde neexistují záporná slovesa a nikdy nenastane budoucnost. Podvědomé jednání a chápání dualistické přístupy nezná. Jak je možné, že vědomě s nimi neustále operujeme?

[citace] „*Stoupenci náboženství si myslí, že ego potřebují, protože se jim říká, že své myslí nemohou důvěřovat. To je to vymývání mozků okolo prvotního hříchu. Kvůli tomu lidé nejsou schopni prostě jen být. Domnívají se, že se musí neustále kontrolovat, neboť by se mohli přistihnout s nějakým děckem na svém bajonetu, při krádeži, jak nakukují děvčeti do světničky nebo říkají něco divného. Náboženství víry vedou lidi k tomu, aby nevěřili své nejhlubší podstatě, zatímco buddhismus jako náboženství prožitku tvrdí naprostý opak. Říká: “Pravda je všudypřítomná. Všichni jste buddhové, kteří to ještě neobjevili. Vaší nadčasovou podstatou je neohroženost a radostný soucit.” To je rozdíl mezi prací s vírou a se zkušeností. Náboženství, která využívají zásahy vnějších objektů a pracují se strachem a hříchem, vštěpují narušený vztah k vlastní přirozenosti. Avšak tam, kde je cílem plné rozvinutí potenciálu myslí, je všechno prosté. Pak je naše vlastní síla jen způsobem, jak pomáhat všem bytostem.*

Otázka: *Ještě tu nepadlo slovo bůh, i když právě kolem něj se, jak se zdá, točí všechna ostatní náboženství.*

„*My ho nepoužíváme. Vytváří dualitu, která není nutná, a kterou by později bylo třeba zrušit. Bohy vidíme jako podmíněné bytosti, které nejsou osvícené a přestože buddhismus zná spoustu bohů, udržujeme si od nich raději bezpečný odstup. Samozřejmě jim přejeme vše nejlepší, ale do ničeho se nezapojujeme, ledaže by nás mohli něčemu naučit. Abychom pochopili proč, stačí prozkoumat jejich slova. Bohové jsou nabubřelí, bez humoru, a někteří, jako Alláh, se do civilizované společnosti jasně nehodí. Mnozí mají problematický charakter. Někteří jsou žárliví, někteří mstiví a v jejich podstatě nenajdeme žádný klid. Všichni mají výrazné ego a často se chovají iracionálně. Chtějí, aby bytosti dělaly tohle a ne tamto. Často to jsou moc obtížní partneři. Pokud bychom někoho takového nechtěli za souseda, není moudré udělat si z něj svého boha. Víím, že se tomu mnoho lidí raději vyhýbá. Víím, že vzhledem k mentální úrovni svých následovníků a k politické situaci své doby přinesli bohové bezpochyby prospěch. Nelze přehlédnout jejich výroky ve starodávných, ale dodnes uplatňovaných textech. Avšak to, k čemu své následovníky vedou dnes, přináší spoustu utrpení. Jak může vědět každý čtenář seriózních novin, potlačují dnes většinu žen, jednají podivně a škodlivě, i když jsou pod pečlivým dozorem.*

Na druhé straně je naprosto dokonalý plný rozvoj mysli, její jasné světlo, její zářivé vědomí, vědomí nadané úplnou svobodou ptát se, pociťovat a tvořit.“ [6]

Pokud jde o umělce, jeho aktivita ukazuje na velkou míru otevřenosti. Jazykem poezie: je čirá jako oko. Má-li totiž něco proniknout na úroveň prožitku, což znamená změnu úrovně prožívání, samotný koncept, informace, k tomu stačit nemůže. Vzhledem k tomu, že spiritualita se vyjadřuje a projevuje v umění, přičemž obojí využívá téhož zdroje, nemůže být umění od přirozené lidské spirituality nikdy odděleno. Spiritualita, touha po duchovním zrání, se však nerovná náboženské víře (především v jejím konvenčním kontextu). Velmi výstižně tento zcela paradoxní stav situace popisuje MUDr. Grof:

[citace] *„Jestliže je náboženská víra sdílena velkou skupinou, v níž je udržována kulturním programováním, je tolerována. Jde-li o hluboké duchovní přesvědčení, je nahlíženo jako kombinace nevědomosti, pověrčivosti a dětské naivity...“ [3]*

Takový postup je ovšem možné vyložit také jako svévolné potlačení či popření duchovní reality. Jako dogmatické udržování některých rituálních výrazů (médií) coby doslova *kulturního bohatství* v moderním marketingově orientovaném pojetí a to čistě pro účel uniformity a masové komunikace. To je zpovrchnění, lepším výrazem však disponuje angličtina – *misuse* - určitého funkčního celku, ze kterého je pečlivě vypreparována možnost funkce a ponechán je pouze prázdný obal. Forma je tímto způsobem zaměněna za obsah, a pátrat po skutečném významu a funkci znamená nestandardní, ohrožující tendence. Umění a spiritualita jsou v určitém smyslu novodobá tabu. Uvést tyto dva související a především zcela přirozené fenomény zpátky do života, to by znamenalo vykročení z konvenčně zažité ignorace lidí k širším souvislostem o jejich možnostech. Jiná interpretace nabízí namísto pojmu „možnosti“ pojem „poslání“. Rozdíl lze najít například v motivaci.

