

Grafický design ve službách dobra a zla

BcA. Ing. Jan Škuta

Diplomová práce
2012

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Ing. BcA. Jan ŠKUTA**
Osobní číslo: **K10302**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Grafický design**

Téma práce: **Grafický design ve službách dobra a zla**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Esej o grafickém designu v kontextu problematiky dobra a zla.

Grafický design jako vyjadřovací prostředek, nástroj ideologií, náboženství či reklamy. Vliv postmodernismu. Odpovědnost designéra a morální a etické aspekty grafického designu. Sběr a třídění dat, informaci obrazového a textového materiálu, osobitá interpretace textu.

2. Praktická část:

Grafický projekt na základě získaných poznatků z teoretické práce.

Autorský přístup s podílem experimentu.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 ks obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi,

250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

FIELL Charlotte, FIELL Peter. Contemporary Graphic Design. 1. vyd. Köln: Taschen, 2007. Počet stran 560. ISBN 978-3-8228-5269-9

ZIMBARDO Philip. The Lucifer Effect ? How good people turn evil. Reading: Rider Books, 2009. Počet stran 554. ISBN 9781846041037

ANDĚL Jaroslav et al. LUCIFERŮV EFEKT: Střetnutí se zlem / THE LUCIFER EFFECT: Encountering Evil. 1. vyd. Praha: DOX Prague, 2011. Počet stran 244. ISBN 978-80-87446-12-6

HELLER Steve. Iron Fists: Branding the 20th-Century Totalitarian State. Reprint edition. Londýn: Phaidon Press, 2011. Počet stran 240. ISBN 978-0714861098

SAMARA Timothy. Grafický design - Základní pravidla a jejich porušování. 1. vyd. Praha: Slovart 2008. Počet stran 272. ISBN 978-80-7391-030-3

Vedoucí diplomové práce:

doc. PaedDr. Jiří Eliška

Ústav reklamní fotografie a grafiky

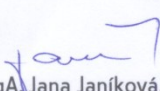
Datum zadání diplomové práce:

15. listopadu 2011

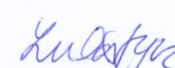
Termín odevzdání diplomové práce:

18. května 2012

Ve Zlíně dne 6. března 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

16.3.2012

Jméno, příjmení, podpis

JAN ŠKUTA

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá aspekty dobra a zla v grafickém designu a vizuální kultuře. Vysvětluje koncept dobra, zla, etiky a morálky v rámci jejího vývoje s ohledem na náboženský filosofický a historický kontext. Zabývá se i psychologií zla a způsoby jak mu čelit. Ukazuje fenomén dobra a zla na příkladech z umění a grafického designu v rámci náboženské kultury a politické propagandy. V praktické části se pak snaží definovat etický kód designéra a uvést jej do praxe formou vizuálního stylu a experimentů.

Klíčová slova: grafický design, etický kód, dobro, zlo, postmoderna, etika, morálka, náboženství, psychologie zla, politická propaganda, totalitní režim, fašismus, vizuální styl

ABSTRACT

Abstrakt ve světovém jazyce The thesis concerns with aspects of good and evil in graphic design and visual culture. It explains the concept of good and evil, ethics and morality during its evolution with respect to religious, philosophical and historical context. It also concerns with psychology of evil and ways how to face it. It shows the phenomenon of good and evil in many examples of art and graphic design in religion and political propaganda. The practical part then tries to define an ethical code of designer and introduce it to reality in a form of visual identity and experiments.

Keywords: graphic design, ethical code, good, evil, postmodern, ethics, morality, religion, psychology of evil, political propaganda, totalitarian regime, fascism, visual identity

Rád bych poděkoval své mamince, bez jejíhož přičinění a ohromné podpory by tato práce nemohla nikdy vzniknout.

Dále bych rád poděkoval PhDr. Haně Rýdlové z Gymnasia profesora Jana Patočky za předané vědomosti, moudrost, podněty k přemýšlení a ideje z oblasti filosofie a etiky, vedoucí ke zpracování této práce, jenž je, jak doufám, malým důkazem toho, že její snaha a úsilí nevyšly vniveč.

Rovněž bych rád poděkoval Fakultě multimediálních komunikací UTB za to, že mi umožnila si splnit sen v podobě studia v Ateliéru grafického designu, jež mě tolik obohatilo.

A v neposlední řadě chci poděkovat vedoucímu této diplomové práce doc. PaedDr. Jiřímu Eliškovi za odborné vedení, rady, podporu a velkou trpělivost během jejího zpracování i celého studia.

Prohlašuji na svou čest, že jsem na své práci pracoval samostatně a v souladu s uvedenými morálními principy, jak mým zvykem.

Ve Zlíně dne 17. 9. 2012

Jan Škuta

OBSAH

ÚVOD.....	8
I TEORETICKÁ ČÁST.....	10
1 DOBRO A ZLO	11
1.1 KONCEPT DOBRA A ZLA A JEHO PODSTATA V NÁBOŽENSTVÍ.....	12
1.2 MORÁLKA, ETIKA A DOBRÉ MRAVY.....	21
1.3 SVOBODA, SVĚDOMÍ A VEŘEJNÉ MÍNĚNÍ	35
1.4 PSYCHOLOGIE ZLA	42
1.5 JAK VZDOROVAT ZLU	50
2 VLIV POSTMODERNY	54
2.1 DOBRO A ZLO V POSTMODERNÍ SPOLEČNOSTI.....	55
2.2 VLIV POSTMODERNY NA GRAFICKÝ DESIGN	58
3 DOBRO A ZLO VE VIZUÁLNÍ KULTUŘE.....	66
3.1 FASCINACE ZLEM A LUCIFERŮV EFEKT.....	67
3.2 MYTOLOGIE A NÁBOŽENSTVÍ	77
3.3 PROPAGANDA A POLITIKA	94
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	112
4 ETICKÝ KÓD DESIGNÉRA	113
4.1 „KDO LŽE TEN KRADE?“ — ANGAŽOVANOST V POLITICKÉ REKLAMĚ.....	113
III PROJEKTOVÁ ČÁST.....	115
5 DĚSIGN CAN HARM / DESIGN CAN HELP	116
5.1 LOGOTYPY A TYPOGRAFICKÝ SLOVNÍK	116
ZÁVĚR	118
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	120
SEZNAM OBRÁZKŮ	126
SEZNAM OBRAZOVÝCH ZDROJŮ	134
SEZNAM PŘÍLOH.....	151

ÚVOD

Lze pomocí grafického designu dokázat něco více než například propagovat nějaký produkt? Lze s jeho pomocí něco dokázat, něčemu nebo někomu prospět či naopak? K čemu je vlastně grafický design *dobrý*? A k čemu naopak *špatný*? Může grafický design nějakým způsobem změnit svět, ve kterém žijeme? Je správné pracovat se zadáním, se kterým na základě vnitřního přesvědčení nesouhlasíme? Jsme si vědomi důsledků, které mohou důsledky takové práce přinést? Existují v grafickém designu obecně platné etické zásady?