[citace] *„Psychiatrie a psychologie, ovládané mechanistickým světovým názorem, jsou neschopny jakéhokoli rozlišení mezi omezenými a povrchními náboženskými předsudky, které charakterizují oficiální interpretaci mnoha náboženství, a hloubkou skutečným mystických tradic velkých spirituálních filozofií, jako jsou různé školy jógy, kašmírský šivismus, vadžrajána, zen, taoismus, křesťanská mystika, kabala,*

gnosticismus či sufismus. Západní věda je slepá ke skutečnosti, že tyto tradice jsou výsledkem staletí studia lidské mysli, kombinující systematické pozorování, experiment a konstrukci teorií způsobem, připomínajícím vědeckou metodu.“ [3]

[citace] *„Přímé duchovní zážitky, jako stavy kosmické jednoty, pocity božské energie, proudící tělem, prožití smrti a znovuzrození, vidění světa nadpřirozené krásy, vzpomínky z minulých inkarnací nebo setkání s archetypálními bytostmi, jsou pak viděny jako hrubé psychotické distorze objektivní reality, svědčící pro vážný patologický proces nebo duševní nemoc. Až do zveřejnění Maslowova výzkumu nikdo v akademické psychologii nenavrhl, že by kterýkoli z těchto jevů mohl být vysvětlen jiným způsobem....V zásadě západní mechanistická věda má sklon vidět jakýkoli duchovní zážitek jako patologický jev... To vede ke zvláštní situaci v naší kultuře. V mnoha společnostech přetrvává značný psychologický, sociální a dokonce politický nátlak, nutící lidi pravidelně navštěvovat kostel. Bibli lze nalézt v zásuvkách mnoha motelů a hotelů, a v projevech mnoha význačných politiků a jiných veřejných osobností je slyšet prázdná slova o Bohu a náboženství. A přece kdyby se stalo, že by člen nějakého typického církevního sdružení měl hluboký náboženský zážitek, jeho duchovní by ho pravděpodobně poslal k psychiatrovi do lékařské péče.“ [3]*

Vraťme se ve sledu myšlenek proto zpět tam, kde to všechno začalo. Na začátek, kdy prehistorický člověk sám sebe objevil jako posvátného a kdy duchovní život byl přirozeným způsobem, jak se dotýkat reality – jak se v ní orientovat a pohybovat. Tehdy člověk chápal, že je neoddělitelný od světa a svět byl díky člověku neoddělitelný od pochopení. Tak jako déšť padal a přicházela noc a po ní zase den, zároveň s tím tu bylo uvědomování si jevů stvořeného světa. Ale ten první svět lidé nevytvořili. Ten první, do kterého přišli a který se zdál být stvořen pro ně, nelze vlastnit. Nelze uchopit a zakonzervovat jevy, nechat je v jedné podobě hmoty a energie strnulé ve věčnosti. Takovou iluzi poskytují pouze funkce našeho intelektu. A tím si uvědomujeme i opak:

*„The time shall pass, the glory will be gone,
away the dream you have dreamt upon.“*

Čím je bohatství prostoru? Nejvyšší buddhistická učení říkají, že čím je mysl svobodnější, tím více je otevřená. Čím méně je k věcem připoutaná, tím více svého bohatství vidí. Proto v důsledku nejde o tvoření, o zásah stvořitele, ani v umění prvoplánově o člověka coby tvůrce. Jde o naše vědění, pochopení, jako aktivní účast na komplexním procesu bytí. Aktivní na úrovni těla, řeči i mysli. Proto člověk zasažený náhlou radostí zpívá a tančí. Ve své úloze má liská bytost nezastupitelné místo. Není divu, že člověk pojmenoval sám sebe *člověkem* a dal tomu jménu zcela zvláštní a nesmírně cenný význam. (V každé kultuře, sebeprimitivnějším společenství, lidé *pojmenovali* sami sebe *lidmi*).

Jako aktivní účastník procesu vědění byl člověk sám posvátnou skutečností. Stejně definitivní a zákonitou, jako onen zmíněný Řád. Tato možnost je esenciální, stále tu je. Člověk sám byl (je) chrámem a domovem vědomí. Nepotřeboval olejová plátna. Byl posvátným svorníkem pochopení a chápaného sám, tím že byl. Duchovní život pro něj byl přijetím reality. To nebylo cosi zprostředkovaného – bylo to *to, co objevoval sám skrze zkušenost*. Viděl svět jako obraz, který se mu otevíral. Poprvé si uvědomoval vztahovou síť jevů i abstrakci hmotného světa, který plynul v řádu. Musel být v naprostém úžasu a vytržení, když tyto zákonitosti viděl svým vnitřním zrakem. Nikdo jej na takový zážitek nepřipravil, nemohl si o tom předem nic přechíst, nemohl mít žádné předsudky, žádný výchozí názor, a také nikoho, kdo by mu jeho prožitek dokázal vyvrátit. Jedná o zkušenost neformulovanou do slov. [citace] „*Vědomí není verbálním procesem*“. [2]

V případě prehistorického člověka nešlo při chápání a nazírání skutečnosti o informace a intelektuální pochopení – šlo o prožitek a přímou zkušenost. [citace] „*Nechápal skutečnost v logice myšleného, ale jako obraz jsoucího*.“ [10]

To je něco diametrálně odlišného od toho, jak k významům skutečnosti dospívá moderní člověk v současné době. Umění však zůstává průvodním jevem našeho bytí, důsledkem způsobu naší existence a úrovně našeho prožívání, o které vypovídá. Můžeme jej definovat jako aktivitu, jako onen proces, kdy umělecké vnímání a vyjádření probíhá, nebo jako stav, ve kterém se v onu dobu nacházíme – ale máme sklon tak mnohem častěji definovat artefakty, které v důsledku tohoto procesu/stavu mohou vzniknout.

Stáváme se nositelem díla v okamžiku, kdy mu porozumíme. Cílem umění v širší rovině by bylo, aby člověk mohl říct: „*Jsem povahou skutečnosti.*“, to je také pravděpodobně nejvyšší bod, který nám umění nabízí. V klasických dílech se hovoří o povznesení ducha. Jde o splnutí *prožívajícího, prožívaného a prožívání samotného* ve stylu, v jakém se odehrává vrcholná fáze meditace, tzv. *flow*. Jde o maximální přiblížení pochopení a skutečnosti, o moudrost podobnou prostoru, který vše obsahuje. Tentýž smysl, jaký je ve větě formulované v prvním řádku tohoto odstavce, je možné vnést do věty: „*Jsem neoddělitelný od skutečnosti.*“ Oba výroky nesou totéž pochopení, oba jsou banální pravdou. Povaha skutečnosti totiž nemůže „viset“ někde mimo realitu. Stejně tak pochopení jevů je součástí daných jevů a chápání – uvědomování si – je zase neoddělitelné od mysli. *Kdo skutečnost dokáže bezprostředně chápat, dosáhl jí.* Máme pochopitelně na mysli relativní úroveň. Pokud by se ovšem jednalo o přímou skutečnost universa, jednalo by se o absolutní úroveň. Tedy nikoli chápání ve významech lidského světa, ale přímé nezprostředkované vědomí. To by znamenalo osvícení, kterého dosáhl historický buddha Sidharta Gautama. Zde máme ale na mysli jen dosažení jednotlivých mýtů, fragmentů naší lidské zkušenosti.

Na univerzitách, ve vzdělávacích institucích a obecně kdekoli jinde se zpravidla dozvíme, že mysl je produktem mozku a to, co se v něm odehrává, jsou různé energetické (spíše chemické) procesy. Tento čistě materialistický pohled (a z něj plynoucí hodnoty) s sebou však nese příliš mnoho nezodpovězených otázek. Například poměrně kategoricky vylučuje spirituální složku lidské psychiky, přirozené etické hodnoty se jeví jako problematické, jakýkoli duchovní rozvoj neopodstatněný a s tím ovšem také padá naděje v to, že člověk někde směřuje, že má jeho život nějaký cíl a smysl. Cíl a smysl, tedy touha po směřování, se nahradí druhotnými zájmy, hrubě přiblíženo například zájmem o úsilí o růst DPH, rozvoj technologie zábavy a následně například boj proti civilizačním chorobám. Protože však jsme stále lidské bytosti a máme „software a hardware“ (tělo a s ním spojená fyziologie a psychika) do počátku daný a tisícileté zkušenosti našeho druhu jsou stále naším dědictvím uloženy v nevědomí, setkáváme se právě v takové době se zvýšeným zájmem o duchovní hodnoty a s jejich hledáním. Ono hledání však zpravidla probíhá na půdě různých systémů náboženství či filozofie. Jak již bylo řečeno, rozdíl, což v tomto případě je synonymum pro *problém*, však spočívá zcela jednoduše a prostě v tom,

že v případě prehistorického člověka nešlo při chápání a nazírání skutečnosti o informace a intelektuální pochopení – šlo o prožitek a přímou zkušenost. Dnes ovšem máme k dispozici především již hotové informace a systémy konceptů. Proto naše prožívání zůstává tak plytké a výsledky, které by nějakým zásadním způsobem měnily naše prožívání a upravovaly naši situaci se zkrátka nedostavují. Sami za sebe nic neobjevujeme. Dalo by se možná říct, že *nefungujeme*. Návyk je silnější než logika; je snazší argumentovat, než měnit návyky.

[citace] „*Postoj tradiční psychiatrie a psychologie k náboženství a mystice je určen mechanistickou a materialistickou orientací západní vědy. Ve vesmíru, v kterém je hmota prvotní a život a vědomí jsou jejími náhodnými produkty, nemůže být opravdově uznána spirituální dimenze existence. Skutečně osvícený vědecký postoj znamená přijmout vlastní bezvýznamnost jako obyvatele jednoho z nesčetných nebeských těles ve vesmíru s miliony galaxií. To také vyžaduje uznat, že nejsme ničím jiným, než vysoce vyvinutými živočichy a biologickými stroji, složenými z buněk, tkání a orgánů. A konečně, vědecké porozumění vlastní existenci v sobě obsahuje přijetí názoru, že vědomí je fyziologickou funkcí a že psychika je ovládána silami pudové povahy.*“ [3]

Cena člověka je dnes sice odvozována od jeho inteligence, která má ve svých různých aspektech hranice, ale tam, kde myšlenky nestačí, nastupují pocity, intuice, asociace, vnuknutí a podobně. To je překročením hranic smrti, protože zde jde o překročení omezení onoho komplexu tělo-psychika.

Inspirace a vnuknutí se nedá nadiktovat, objevuje se „zcela nepochopitelně z ničeho“ a bere na sebe podobu čehokoli, aby se projevila, uvedla ve skutečnost, dozrála, stala se součástí kauzální skutečnosti a měnila tak její povahu. Intuice a imaginace je stav tvůrčího vytržení, kdy s maximálním soustředěním na čistou formu daného fenoménu vytváříme dílo. Pokud se rozhodneme sdělit význam našeho prožitku, artefakt vzniká na základě úžasu, na základě fascinace a to ve značné míře spontánně. Autor jej pouze koriguje, dodává materiál a technologické postupy, sám se stává nástrojem. Dílo nelze vymyslet, vykonstruovat lze jeho technické řešení – a to je řemeslo.

Z výše uvedených skutečností lze vyvodit, že *umění* bylo od počátku v přímé souvislosti s duchovní realitou člověka, neboť [citace] „***právě umění se snaží zachytit tuto skutečnou duchovní existenci a snaží se ji s pomocí výtvarných prostředků znázornit – komunikovat smysl duchovního prožitku.***“ [10]

V. NARCISOVSKÁ FIXACE

mýtus o Narcisovi

Jak nastala separace od přirozené skutečnosti a bezprostředního vnímání v „dětském věku“ lidí? Jak přesně došlo k tomu, že jsme své pochopení, vlastní manipulaci s daty, začali vnímat výrazněji, než neformulovaný vjem? A jakou roli v tom sehrálo naše umění?