Domnívám se, že podobné otázky by si měl čas od času klást každý seriózně, odpovědně či, dejme tomu, profesionálně uvažující grafický designér. Není pochyb o tom, že grafický design představuje velice silný nástroj pro komunikaci s lidmi, ať už se jedná o jednotlivce či celé masy a konec konců celým prostředím ve kterém žijeme. Že jako takový může sloužit mnoha účelům a že je mezi nimi třeba pečlivě rozlišovat. Záleží-li nám tedy na tom. Osobně jsem pevně přesvědčen o tom, že by mělo, což bylo konec konců jednou z motivací pro volbu takového tématu pro zpracování diplomové práce. Laickému oku se to nemusí na první pohled zdát, nicméně výtvarníci, designéři a v neposlední řadě i marketingoví odborníci dobře vědí, že obrazy a vizuální sdělení mají velice významný potenciál pro působení na myšlení lidí, jejich názory a utváření postojů. Mají moc vykonat či zprostředkovat mnoho dobrého i špatného. Z tohoto důvodu by podle mého názoru mělo být posouzení morálních či etických aspektů plodů naší práce tím hlavním faktorem, který bereme v potaz při rozhodování o tom do jaké práce se pustit a jaký druh jazyka k tomu využít. Nejde totiž pouze o cíle, nýbrž i o prostředky, kterých na své příslovečné cestě využijeme. Grafický design může být upřímný a pravdivý, nicméně stejně tak může snadno publikum klamat, mást či podprahově ovlivňovat, aniž by si toho byl divák vědom.

Důležitým a neopomenutelným faktorem je jistě i naše doba a prostředí, moderní technologické prostředky a kulturní souvislosti. Ač je grafický design poměrně mladým oborem, za svou existenci již stačil projít určitým historickým vývojem a jeho role a funkce je dnes, v období, které se často nazývá jako postmoderní posunuta přeci jen trochu dále než v jeho prvopočátcích. Komunikace názorů a idejí jeho prostřednictvím tu jistě byla i dříve, nicméně především v druhé polovině dvacátého století se přeci jen stále častěji setkáváme s individuálními výpověďmi samotných tvůrců a umělců. Designér již tedy dnes nemusí být jen nástrojem klienta či zadavatele, dostupných prostředků má k tomu jistě k dispozici dost a záleží zejména na jeho vlastní vůli a ochotě vynaložit jisté úsilí.

V běžné každodenní praxi grafického designéra naneštěstí není vůbec neobvyklé setkání se zadáním, jenž je z etického či morálního hlediska problematické či diskutabilní. Nebo dokonce hůře — někdy může i přímo porušovat některé z elementárních principů. Během své prozatím nedlouhé osmileté profesionální kariéry jsem se bohužel již mnohokrát setkal jak s neetickými zadáními, tak i s výsledky, které takové situace a projekty přináší. Podobné situace mě právě často vedly k zamyšlením o etice povolání designéra, o smyslu naší práce, o tom, zda existují nějaké hranice, rozdělující práce morálně „dobré“ a „zlé“ a nakonec i jak se vlastně samotné dobro a zlo prostřednictvím jazyka grafického designu manifestuje či reprezentuje.

V úvodní části této práce bych se rád pokusil vymezit pojmy dobro a zlo a pojednat o některých základních pojmech jako je morálka, etika, mravy, svědomí, svoboda či veřejné mínění. V podvědomé či podlinkové nekomentované rovině se tuto pasáž též pokusím i doprovodit v daném kontextu některými oblíbenými významnými díly výtvarného umění, jenž by mohly nastínit či ukázat význam prezentovaných pojmů, představy dobových autorů a tu a tam poslouží i jako nadsázka či narážka pro zasvěcené. Další část práce se bude zabývat aktuálním dobovým kontextem postmodernismu, a to jak z pohledu filosofie a etiky tak z pohledu grafického designu. Ve třetí části bych chtěl uvést některé příklady aplikací grafického designu ve vizuální kultuře. Rád bych se zaměřil zejména na situace, kde je grafickým designem ovlivňováno myšlení lidí, jako je například politická propaganda či náboženství. Ve čtvrté, praktické části, bych pak chtěl získané znalosti a poznatky shrnout do určitého stanoviska či postoje, jež by měl dle mého soudu zastávat „dobrý“ profesionální grafický designér. Každý absolvent univerzity totiž sice skládá akademický slib, jež by měl dodržovat, nicméně o jeho podstatě se příliš nehovoří. Rád bych zde tedy definoval jisté základní zásady, postavené na hodnotách, vyjasněných v předchozích částech práce a těmi bych se pak chtěl v rámci dalšího profesního života řídit, neřídím-li se jimi již teď. V poslední, páté tedy projektové části bych rád myšlenku dobra a zla v grafickém designu dále rozvedl v rámci určitého experimentálního vizuálního stylu, jenž by vyjadřoval princip dobra a zla a aplikoval myšlenky definovaných zásad. Nebude se sice týkat žádného konkrétního subjektu, ovšem klidně by se mohl stát manifestem čestného a odpovědného designu, což je princip, o který mi v rámci cíle této práce jde v první řadě.

Podnětem pro tuto diplomovou práci se stala výstava Luciferův efekt: Střetnutí se zlem, jenž se na sklonku roku 2011 uskutečnila v pražské galerii DOX a stejnojmenná kniha předního amerického psychologa Philipa Zimbarda a jeho výzkum podstaty zla v lidech.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 DOBRO A ZLO

„Dobro“ — pokud tím míníme tu kvalitu, kterou přisuzujeme věcem, o nichž říkáme, že jsou „dobré“ — nepřipouští žádnou definici. (...) Je to jeden z těch nesčetných předmětů myšlení, jež samy nepřipouštějí definici, neboť pomocí nich jakožto konečných pojmů se naopak musí definovat všechno ostatní, co definici připouští.

— George Edward Moore [1]

Jestliže zlo existuje samo o sobě, můžeme je definovat pouze ve vztahu k dobru, které umenšuje či ničí. Jak totiž upřesnit jakoukoliv formu zla a zároveň nepřipomenout dobro, kterého nás zbavuje?

— Dominique Morin [2]

Principy dobra a zla provází lidstvo již od jeho počátku a lze skrze něj nahlížet či dle nich posuzovat prakticky jakékoliv konání. Jak napovídají již citáty uvedené na začátku této části, formulovat přesnou definici toho co je dobro a co zlo je nesmírně obtížný, ne-li rovnou téměř nemožný úkol. Důvod proč je tomu tak je celkem nasnadě: každý člověk je totiž svébytnou individualitou a vyznává jiné mravní zásady. Tyto si každý člověk utváří sám vlivem zkušeností, výchovy a v neposlední řadě též hodnot kultury dané společnosti, ve které byl vychován, případně ve které se pohybuje. Co považuje jeden za správné, může tedy někdo jiný snadno odsoudit na základě svých vlastních odlišných zásad a přesvědčení. Je proto bezesporu nutné brát tyto rozdíly v úvahu. Slavný britský dramatik William Shakespeare k tomu kdysi řekl: *„Nic není samo o sobě ani dobré ani špatné. Záleží na tom, co si myslíme.“* Tento výrok však implikuje i druhou stranu mince — a sice že záleží na nás samotných a našich motivacích (Obr. 1).