Při určitém odstupu se vývoj tohoto fenoménu jeví jako zákonitý a naše umění se zdá věrným obrazem úrovně prožívání naší skutečnosti. Uvědomuji si, že v každé době a na každém vývojovém (mezi)stupu, nebo lépe řečeno vývojovém bodě na rozprostřeném koberci možností (neboť schody vývoje nevedou pouze nahoru a mnohé cesty jsou slepé), že v každém takovém okamžiku bylo možné definovat ono *aktuální globální pochopení* člověka právě uměním. Tedy ve zkratce, která je podobná shrnutí a čisté formě výrazu. Mýtus, ikonický obraz, je skutečnost uzavřená v kompaktní celek, svébytný okamžik uvězněný ve hmotě. Je z povahy [citace] „*mžikově rychlou vizí komplexního procesu, který obvykle probíhá po dlouhou dobu*“. [2]

V kapitole *Umění jako duchovní stav a proces* jsme zmínili mýtus o Narcisovi. Slovo *Narkissos* pochází z řeckého *Narkósis*, tedy otupělost. Řecký mýtus popisuje, jak mladý muž spatřil svůj obraz na vodní hladině a považoval jej za jinou osobu. Propadl mylné zkušenosti a získal k vlastnímu zrcadlovému obrazu vztah, ten přerostl v závislost a silně návykové chápání reality (které vždy tkví v pochopení, ne v realitě samé). To otupilo jeho vnímání natolik, že se stal pouhým pohonem vnímání svého vlastního plochého a neúplného obrazu. Stal se mechanismem, který cyklickou chybu udržuje v existenci. Kdyby si Narcis uvědomil, že obraz, který před sebou vidí, je pouhým obrazem, nikdy by se nestal otrokem tak zvráceného pochopení. Namísto toho se do svého obrazu zamiloval, *vztah* tedy naopak prohloubil. Nymfa Echó, jeho vlastní *vracející se* vnitřní hlas, se jej marně pokoušela získat pomocí fragmentů jeho vlastní řeči. Narcis byl příliš otupělý svou nově získanou extenzí a stal se uzavřeným systémem. Obecně se však tento mýtus interpretuje z čiré neznalosti tak, jako by se Narcis zamiloval sám do sebe. Pokud si položíme otázku, jaký je skutečný smysl a význam mýtu o Narcisovi, získáme klíč k odpovědi na to, jak došlo k zjevné otupělosti moderního člověka a v jaké pasti se vlastně ocitl.

Narcis otupěl ve svém vnímání, když se stal otrokem svého pochopení. Ztratil svobodu, neboť připoutanost plynoucí z (a zároveň k) pochopení se stala podmínkou nenarušitelnosti daného stavu a Narcis už se nedokázal pohnout z místa. Nemohl se jednoduše zvednout a odejít jinam. Stal se servomechanismem nepřirozené skutečnosti. A nebo možná skutečnosti pro člověka navýsost přirozené, pokud jako definici přirozeného stavu přijmeme stav současný. Jisté je, že se stal systémem jevícím se jako systém uzavřený zevnitř. „Zvenčí“ bychom totiž spatřili jen mladíka, který se sklání nad vodní hladinou. Nevníмали bychom žádná omezení. Plyne z toho, že omezení jsou definována právě zevnitř systému a tam jsou také platná. Nejde tedy ani tak o formování vnějšími podněty, jako jde o vývoj úrovně pochopení – zde fragmentárně vnímanou realitu. Takto se jeví „in-formace“ jako data formulovaná zevnitř a uvnitř uchovávaná a pochopení se pohybuje po spirále. Sice stále v kruhu bez naděje kruh opustit, ale v nekonečných variacích, které umožňuje čas a v jeho průběhu se měnící podmínky. Tak je lidské vnímání jevem, který umožňuje a podmiňuje sám sebe. Nabízí obrovské bohatství a nenabízí žádnou možnost úniku. Jen nekonečné cykly.

V knize Marshall McLuhana *Jak rozumět médiím* je tento mýtus detailně rozveden a je možné jeho aplikace chápat tak, že současný člověk je fascinován právě svými obrazy, které jsou zde nazývány extenzemi. Celostní lidské bytí bylo člověkem samým postupně roztříštěno do fragmentů a ty byly postaveny mimo člověka. Svě obrazy moderní člověk chápe jako skutečné a ve svém chování zcela kopíruje zmíněný mýtus, neboť změny, k nimž v důsledku takových pochopení reality dochází, jsou pevné a vysoce návykové. Charakteristickou a zároveň jednou z nejsilnějších emocí, která člověka ženu kupředu je *touha*, chtění. Proto člověk neustále usiluje o rozšíření svých možností a schopností. V kombinaci se svou strategií sociálního života usiluje pochopitelně také o dokonalejší komunikační schopnosti – a k tomu záměrně využívá uměle vytvořených médií. Právě nástup médií (počínaje psaným slovem a fonetickým písmem) považuje McLuhan za onen zlomový okamžik, odkud nebylo návratu, neboť tento typ komunikace osvobodil člověka od orálně předávaných tradic a tím je transformoval či přímo ukončil jejich vliv. Od doby, kdy člověk uvěřil v moc psaného slova (a opět zde hraje roli fascinace vlastním objevem) k němu již nemohly dolehnout „výzvy nymfy Echó“.

[citace] „*Písmo osvobodilo člověka od orální tradice a tak zahlušilo echo – hlas emoce.* [10] [2]

Klíčové však je, že média, v která člověk uvěřil a cele se jim odevzdal, [citace] „*nejsou v procesu faktozem pochopení, nýbrž pouze faktozem působení*“. [2] Proto si uvědomujeme obsahy médií a jejich sdělení, ale neuvědomujeme si samotné působení médií. Nijak závažně si proto neuvědomujeme svou ne-svobodu. A tak vidíme sice obrazy v zrcadle, ale nevnímáme zrcadlo samotné. Nedokážeme spatřit podstatu tohoto jevu (viz. Velká pečeť, Mahamudra). Kdysi jsme uvěřili svým smyslům a to, co nám sdělovaly, jsme chápali jako definitivní. Nyní jsme smysly upoutali k médiím a skutečně *hovoříme s jejich obsahy*. To je ona extenze – pokus o rozšíření našich možností. Ale nic se nemění na tom, že *pozorujeme vlastní obraz a myslíme si, že vidíme něco jiného*.