Existují však nepochybně i jisté morální principy, o nich lze říci, že platí prakticky univerzálně a jsou neměnné napříč různými kulturami či společnostmi. Například není obecně dost dobře možné obhajovat takové věci, jako jsou například lež, krádež, vražda, či nevěra a podobně. Na druhou stranu určitě nalezneme také kladné příklady obecně uznávaných ctností, například pravda, spravedlnost, schopnost dostát svému slovu, altruismus či solidarita, v jejímž případě dokonce existují vědecké důkazy o tom, že je základem evolučního

úspěchu člověka jakožto živočišného druhu [3], [4]. Jak již bylo ovšem uvedeno, ne vždy jsou však tyto meze mezi *dobrym* a *špatným* jasně a zřetelně viditelné. Vědeckým zkoumáním obecně platných zásad bez ohledu na kulturní rozdíly se proto zabývá *etika* coby svébytná filosofická disciplína. Předpokládám, že pokud je možno konkrétní zásady, ctnosti a hříchy formulovat v obecné rovině, lze je vztáhnout i k tak specifickému oboru, jakým je grafický design a určitá etická pravidla objevit i tam.



Obr. 1: M. C. Escher — *Circle Limit IV*,
rytina, 1960



Obr. 2: Peter
Desiderius Lenz
— *Anděl*, 1874



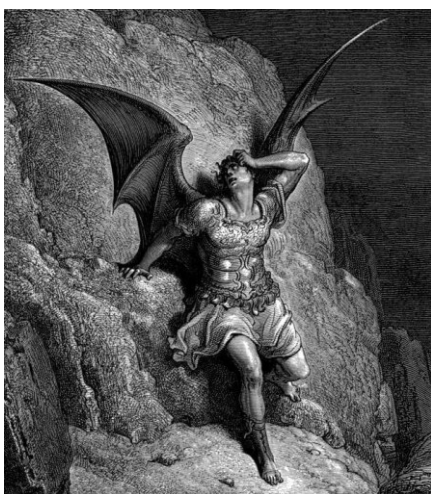
Obr. 3: *Dábel*, *Codex
Gigas*, počátek 13. století

1.1 Koncept dobra a zla a jeho podstata v náboženství

Zjednodušeně řečeno, v kontextu filosofie, etiky a koneckonců i náboženství představují dobro a zlo určitou škálu kategorií vlastností, jež přisuzujeme nejružnějším objektům, tužbám a způsobům chování. **Dobro** zde reprezentuje morálně pozitivní, tedy správnou kategorii a **zlo** naopak patří na opačnou stranu a je tedy směrem morálně negativním respektive nesprávným. Zatímco v širším významu mezi dobro lze zahrnout pojmy, jako jsou například dobročinnost, spravedlnost, milosrdenství, láska, štěstí, prosperita či život, zlo bývá spíše spojováno s úmyslným a vědomým hříchem, zločinem, ubližováním nebo ponižováním druhých, sobectvím, klamem, ničením, zbytečným násilím a podobně. Pojmy dobré a zlé tedy představují určitý soud učiněný na základě osobních, subjektivních, společenských případně náboženských norem, měřítek a standardů. [5]

V **křesťanství** vychází koncept zla ze Starého a Nového zákona. Ve Starém zákoně je chápáno jako protiklad Boha. V Bibli nenalezneme žádný čin, jenž by mohl být chápan

jako morální a zároveň byl v rozporu s jeho vůlí. Na zlo se tedy v rámci křesťanské tradice a morálky pohlíží prostřednictvím tohoto kontrastu. Z toho vyplývá, že zlo tedy v podstatě reprezentuje touha člověka tuto autoritu nahradit a dělat si co sám chce. V křesťanství zlo symbolizuje metamorfóza Lucifera (Obr. 4) do **Satana** či **Ďábla** (Obr. 3), což je označení pro tutéž bytost. **Lucifer**, „světloňoš“ (z latinského označení pro *Jitřenku*, tedy planetu Venuši, významu *světloňoš* nabývá coby adjektivum) byl největším z andělů, druhým nejmocnějším hned po samotném Bohu a byl jeho největším oblíbencem. Přemohla ho však jeho vlastní pýcha, postavil se proti němu a za to jej Bůh srazil spolu s dalšími anděly, kteří ho následovali z oblohy do Pekla (Obr. 5). „*Raději vládnout v Pekle než sloužit v Nebi!*“, chvástá se v Miltonově slavném díle *Ztracený ráj*. Milton ve svém eposu líčí jak se v Pekle Lucifer—Satan stává lhářem, podvodníkem a využívá metod a propagandy nikoliv nepodobné těm, co známe od dnešních politiků. Zlé síly by rády dobyly Nebe zpět, jenže poté co zjistí, že nemají dost moci k tomu, aby toho dosáhly v přímé konfrontaci, přijde Satanův státník Belzebub s plánem jak se pomstít Bohu prostřednictvím jeho největšího výtvaru — člověka. Ďábel na sebe vezme podobu hada a nakonec úspěšně svede Evu k Prvotnímu hříchu (Obr. 7, Obr. 8) jak jej známe ze Starého zákona, tedy utržení a sněžení jablka ze Stromu poznání. Když to Adam zjistí, truchlí a obává se, že Eva zemře. Protože se od ní nechce odloučit, jablko sní také, protože jsou oba vyhnáni z Ráje. Bůh se na konec rozhodne oba zachránit, ale ne dříve než přijde pravý čas a do té doby bude Satanovi umožněno využívat své pletichy, lsti a všelijaké prostředníky k tomu, aby sváděl lidstvo ke zlu [6].



Obr. 4: G. Doré — *Lucifer* (ilustrace knihy *Ztracený Ráj*), 1866

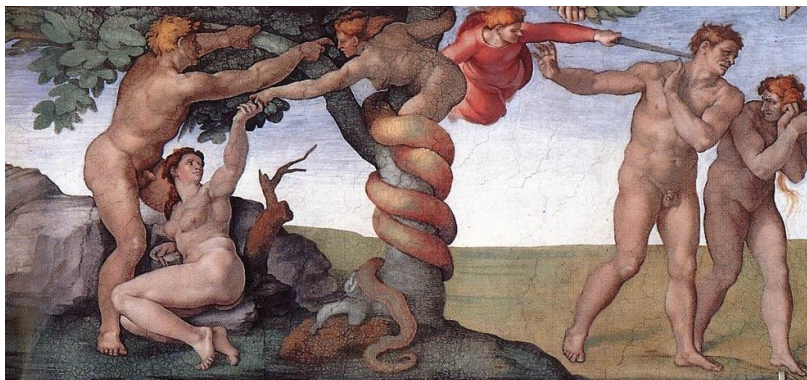


Obr. 5: Pieter Brueghel starší — *Pád andělů*, 1562

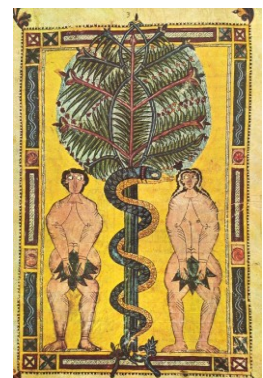


Obr. 6: Hieronymus Bosch — *Zahrada pozemských rozkoší (Ráj)*, cca 1450–1516

V **judaismu** je oproti tomu zlo výsledkem aktu opuštění Boha (Deuteronomium 28:20: „Hospodin na tebe pošle prokletí, zděšení a zmar ve všem, k čemu přiložíš ruku a co budeš dělat, dokud nebudeš zahlazen. Zanikneš rychle pro své zlé jednání, protože jsi mě opustil“). Tento směr klade jinak důraz na poslušnost vůči Božím zákonům a rituálům které jsou sepsány v Tóře, Mišně a Talmudu. Některé formy tohoto smýšlení dokonce nepřičítají zlo ani postavě Satana, nýbrž lidskému srdci, jenž má sklony nechat se ke zlu jednoduše svést, jiná židovská učení pak dokonce tvrdí, že člověk v době svého narození neinklinuje ani k dobru ani ke zlu. Satan pak vlastně představuje entitu, jejímž úkolem je nám připravovat nejrůznější překážky a zkoušky, tím lidi zkoušet — čímž vlastně nepracuje proti Bohu, ale v jeho prospěch — a zlo je zde čistě otázkou volby.



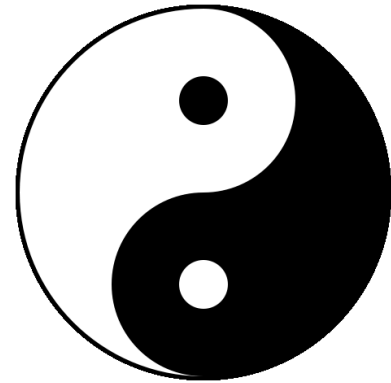
Obr. 7: Michelangelo Buonarroti — *Vyhnání z Ráje*, 1508-1512



Obr. 8: *Prvotní hřích*, Escorial, cca 950-955



Obr. 9: Vymýtání zla, Japonsko, 12. století



Obr. 10: Jin a Jang

Co se týče **budhismu** (Obr. 11), základní dualitu zde tvoří osvícení a utrpení, přímá analogie mezi dobrem a zlem zde v tomto vztahu není definována. Z obecných budhistických učení lze nicméně odvodit, že výčet příčin utrpení, který zde můžeme nalézt, v podstatě odpovídá v rámci tohoto duchovního směru pojmu *zla*. Týká se zejména tří základních sobeckých emocí — touhy, nenávisti a klamu a jejich vyjádření v činech i smýšlení. Základem všeho špatného je nevědomost či neznalost. Koncept, vystihující zlo zde představuje vše, co ubližuje či představuje překážku v životním štěstí a spokojenosti.



Obr. 11: Tradiční tibetská thangka zobrazující kolo života



Obr. 12: Ramayana, Thajsko

Čínský polyteistický **taoismus** tvrdí, že *Tao* („cesta“), což je základní pralátka a hybná síla vesmíru, tvoří harmonii dvou protikladů, *Jin* a *Jang* (Obr. 10). Ty zase plodí nebesa, nebi a mudrce a tito tři pak plodí vše ostatní. Taoistické smýšlení je založeno na filosofii, že vše

je v nepřetržitém pohybu, nic není stálé a že protiklady se vzájemně harmonizují. Podstatou smýšlení je princip nevměšování se a ponechání volného průběhu všem věcem. Smyslem života je snaha o dosažení souladu s přírodou a kosmickými silami, tzv. *aktivní nečinnosti*. Člověk má být skromný, nesobecký a nezaujatý. Má se stát pouze nádobou, skrze kterou proudí právě Tao. Vzhledem ke zmíněné filosofii pohybu není nic jednoznačně dobré ani zlé, vše má svůj protiklad, jenž obsahuje ale zároveň i svůj protějšek, což dobře znázorňuje známý symbol Tchaj-t'i tchu, vyobrazující právě vztah Jin a Jang. Jin, tedy tmavší část značí pasivitu, ženskost, tmu či noc a bývá spojován s vodou a zemí, zatímco Jang je veselejší, aktivnější, smělejší a reprezentuje mužský princip, den, oheň či vítr. Tyto principy se však v souladu se svým filosofickým základem neberou doslova, neboť, jak bylo již řečeno, vše je zde v pohybu, vše se mění a záleží na úhlu pozorovatele. Fundamentálním je zde zejména zmíněný opak a vzájemné doplňování těchto sil, z nichž bez druhé nemůže ani jedna existovat.

Hinduistické pojetí *Dharmy*, čili bytí, rozděluje svět zcela čistě na dobrou a zlou část a tvrdí se zde, že k jeho ochraně a zachování spravedlnosti je občas nutné vést i války. Toto dělení hraje klíčovou roli v hinduistických eposech Rámájana a Mahábhárata (Obr. 12).



Obr. 13: První súra
Koránu



Obr. 14: Egyptský
ankh — tradiční
symbol života



Obr. 15: Korunovace — Ahura Mazda
(vpravo), předává prsten Ardashirovi I., Írán,
Naqsh-e Rostam, cca 3. století n. l.

Islám je z hlediska pojetí dobra a zla poměrně pozoruhodný — od ostatních náboženských směrů se totiž odlišuje tím, že zde žádný absolutní protiklad dobru v podobě duchovní entity či analogie v podobě absolutního principu zla neexistuje. Toto učení tvrdí, že vše co je základem víry, pochází od Boha, respektive Alláha a nezáleží na tom zda jde to vnímáno člověkem jako dobré či zlé. Skutky a věci, vnímané jako špatné — třeba nemoci nebo ka-

tastrofy — jsou vnímány buď jako přírodní události nebo jako výsledky lidského jednání či vůle, tedy svobodného rozhodnutí neposlechnout Alláhovy příkazy. V Islámu nicméně existuje i postava Ďábla, nazývaného v tomto učení též *Iblis* či *Šejtan*. Podle Koránu (Obr. 13) Bůh stvořil člověka z jílu a Ďábla pak spolu s ostatními džiny z čistého plamene. V muslimském pojetí je Ďábel přehnaně sebevědomý a nemá žádnou jinou moc kromě schopnosti vkládat zlé nápady a myšlenky do srdcí lidí a ostatních džinů. Původ Ďábla je analogický příběhu Lucifera v pojetí křesťanství, jenž má koneckonců stejný základ. Iblis byl původně oddaným služebníkem Alláha a spolu s anděly se měl klanět Adamovi, který byl považován za nejvyšší bytost stvoření. Nicméně Iblis odmítl, začal se na Adama povyšovat, postavil se Bohu a ten ho za to vyhnal z Boží zahrady a chtěl ho ztrestat. Iblis prosil o milost a Alláh ve svém milosrdenství vyhověl jeho přání a trest odložil až do Soudného dne (Obr. 16, Obr. 17, Obr. 19). Od té doby se v islámském učení označuje místo jména Iblis jako Šejtan (či *Našeptávač*) což je ona zmíněná analogie s příběhem Lucifera.