Jako média, nosiče či zprostředkovatele informací a jejich pohybu, můžeme chápat nejen sdělovací prostředky, tedy rádio, televizi, tisk, telefon, internet včetně jeho možností interaktivity, ale i dopravní spoje, zkrátka cokoli je využito pro přenos informací v prostoru. Od satelitů po naše soukromé věci. Bráno do důsledků, pojem média se tak rozšíří prakticky na cokoli, přičemž si nelze nevšimnout opět oné zajímavé skutečnosti: Pokud nám všechny prvky v prostoru mohou sloužit jako média, která nesou ještě další obsah krom toho, čím jsou, opět se dostáváme k mýtu člověka hypnotizovaného svým vlastním pochopením. Nyní ovšem konečně hovoříme o tom, že jsme „hypnotizovaní“ médii, nikoli jejich významy. Jakákoli forma je pro nás potenciálním médiem. Médium samo si neuvědomíme, protože přirozené je pro nás chápat jen jeho význam, tedy obsah. Jaký je účinek forem na reakci našich smyslů? Jisté je, že proti návratu se při takové změně okamžitě musel ustanovit nový homeostatický modul. Naše obranné mechanismy pracují „pro nás“, přizpůsobují nás novým situacím. V opačném případě by došlo k odporu, vyčerpání, smrti. Dospěli jsme tedy k bodu, kdy již ve vědomí neneseme zodpovědnost za Řád a běh světa, již nejsme ony posvátné bytosti a nežijeme ve světě, který by byl úplný a proto i se vším utrpením dokonalý. Nechápeme, že tu není žádný lepší svět, než ten, který sami vytváříme – nosíme ve své mysli. Neuvědomujeme si již, že svět v mysli nosíme. **Neuvědomujeme si, že naše mysl je médium.** Jak již bylo řečeno, k médiím jsme slepí. Vnímáme jen jejich řetězcí se obsahy. Médium je vždy faktozem působení, nikoli pochopení.

Chybí nám bezprostřední zkušenost původní duchovní reality? Dospěli jsme do bodu, kdy konstruujeme reality a přizpůsobujeme si životní prostředí, vytváříme různé světy a vytváříme dokonce různé souběžné verze nás samých tak, jak to vyžadují naše životní a profesní úlohy. Máme k dispozici nespočet různých náboženských systémů včetně moderních novinek a hybridních projektů, jako například scientismus. Ustavujeme vztahové sítě na úrovni států a vytváříme kulturní prostředí jen proto, aby mělo kulturní formu. Umění chápeme jako zábavu, kterou vyrábíme průmyslově. Vytváříme ideologické nadstavby nad uměním s takovým úsilím, že nám nestačí „-izmy“. Naše sociokulturní prostředí nám namísto pracovních míst poskytuje role. Známe pojmy jako „moderní“ a „módní“. A svět se nám pohybuje tak rychle, jak se zrychlil pohyb informací. Jsme fascinováni sami sebou. Dokážeme vnímat jen zlomek z toho, co je účelově a záměrně prezentováno našim smyslům. Nastala doba zahlcení informacemi.

I když nyní rychleji, pohybujeme se stále po spirále omylu a prožíváme naše duševní a emocionální stavy jako skutečné, svět jevů jako definitivní, sebe sama se svým subjektivním vnímáním a prožíváním jako další skutečnost v prostoru. Naše úroveň pochopení nám říká, že vnímáme a tak vzniká koncept toho, že máme duši, neboť je-li svět hmotný, jeho detektory musí být také hmotné. Proto jsme přesvědčení o své zranitelnosti, o svém utrpení a největší obavou je pro nás naše vlastní a statisticky vzato naprosto nevyhnutelná smrt. **Chápeme sebe sama jako obsah (svého) média.**

Pád člověka souvisí s rozvojem jeho smyslových extenzí, tedy se zahlcením médií. Vše, co člověk ze sebe vyčlenil a postavil mimo sebe, aby si vydobyl více bohatství, se stalo barierou a zdí. Uvnitř zůstal s vidinou kořisti a bídy, vně zůstal svět jako celek. Každé médium, počínaje řečí, nás oddálilo od bezprostředního vnímání. Ztratili jsme citlivost pro to, co lze nazvat *Jednota mnohostí*. „Zahrada“, sjednocené vědomí skončila. Každé vědění a poznatek zajatý a uzavřený do konceptu, s nímž lze kdykoli manipulovat, nás oddělil od přítomnosti. Tarkovskij řekl, že vědomosti nás odvádějí od základního cíle – poznání světa. Tento umělec prohlásil, že úlohou člověka je vidět svět a život v celé jeho šíři. Čeho se tedy týká lidské poznání, když ho sami rozvíjíme? Jak se chceme dobrat smyslu světa, když ten svět ve své mysli od počátku vytváříme?

Blake řekl, že se stáváme tím, co nazíráme. Pak je také pravda, že to, za co se považujeme, je jen součástí naší „Narcisovské fixace“.