Obr. 16: El Greco — Zjevení svatého Jana
— Apokalypsa, 1608-1614

Obr. 17: Michelangelo Buonarroti —
Poslední soud, 1536-1541

V původně perském náboženství **zarathuštrismu** či **zoroastrismu** svět představuje bitevní pole mezi bohy Ahura Mazdou a duchem Angra Mainjou. Ahura Mazda (Obr. 15) je představitel dobra a Angra Mainju reprezentuje zlo. Nikoliv však proto, že by byli takoví, ale jelikož si tuto cestu samo vybrali. Prorok Zarathuštra, jenž byl hlavní postavou tohoto hnutí, se snaží přesvědčit lidi ve svých textech, aby se přidali na stranu dobra. Ti, kteří neupo-

slechnou, jen v podstatě opakují volbu nesprávné cesty stejně jako Angra Mainju. Konečné řešení boje mezi dobrem a zlem by mělo přijít v Soudný den, kdy podle tohoto učení budou všechny bytosti muset přejít přes ohnivý most a ti, jenž jsou zlí, z něj budou svrženi a navždy zatraceni. Lidem na cestě k dobru pomáhají také andělé a svatí. V zarathuštrismu je klíčovým momentem možnost, či respektive dokonce nutnost svobodné volby. Odtud pak pramení morální zodpovědnost člověka za své činy.

Názory na podstatu vzniku zla se různí. Mnoho náboženských a filosofických učení tvrdí, že zlé chování vlastně není ničím jiným než určitou odchylkou či anomálií od cesty dobra, jejíž příčinou je jednoduše nedokonalost člověka jako bytosti. Dobrým příkladem tohoto fenoménu budiž často uváděný biblický příběh Prvotního hříchu a Vyhnání z ráje. Z tohoto důvodu je tedy zlo přisuzována schopnost konat zlo existenci **svobodné lidské vůle a možnosti volby**. Jakkoliv se tedy mohlo zdát, že **dualismus dobra a zla** je absolutní, tedy že dobro a zlo představují přesné protiklady, podle západních učení a teorií tomu tak není. Jednoduše si to lze představit na vztahu světla a tmy. Ač se jedná o dva jasné protiklady a tma implikuje absenci světla, naopak tento vztah neplatí. Někteří se proto dokonce domnívají, že pravou podstatou zla není nic jiného než neznalost či nepochopení lidských hodnot resp. lhostejnost v přístupu k nim. Ačkoliv tedy *nevědomost hříchu nečiní*, o netečnosti či nevšímavosti to jistě platit nebude. Zajímavostí budiž, že psychologický pohled na podstatu vzniku zla, kterou formuluje práce Luciferův efekt Philipa Zimbarda [7] (viz dále kapitola 1.4) tuto skutečnost de facto potvrzuje.



Obr. 18: Pieter Brueghel starší — *Triumf smrti*, 1562

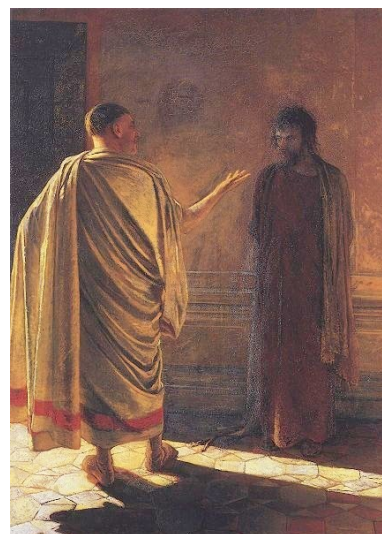
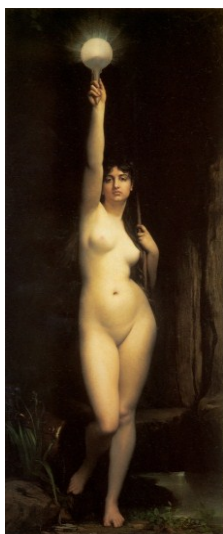


Obr. 19: *Soudný den a návrat Krista*, řecká ikona, cca 1700

Uvedený princip dualismu v západním pojetí se zároveň snaží řešit klasickou otázkou s níž se filosofie a teologie potýkají už od nepaměti. Jak je možné, že Bůh, jenž je nejvyšší autoritou, má neomezenou moc a je nositelem nejvyššího dobra připustí, aby zlo vůbec existovalo? Odpověď je z tohoto pohledu celkem snadná — všemohoucnost Boha či, chceme-li, principu dobra končí tam, kde začíná svobodná vůle samotného člověka. A svobodná vůle je zároveň nezbytná k tomu, abychom byli schopni milovat. Vzhledem k tomu, že tento faktor je základní podstatou dobra, existence zla tedy představuje i nutné riziko, spojené s možností vybrat si svou cestu. Tento prastarý problém, týkající se vysvětlením či ospravedlněním Boha a přítomnosti zla bývá označován jako **teodicea**.

Kromě západního dualismu ale existují ve východních náboženských systémech i jiné přístupy, podle kterých dobro a zlo představuje právě toliko dvě strany jedné mince (taoismus, hinduismus, zarathuštrismus atd.). Tedy, že tyto principy jsou v naprostém protikladu a dalo by se říci, že jedna část bez druhé existovat ani nemůže. Dobro a zlo zde utvářejí uzavřený celek a jsou tím pádem dvěma rovnocennými silami, mezi nimiž probíhá neustálý boj. Dle těchto učení může nejen zlo plodit dobro, ale naopak i dobro je schopno se projevit jako zlé. Známou vizuální reprezentací je zde symbol jing a jang. Setkáváme se zde rovněž se známým konceptem **karmy**, pro něž je charakteristický princip kauzality, který zjednodušeně říká, že způsoby našeho konání se nám budou v cestě životem (či dalšími životy) vracet a oplácet. Zlo povede k utrpení a dobro ke štěstí a spokojenosti. Východní přístup k této dvojakosti z hlediska obsahu naplňuje definici, nicméně právě kvůli logickému problému ospravedlnění Boha je dualismus církví považován za herezi.

Pokud se ale vrátím zpět k západním učení, jenž jsou pro nás z kulturního hlediska přeci jen důležitější a bližší, dichotomie dobra a zla má v tomto pojetí navíc další důležitý rozměr, který jsem zatím nezmiňoval a to sice úzký vztah k **pravdě** a **lži** (Obr. 20, Obr. 21, Obr. 22). Dobro totiž bývá buď přímo spojováno s pravdou anebo je dokonce obecně vykládáno její přímý výsledek. Negativní protipól pak představuje lež, jenž je tradičně spojována se sférou působení zla. Jako dobré je zároveň vnímáno (v souladu se západním dualismem) i zřeknutí se lži. Koneckonců známá přísloví říkají zřejmě ne nadarmo, že *lež má krátké nohy* či že *s poctivostí dojdeme nejdále*. Zajímavé přitom je, že pravdě se navíc přisuzuje schopnost lež a zlo odkrývat a vynášet na světlo (*pro pravdu se člověk zlobí, potrefená husa se vždy ozve*), přičemž naopak tento vztah neplatí. Jakoby tedy pravda či dobro byly něco více než lež a zlo. Tím se ale vlastně dostáváme opět zpátky k vzájemnému dualismu ve vztahu dobra a zla v západním pojetí. Tento vztah by měl být pro nás, grafické



Obr. 20: Jules Joseph Lefebvre — *La Verité (Pravda)*, 1870

Obr. 21: François Lemoyne — *Čas zachraňuje Pravdu před Falší a Závistí*, 1737

Obr. 22: Nikolaj Nikolajevič Ge — *„Kde je pravda?“ „Kristus u Piláta*, 1890

designéry velice důležitým momentem. Vizuální tvorba se totiž dá chápat jako výpověď svému publiku. **Mělo by pro nás tedy být klíčové zda mluvíme pravdu či nikoliv.**

V přístupu k dobru a zlu existují zároveň i jisté vzájemně se nevylučující kategorie. V souladu s Aristotelovými pracemi již z období antiky [8], lze dobro rozdělit na:

1. **Subjektivní**, příjemné (*bonum delectabile*), tedy to, co těší
2. **Objektivní**, užitečné (*bonum utile*), tedy to co obecně prospívá, přináší další dobro
3. **Mravní**, vznešené (*bonum honestum*), tedy dobro považované za ušlechtilé, nejvyšší

Analogicky známe i podobné rozdělení v případě zla. Formuloval jej významný německý filosof Wilhelm Gottfried Leibniz [9] a kategorizuje zlo na:

1. **Metafyzické**, tedy to co představuje podstatu zla jako takovou
2. **Fyzické**, tedy konkrétní hmatatelné zlo jako jsou katastrofy nebo nemoci; z pohledu Leibnize se jedná o nástroj zdokonalování člověka a má odstrašovat od škodlivého a vést k prospěšnému (například bolest)
3. **Mravní**, tedy zlo páchané vědomě a svobodně; zde se jedná o špatné skutky, konané na bázi svobodné vůle člověka; dle Leibnizova výkladu jde v podstatě o hříchy, které člověka odvádí od Boha; důležitá je zde svobodná vůle, jelikož v tomto případě se předpokládá znalost mravních norem a jejich vědomé překračování

Vědět, že existuje dobro a zlo a znát jeho klasifikaci však samo o sobě logicky nestačí. Abychom mohli těmto pojmům lépe porozumět, dát jim obsah a zejména je využít v praxi nám pomáhá *etika a morálka*.

1.2 Morálka, etika a dobré mravy

Vývoj systému morálních hodnot doprovází lidstvo po celou dobu jeho evoluce. Pokud bychom měli tento pojem definovat, **morálkou** (z latinského *moralitas*, správné chování, od *mos, moris*, mrav) se rozumí systém idejí a představ o tom, které jednání, chování a smýšlení je v určité společnosti obecně považováno a přijímáno za správné a které nikoliv. Tedy co je dle těchto zásad dobré a co zlé.

Na význam pojmu morálky můžeme nahlížet hned ze dvou pohledů:

- z hlediska **normativního** se jedná o souhrn určitých principů, podle nichž pak hodnotíme co je správné a co nikoliv — tedy zjednodušeně řečeno co by *mělo*, respektive *ne-mělo být*
- a z hlediska **popisného** pak jde v podstatě o výpověď o tom, jakými principy se konkrétní společnost a její členové ve skutečnosti řídí — tedy o tom co *je*.



Obr. 23: James Gilray — Nová morálka, karikatura, rytina, 1798

Morálka každé společnosti je tedy tvořena jednak **morálními normami**, čili souhrnem konkrétních mravních zásad a **morálními vztahy**, reflektujícími morální stav společnosti. Popisnou stránkou morálky se dále významně zabývá kupříkladu sociologie, kulturní antropologie, etnologie a řada dalších společenských věd. Příkladem takové všeobecné morální normy, jenž najdeme v různých obměnách v rámci učení všech možných kultur může být tzv. **Zlaté pravidlo** (). Z Bible lze citovat toto jeho znění:

"Co nechceš, aby ti jiní činili, nečiň ty jim."

— Bible, Tob 4,15

"Jak chcete, aby lidé jednali s vámi, tak jednejte vy s nimi."

— Bible, Lk 6,31

První forma se někdy nazývá *pasivní* a druhá *aktivní*, přičemž druhá zmíněná se považuje za silnější a ve smyslu dodržování tudíž o něco náročnější. Pokud bychom se podívali na znění podobných norem v dalších kulturách, narazíme na řadu velmi zajímavé podobnosti:

„Nebudeš se mstít synům svého lidu a nezanevřeš na ně, ale budeš milovat svého bližního jako sebe sama. Já jsem Hospodin.“

— Bible, Lv 19,18

„To, co vyčítáš svému bližnímu, sám mu nedělej.“

— Pittakos z Mytilény

„Nečiň jiným, co by tě zlobilo, kdyby učinili tobě.“

— Sókratés

„Nechci sám dělat, co bych na druhém káral, nakolik je to v mé moci.“

— Meandros ze Samu

„Co nechceš, aby ti jiní činili, nikomu nečiň. To je celá Tóra, všechno ostatní je jen komentář.“

— Talmud, Šabbat 31a

„Co si přeješ pro sebe, přej i druhým, a co si nepřeješ, nepřej ani jim.“

— Mohamed, Ahmad Ibni Hanbal,

„Nedělej druhým, co nechceš aby dělali tobě.“

— Konfucius, Analekta 15,23

„Člověk se nemá vůči druhým chovat způsobem, který je mu samému proti mysli. To je jádro vši morálky. Všechno ostatní plyne ze sobecké žádostivosti.“

— Mahábhárata. Anuśasána parva, 113,8

„Cokoli je ti proti mysli, nečiň ani druhým.“

— Zarathuštrický spis Šajast-na-Šajast, 13,29

„Pokud můžeš, pomáhej druhým, pokud nemůžeš, alespoň jim neškod.“

— Dalajláma

Morálka vždy vytvářela jistoty v chování lidí, zastupovala právo a stanovila, jak má člověk jednat, aby ostatní i on sám byl spokojen. Tvořila mravnost, mravní jednání - jeho principy obecně přijímané a šířené. Morální principy většinou nebývají psané, předávají se výchovou a tvoří životní jistoty. Základy mravních norem se vztahují k různým životním situacím: obecného typu — chování k cizincům, běžná slušná konverzace, zásady oblékání, stolování a podobně. Tyto mravní principy se v dějinách měnily a nazývaly se obecný mrav, etiketa, dvorský mrav či lidové zvyky.



Obr. 24: Bernard d'Agesci — Spravedlnost s váhami a knihou „Bůh, zákon a král“, otevřenou na straně se Zlatým pravidlem



Obr. 25: Lucas Carnach — Spravedlnost jako nahá žena s mečem a váhami, olej na dřevě, 1537



Obr. 26: Pieter Brueghel starší — Nizozemská přísloví, olej na dřevě, 1559

Pojem **mravů** (ze staročeského *nřav*, označujícího to, co se líbí nebo co je vhodné) vedle toho představuje obvyklé vzorce chování ve vzájemných vztazích členů dané společnosti nebo skupiny. Rozdíl mezi morálkou a mravy spočívá v tom, že morálka jako taková je těžko vymahatelná a za její porušení člověku nehrozí v právním smyslu žádné sankce či tresty. **Dobré mravy** jsou oproti tomu vymahatelné právní cestou. [15] A koneckonců, skrze právo se nejlépe manifestují, proto se pro vysvětlení jejich významu často používá výňatek z jednoho z rozsudků brněnského Krajského soudu z roku 1993: „*Dobrymi mravy společnosti je nutno chápat souhrn určitých etických a kulturních norem společnosti, z nichž některé jsou trvalou a neměnnou součástí lidské společnosti, jiné spolu se společností podléhají vývoji.*“ [18], případně jednoho z usnesení Ústavního soudu ČR: „... „*dobré mravy*“ jsou souhrnem etických, obecně zachovávaných a uznávaných zásad, jejichž dodržování je mnohdy zajišťováno i právními normami tak, aby každé jednání bylo v souladu s obecnými morálními zásadami demokratické společnosti. Tento obecný horizont, který vývojem společnosti rozvíjí i svůj morální obsah v prostoru a času, musí být posuzován z hlediska konkrétního případu také právě v daném čase, na daném místě a ve vzájemném jednání účastníků právního vztahu.“ [19]. Důležité je též srovnání mravů a morálky