VI. SHOWBUSINESS A PRŮMYSLOVĚ VYRÁBĚNÁ ZÁBAVA

[citace] „...ateistický, mechanistický a materialistický přístup ke světu a k existenci je hlubokým odcizením od podstaty vlastního bytí, nedostatkem pravého sebeporozumění a psychologickým potlačením perinatálních a transpersonálních oblastí lidské psyché. To také znamená, že dotyčný jedinec se jednostranně ztotožňuje pouze s jedním dílčím aspektem své podstaty, charakterizovaní tělesným já a hylotropním modelem vědomí. Takovýto omezený postoj k sobě samému a k existenci s sebou přináší v končené podobě pocit marnosti života, odcizení od kosmického procesu, nenasytné potřeby, nutkání soupeřit a ambice, které žádný úspěch nemůže uspokojit. V kolektivním měřítku vede tento stav k odcizení od přírody, k orientaci na „neomezený růst“ a k nepřiměřenému důrazu na objektivní a kvantitativní stránky existence. Tento způsob bytí ve světě je ve svých konečných důsledcích destruktivní a sebedestruktivní jak na úrovni jedince, tak na úrovni celé společnosti.“ [3]

V citaci naznačený stav západního světa podmiňuje pozoruhodné kulturní fenomény, mezi které patří i zvláštní skupina kulturních prostředků, zahrnujících především *umění pro umění* a *průmyslově vyráběnou zábavu*. Showbusiness je dnes využíván v masové komunikaci a souvisí s nároky, vkusem a potažmo s celým hodnotovým žebříčkem naší společnosti. Tento žebříček je [citace] „*uměle vymyšlen, vyroben a implantován*“. [10] To je velice závažná skutečnost. Vypovídá totiž o úrovni, na které dokážeme být lidmi – neboť nároky na lidství si stále klademe a samotná otázka našeho *lidství* může snadno vyvolat prudce rozhořčenou a ješitnou reakci. Tím spíše, čím je taková reflexe naléhavější a čím méně radostný výsledek z ní se dá konkrétně předpokládat. Přitom na otázky *o člověku, jeho mysli a jeho úloze a místě* hledaly odpověď mystické tradice velkých spirituálních filozofií, jako jsou vadžrajána, zen, taoismus, různé školy jógy, kašmírský šivismus, křesťanská mystika, kabala, gnosticismus či sufismus. Ješitnost proto rozhodně není na místě; je postojem ignoranta.

Pro vnímání skutečnosti a v podstatě pro jakékoli poznání je zásadní schopnost otevřenosti, nadhledu a vtipu (důvtipu). Náš pohyb k vyřešení problému je přinejmenším lehčí, pohybujeme-li se bez mnoha předsudků, pevně sešněrovaných pravidel a tabu.

Závislost na úzkém pojmovém rámci může i vědcům zabránit objevit, poznat, nebo jen *předpokládat* možnosti, které se zcela nenuceně a samovolně nabízejí – už tím že *jsou*. Také každá rušivá emoce, ať už jde o pýchu, žárlivost, připoutání, hněv, lakotu nebo zmatek, znamená překážku. Duchovní otupělost, extremismus v hájení dogmat a obava z toho, co MUDr. Grof nazývá sebeobjevováním (tedy konkrétním individuálně podstoupeným duchovním vývojem jedince), je snad překážkou největší. Všechny tyto překážky působí jako matoucí a zaslepující filtry, které vnímané oddělují od toho, kdo vnímá. To, co je vnímáno, se vzdaluje vnímanému. Proto je vnímané v procesu vnímání zkresleno. Proto je proces vnímání mařen. Tolik k „neřešitelnému rozporu existujícího světa a poznávaného světa“. Když ale chápeme, že ten, kdo vidí, věc, která je viděna a akt vidění jsou vzájemně propojeny, že subjekt, objekt a činnost od sebe nemohou být odděleny, znamená to úroveň hlubokého, osvobozujícího vhledu o kterém hovoří školy tibetského buddhismu.

Průmyslově vyráběná zábava je naproti tomu výsledkem všech výše zmíněných negativ.

Proč nám například *l'art pour l'art* způsobuje takovou nejistotu, když dojde na to říci *O čem to je?* Je snad z pohledu umění nefunkční, je omylem? Ano. Nemá dokonce smysl takový projev podrobit kritice, která by se zabývala „obsahem díla“ protože „obsah“ v tomto případě kopíruje formu. Takový „omyl“ může plnit jiné, čistě technické úlohy. Barevnou podložku pod myš k PC, potisk na plážové ručníky, nebo toaletní papír. Tam užití kopií děl působí spíše nepatřičným, devalvačním dojmem. Umění pro umění je z definice vyjádřenou fascinací *formou* výrazu – v dokonalém řemeslném provedení.

Forma sama není „obsahem“, ale tvarem a užitím média. Je vhodné poukázat na to, že pro umělecké vyjádření skutečně *účel světlí prostředky*, neboť naše díla jsou obrazy, sochy, katedrály, hudba, tanec a další, včetně jejich kombinací. Už tento poznatek by nás měl varovat před omylem, jakým je „umění pro umění.“ Využíváme možností všech živlů, celého spektra fyzikálních příležitostí, které jsme schopni zpracovat. Rozdíl je nikoli v médiu (například v hudbě jde o hudební nástroje, lidský hlas a veškerou použitou techniku), ale ve formě jejího užití. Jde o výraz a podobu, kterou budujeme s určitým záměrem – jde nám však o *sdělení*. Bez sdělení nemá umění opodstatnění. Prožitek nikdy

není výsledkem konstrukce už proto, že vědomí není verbálním procesem. Pokud artefakt vzniká spíše na základě intuice, je pravděpodobné, že vznikne svébytné umělecké dílo. Pokud artefakt vznikne jako výsledek pojmové konstrukce, úvahy a racionálního procesu myšlení, je téměř jisté, že se bude jednat o produkt spíše technické povahy.

Jsou-li naše přístupy čistě profánní, pak funkce umění jsou charakterizovány jako iracionální a samotná skutečnost funkcí různých aspektů umění může být dokonce velmi důrazně popírána. Z funkce se stane fikce.