Obr. 27: Jacques-Louis David — *Přísaha Horatiů*, obraz, považovaný za výraz ideálních občanských ctností během Francouzské revoluce, 1784

— mravní normy se týkají spíše běžných každodenních situací a morální principy se týkají vyšších hodnot a principů ve vztahu k tomu co je dobré a co zlé. K tomu, aby bylo možné tyto principy formální cestou definovat, se využívá právě **zákonů** a **právních norem**. Lidská společnost tím získává formální, obecně závazný řád. Zákony představují tu část mravních norem, jejichž překročení je možné sankcionovat. Vztah zákonů a morálky nejlépe vystihuje známý výrok prvního československého prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka: „*Zákon je etické minimum a morálka etické maximum*“. Je ovšem třeba též i podotknout, že existují i principy, jenž člověku v rámci určité autoregulace umožňují člověku se morálním a mravním normám vzepřít, jsou-li tyto špatné či zlé. Existuje tedy nepochybně i jistý morální „*meta-princip*“, založený na svědomí (viz kapitola 1.3), který ospravedlňuje se špatným pravidlům postavit, a to i v případě, že jsme v menšině. Pro dále zmíněnou práci Philipa Zimbarda (viz kapitola 1.4) je tento klíčový. Jeho příklad je možno opět nalézt ku příkladu v Bibli:

„*Nepřidáš se k většině, když páchá zlo.*“ (Bible: Exodus 23,2)



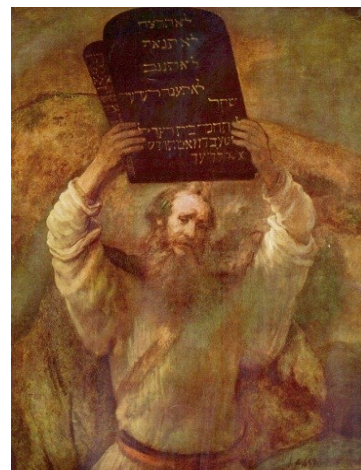
Obr. 28: Rukopis s Desaterem z 2. století,
tzv. Nashûv papyrus



Obr. 29: Svitek Tóry v synagoze
v Kolíně nad Rýnem



Obr. 30: Jekuti'el Sofer — Pergamen,
zpodobňující Desatero z roku 1675
v amsterdamské synagoze Esnoga, 1768



Obr. 31: Rembrandt Harmezson van Rijn —
Mojžíš s deskami Desatera přikázání, 1659

Pojem **mravnosti** pak jako celek zahrnuje:

- **mravní jednání, chování a zvyky** jednotlivců a skupin, jenž představují objektivní stránku mravních jevů
- **mravní vědomí, cítění a přesvědčení**, což je subjektivní stránkou mravních jevů
- **mravní cíle, ideje, kodexy mravních hodnot a norem**, tedy teoretickou stránku mravních jevů

Mravní normy si vštěpujeme a vstřebáváme celý život. Jejich zdrojem jsou pro nás obvykle rodiče, učitelé, kamarádi a dále také samozřejmě literatura, film či lidová moudrost (tedy např. pohádky a přísloví). Morálku nám pak pomáhá utvářet náboženství a filosofie.

Immanuel Kant, jeden z nejvýznamnějších filosofů vůbec, dále rozlišil morálku na:

- **autonomní** (z řeckého *autos*, sám a *nomos*, zákon), která vychází z hlediska prospěchu toho, kdo jedná a je založena na vnitřní svobodě a odpovědnosti každého jedince
- **heteronomní** (z řeckého *heteros*, jiný a *nomos*, zákon), jenž předpokládá, že je člověku dána zvenčí, že tyto zásady pramení ze zdroje mimo lidský svět, jsou lidem dány nezávisle na jejich společenských zájmech a setkat se s nimi můžeme například v podobě biblického Desatera (Obr. 28, Obr. 30, Obr. 31), Tóry (Obr. 29), islámských Pířířů, taoistických pěti Ctností atd.

Kant se snažil heteronomní morálku odmítat, a proto proti ní postavil autonomní princip, založený na vlastním svobodném a dobrovolném názoru každého člověka. Jeho základem je takzvaný **kategorický imperativ**, opírající se o zásady rovnosti, lidské svobody a nezávislosti na nahodilých zkušenostech, podmíněný pouze rozumem. Formulace Kantova kategorického imperativu zní:

„Jednej tak, jako by se maxima (zásada) tvého jednání měla na základě tvé vůle stát obecným přírodním zákonem.“ a jeho druhá formulace pak: *„Jednej tak, abys používal lidství jak ve své osobě, tak i v osobě každého druhého vždy zároveň jako účel a nikdy pouze jako prostředek.“* [10]

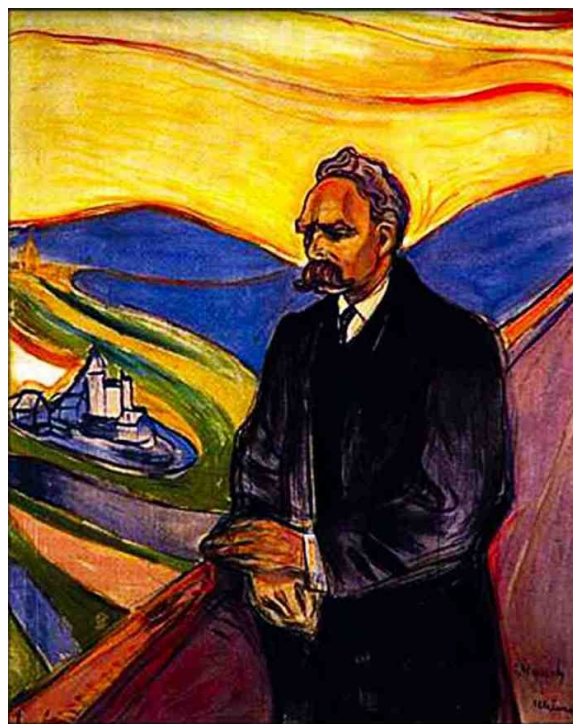
Kant vychází z toho, že musí v rámci dobra a zla nutně existovat i jiné motivy konání než *hedonistické*, tedy subjektivní (míněno subjektivní dobro, viz kapitola 1.1), jenž považuje v podstatě za nízké, jelikož jinak by nebyla odůvodněna existence rozumu a svobodné vůle. Zásadní a dobré je proto podle něj jednání z povinnosti a úcty k zákonu — na základě *imperativů*. Klíčovým momentem zde je, že Kant zde rozlišuje motivace jednání nějakým konkrétním cílem od motivací obecných — kategorický imperativ je tedy postulován tak, že platí bez výjimky pro každou rozumnou a svobodnou bytost a *není podmíněn* (někdy bývá proto toto pravidlo označováno i jako *nepodmíněný imperativ*). De facto se jedná o rozumově podloženou obdobu křesťanské morálky, problémem ovšem je, že se odtud vytratila motivace konat dobro — tu nahradila povinnost. A nejen to, vzhledem k tomu, že se kategorický imperativ soustředí především na moment rozhodování, vůbec tak neřeší ná-

sledky — hodnotí se zde pouze morální aspekt samotného rozhodování bez ohledu na konsekvence. To později kritizoval například jeden z významných zakladatelů sociologie Max Weber [11].