Ve skutečném umění při kontemplaci díla aktivně dosahujeme zkušenosti. Podoba díla je zastíněna významem. Forma kopíruje výraz sdělení, nabízí symboly, inspiruje a do vědomí otevírá systémy kondenzovaných zážitků (COEX) [3] uložené v našem podvědomí a nevědomí. Zprostředkuje nám vědomé poznání a pochopení, sama jako hmotný prostředek je však, jakmile je umění rozpoznáno a smysl sdělován, podoba díla poněkud utlumena. V našem vnímání ustupuje jako matka, aby člověku, dítěti, otevřela možnost vstoupit do daného zážitku. Vnímání formy díla, poté co nás úvodu okamžitě a spontánně inspirovala možností svého sdělení, je tedy potlačeno. Obrazně řečeno, skořápka ustoupí vylihnutému drakovi, schránka složená ze dvou lastur je vlečena za mlžem, mýty a významy ožily. Tehdy nastává příležitost, aby se do vědomí člověka mohly otevřít hlubší úrovně jeho bytosti. Patrné je to například při transu v rituálním tanci, kdy je jasně potlačeno vnímání bolesti ve prospěch vstupu do změněných stavů vědomí.

Naopak v l'art pour l'art se zaměříme na samotnou formu, která sice sama může způsobit příjemné pocity, ale k uvedeným změnám právě díky prvoplánové fixaci na banální význam nedojde. I když je řemeslně dokonalá a čistá, nemůže dojít k určitému smyslovému odpoutání od ní – není kam. Je prázdnou skořápkou, vytvořenou jen kvůli oné skořápce. Neskrývá a neodkrývá žádné tajemství, žádný poklad, žádný život. Takové „umění“ pro nás není branou k širším souvislostem, mýtům uloženým jako duchovní bohatství lidstva v hlubších úrovních našeho vědomí a k onomu Řádu. Je obrazně řečeno pískem v nádobě, není však nádobou a nepoukazuje na její tvar. To je chyba. Umění je jako nádoba, která dává písku tvar a smysl. Uvědomíte si tvar a protože písek je uvnitř i vně nádoby, stane se následující. Nejprve je vnější odděleno od vnitřního - uvědomíte si

nádobu. Jakmile ji rozpoznáme, vnější splyne s vnitřním a zmizí hranice mezi prožívajícím a prožívaným. Svět je opět prožíván jedním, celistvým, úplným. Stav mysli, v němž nic nepřebývá a nic nechybí. Stav mysli, ve kterém zmizelo prožívání oddělenosti i připoutanosti. Stav bez duality.

Z výše uvedených skutečností je zřejmé, že umění jako princip není nic, co by podléhalo genezi. V době, kdy bytostem, které byly našimi předky, uzrály intelektové schopnosti natolik, že se objevila reflexe a s ní související síť hodnocení a uzavírání zkušeností do konceptů, si tito tvorové zcela přirozeně povšimli, že dokáží s pojmy operovat nezávisle na tom, zda zrovna situace, které jsou v nich zakonzervovány, aktuálně probíhají. Tehdy jsme objevili potřebu významy vnést zpátky do světa jevů, abychom žádoucí jevy měli ve své přítomnosti. Pokud jsme tehdy použili slovo *voda*, znamenalo to, že naším záměrem je vyjádřením konceptu – tedy jeho zvukovým přenesením do světa přírodních jevů - *mít vodu k dispozici*. Princip mantry. Když byla na stěny jeskyní malována stáda zubrů, jeskyně již nebyla jeskyní, ale *zemí se stády zubrů*, tedy místem s dostatkem potravy.

[citace] *„Lovci, který před 30 tisíci lety vkročil do hlubin jeskyně Torian, připomínaly skály, ve sporém světle lojových svíček, přirozeně zvířata, na nichž závisela jeho existence. V přírodní hříčce spatřil obraz, představu reálného zvířete. K vlastnoručnímu dokončení obrazu úpravou sugestivního přírodního reliéfu, doplněním tlamy, rohu, čenichu, zbýval již jen krok. “Zoomorfni” skála měla platnost skutečností.“ [11]*

Tento akt byl zároveň aktem osvojení. Rozvinula se hierofantie, přenos významu. Předměty díky rituálnímu označení představovaly předměty či skutečnosti jiné, než jakými původně byly vyňaty z přírody. Lovci potřebovali úspěch na svých výpravách za potravou a vytvářeli „magické“ předměty, oštěpy a šípy nadané mocí zasáhnout zvíře – to byl jejich účel. Měl-li předmět účel, byl tímto účelem označen. Byl-li předmět označen účelem, jevílo se jako logické a přirozené, že bude správně fungovat a dosáhne cíle. Neoznačené zbraně by fungovat nemohly, protože v pochopení člověka musí figurovat ona zpětná vazba, vrácení pojmu do reality.

S dalším rozvojem všeho, co nás činí lidmi, se jako průvodní jev objevilo umění. [P5] Naše poznání se totiž rozvíjelo jako vědomosti. Jakmile byly dostatečně komplikované a závažné, bylo zapotřebí je uchovávat otevřené, sdělené, jako kulturní prostředí, kterým se člověk začal čím dál více obklopovat. Předurčil nás k tomu společenský, tehdy rodový způsob života. Ten vyžadoval existenci kulturního zázemí, které muselo být jednotné a homogenní. [citace] **„Kmenové společnosti neumožňují existenci jedince nebo odděleného občana.“** [2] Umění posloužilo, právě když se objevila nutnost vyjadřovat záležitosti abstraktní, nehmotné, existující jako mýty. To byl nástup umění, jaké používáme dodnes. Za další mezník ve vývoji lze pak považovat až objev fonetického písma, které pravděpodobně znamenalo poslední krok k definitivní závislosti člověka na médiích.

V umění se však vyvíjela pouze úroveň a postupy vyjadřování tak, jak si člověk podmaňoval a přizpůsoboval svůj životní prostor. Sám tvůrčí akt, invence, imaginace a inspirace nám umožňuje totéž co tehdy na počátku. První skutečné dílo, které vzniklo, má tu samou moc, jako dílo, které bude v lidském světě poslední. Umění je stav *a zároveň* princip. Umění není nic, co by se mohlo vyvíjet – je jako neměnný software, který je možné spouštět na různých strojích stále znovu – a podle podmínek stále získávat nové podněty a jejich formy.

[P5] Teprve po období baroka se jako „umění“ i pojmenovalo, čímž se zároveň částečně posunul význam celého fenoménu. Nyní byl možný odstup a zájem se začal stávat stále více literárním než praktickým. Paralela je patrná ve vývoji duchovní úrovně kultury západního světa.

VII. MOŽNOSTI KRITIKA

[citace] „*Teorie, které předcházejí díla, jsou náhodné a povrchní. Myslím, že nikdo netočí filmy podle teorií; někdy se však vytvoří teorie na základě nějakého filmu.*“ [1]

Pohyb je kategorií, v níž spočívá vlastní umění filmu. Proto je více než pozoruhodné, že filmová kritika tak variabilně rozvíjí své přístupy k reflexi vlastního žánru, ale hodnotí stále především nejružnější dílčí aspekty a stavební kameny filmu, považujíc je za film samotný. Zabývá se dějem, myšlenkami, které film vzbuzuje, myšlenkami, které hypoteticky sledoval režisér a podobně. Je udivující, že přístupy a techniky k reflexi filmového pohybu rozvinuty vlastně příliš nejsou, stejně tak ani dostatečný slovník a pojmový rámec. Filmová kritika se z nějakého důvodu (spočívajícím v úrovni svého vývoje) nezabývá především tím, čím film ve své esenci opravdu je. Kritika má tendenci sklouzávat k recenzi, reklamě, převyprávění děje, eseji na to, co vlastně je téma či motiv filmu a podobně. Pokud je pohyb v kritice zohledněn, týká se především střihu a délky záběrů. To je blízký směr, ale není to totéž. Možná je to budoucnost kritiky. Z nějakého důvodu je stále velice obtížné zabývat se tím, nikoli *co je ve filmu* ukázáno, ale jak se *film sám* projevuje.

ZÁVĚR

Diplomová práce v sedmi kapitolách odpověděla na množství otázek a témat, které zahrnuje jediná věta: *Oprávněnost kritiky animovaného filmu*. Bylo nutné zajistit problematiku z okruhu každého ze zahrnutých pojmů (film, animace, kritika, oprávněnost) a najít jejich místo v síti vzájemných vztahů. Poskládáním souvislostí byl vytvořen určitý obraz, který nyní, v závěru, ukazuje jediné: v centru stojí člověk. Pokud dobře počítám, ze čtveřice témat zbylo téma poslední: oprávněnost. Ta, ač je kategorií čistě iluzorní, je konkrétním tématem každého z nás. Každý člověk je centrem svého vědomí a svědomí, centrem sítě všech těch zmíněných vztahů. Každý člověk, od prehistorických dob, kdy pojmenoval sám sebe člověkem a v estetické souvislosti plynoucích jevů rozpoznal posvátnost bytí, stojí ve středu lidského světa. O tomto světě vypovídá umění a jeho reflexí je kritika v jakékoli formě. Protože lidská bytost stojí v centru obrazu, který se jí zrcadlí v mysli, je nadána mocí k jakékoli úpravě obrazu i k jeho kritice. Otázka oprávněnosti je pouze vyjádřenou nejistotou, že tento svět je náš vlastní a že jej sami vytváříme. Tím je vyřešen předpoklad vyjádřený v úvodu této práce: Není nutné řešit jakoukoli oprávněnost, neboť ta je ve skutečnosti celkem zmíněných vztahů. Shrňme si je naposledy:

01. Otázka filmu a jeho definice jako umělecké kategorie.
02. Otázka úlohy animace ve filmu.
03. Problematika vymezení animovaného filmu jako suverénní kategorie.
04. Možnosti filmu jako umění.
05. Možnosti člověka jako umělce.
06. Umění jako duchovní stav a zároveň proces.
07. Artefakt umění jako médium.
08. Vliv médií na vnímání.
09. Role kritiky umělecké a kritiky umění.
10. Kritika průmyslově vyráběné zábavy.

Závěrem mi dovolu poděkovat za nabídnuté téma, jehož řešení pro mne bylo velice inspirující a podnětné. Přestože jsou zde podchyceny všechny klíčové body, dosavadní práci považuji za jakýsi úvod a nástin pro práci mnohem rozsáhlejší.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] **Jean Epstein, Poetika obrazů**, Hermann & synové 1997
- [2] **Marshall McLuhan, Jak rozumět médiím**, Odeon 1999
- [3] **MUDr. Stanislav Grof, Za hranice mozku (Beyond the brain)** Perla 1999
- [4] **Kamila Boháčková, Animovaný film / úvod k tématu**, CINEPUR, č.27/Květen 2003
- [5] **Lotman, Jurij Michajlovič, O jazyku animovaných filmů, Tartuská škola**, NFA, Praha 1995
- [6] **Lama Ole Nydahl - Interview z Calgary**, březen 1994, Otázky kladl Tony Dylan Davis, Kagyu Life 3/1994
<<http://www.lama-ole-nydahl.cz/interview-calgary-phowa.htm>>,
- [7] **David Bordwell; Kristin Thompson: Film History: An Introduction**. McGraw-Hill, 1994
- [8] **Mgr. Marek Páral**, <<http://konstelace.arcs.cz>>
- [9] **PhDr. Jaroslav Madlafousek, CSc, Psychologie Dnes 5/2002:**
Situace současného člověka se změnila
- [10] **Doc.PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.**, konzultace poskytnuté v roce 2005
- [11] **100+1, č 24/99, Zázraky mozku**, původní zdroj **New Scientist, Londýn**