Z uvedeného tedy nakonec vyplývá, že **správnost rozhodnutí je nutno hodnotit také s přihlédnutím na jeho praktické důsledky**. Hodnocením ryze z hlediska důsledků se zabývá takzvaná **morálka pragmatismu**, jenž za nejlepší považuje ty činy, jenž přinesou nejvíce pozitivního. Můžeme se zde setkat s principy typu Win-Win, neboli vítězství všech zúčastněných stran nebo Win-Lose, tedy vítězství jedné strany na úkor druhé. Zde ovšem nastává další problém, spočívající ve vyloučení otázky po tom co je dobré a co zlé. Navíc prakticky vzato, morální soud je možno vynést až zpětně na základě následků, a proto není pro praktické rozhodování v dané situaci příliš použitelný. V krajním případě si můžeme uvedený princip představit i pod známým Machiavelliho tvrzením o tom, že „*účel světí prostředky*“. Nutno dodat, že machiavellismus jako takový je vykládán na bázi opuštění morálních principů ve prospěch reálných cílů (ač samotnému Machiavellimu šlo spíše o rozlišení morálky politické a občanské) (Obr. 32). [12], [13]



Obr. 32: Jacques-Louis David — Maratova smrt („Násilí je nutné k nastolení řádu, ve kterém násilí již nebude.“), 1796



Obr. 33: Edvard Munch — Friedrich Nietzsche, 1906

V souvislosti s pojmem morálky je ještě nutno zmínit, že existují i myšlenkové proudy, jenž platnosti morálních zásad obecně odmítají. Pro takový postoj se využívá termínu **amoralismus** či **morální** nebo **etický nihilismus**. Za jeho zakladatele se považuje Friedrich Nietzsche (Obr. 33) a podle něj je posláním člověka tvořit a přesahovat sám sebe; být „mostem k nadčlověku“. Tvořivý člověk podle něj žije „mimo dobro a zlo“, jeho cesta je bojem či zápasem a jeho pohled je *metaetický* (viz dále), tedy nic není striktně morální či nemorální. Nietzsche tvrdí, že morálka je příčinou západního nihilismu, jenž se snaží tvořivost člověka omezovat dle „*otrocké morálky*“ slabých. Tedy morálka je z pohledu tohoto učení něčím, co člověka vlastně omezuje. Můžeme si zde všimnout názorové podobnosti s prací Machiavelliho, kterou jsem zmínil v předchozím odstavci a jenž je rovněž považován za významného představitele tohoto názorového směru. Estetický amoralismus zastával například Oscar Wilde: „*Umělec hledá a tvoří krásu, a to bez ohledu na morální pravidla.*“ [14] Pokud bych měl nad amoralismem vynést osobní soud, dovolil bych si s tímto postojem nesouhlasit. Z tvůrčího hlediska je myšlenka na práci bez těchto hranic a omezení jistě lákavá, nicméně vyžaduje dle mého mínění přesvědčení o tom, že naše schopnosti, znalosti a postoje jsou úplné a bezchybné a jsme tedy takřkajíc dokonalými tvůrci, což je samo o sobě problematické tvrzení. Podobný přístup tedy dle mého subjektivního názoru vyžaduje jistou uměřenost a domnívám se skromně, že ta Nietzschevým výkladu chybí.



Obr. 34: Luca Giordano — *Střídmost* (jedna ze sedmi ctností), 1684-1686



Obr. 35: Hans Memling — *Cudnost* (jedna ze sedmi ctností), 1475



Obr. 36: Pieter Brueghel starší — Mírumilovnost (jedna ze sedmi ctností), 1545-1570



Obr. 37: William Bouguereau — Přejícnost (jedna ze sedmi ctností), 1878

Morálka coby pojem někdy bývá zaměňována s termínem etika, nicméně to je běžně rozšířený omyl — **etika** (z řeckého *ethos*, mrav) je totiž samostatnou filosofickou disciplínou, jenž právě morálku v zásadě vědecky zkoumá. Někdy bývá též nazývána teorií morálky a zabývá se mravními jevy, jejich vznikem a vývojem v minulosti, současným stavem a dalšími vývojovými tendencemi. Zajímá jí zejména mravní dobro, hledá podstatu mravních norem a snaží se nalézt odpovědi na základní morální problémy, tedy co je dobro, zlo, co štěstí, jak se chovat k ostatním lidem, co je v životě smysluplné a podobně. Zatímco morálka se vztahuje k pravidlům, uznávaným konkrétní společností (tedy se mohou v rámci různých pospolitostí lišit), v rámci etiky se řeší pohled z univerzálnějšího hlediska a hledají se zde společné a obecné základy a zdůvodnění morálky jako takové.

Etika se jinak v rámci svého dlouhodobého historického vývoje snažila vždy řešit především tyto fundamentální problémy:

- vztah mezi tím, co je a co by mělo být, co býti má
- vztah mezi individuálním zájmem a zájmem společenským
- výběr mezi dobrem a zlem

Etiku jako samostatný obor stanovil, formuloval, vyčlenil a definoval Aristotelés. Označil ji jako praktickou filosofii neboli „filosofii života“. Základy tohoto oboru položili již jeho dva předchůdci, Platón a Sokratés. Etika navazuje na morálku, stanovuje hodnoty, jimiž se

lidé řídí v nejobecnějším slova smyslu a platí pro všechny lidi na celém světě [15]. Lze jí rozdělit na [16]:

- **Metaetiku**, která zkoumá teoretický význam etických výroků a morálních soudů a řeší způsoby jakými lze hledat pravdu
- **Normativní etiku**, jenž se zabývá praktickým významem etických otázek, tedy co dělá naše konáním dobrým a co špatným — tato část nám může poskytnout určité morální principy, na jejichž základě se lze rozhodovat o tom jak se v dané situaci zachovat
- **Aplikovanou etiku**, vztahující se k morálním aspektům specifických situací v reálném životě — patří sem celá řada podoborů, jenž se zabývají etikou konkrétních odvětví, jako jsou například novinářská etika, obchodní etika či etika mezilidských vztahů

Posledně jmenovaná oblast by nás v kontextu této diplomové práce měla zajímat především, jelikož její součástí je zkoumání a uvažování o tom, co vlastně oborová etika v grafickém designu znamená, jak se dodržuje a konečně i určitá její definice.

Z obecného hlediska jsou v kontextu etiky mravní hodnoty tvořeny protikladnými póly, tedy dobrem a zlem. Dobré je vše, co prospívá životu (tedy nejen nám) a symbolem dobra je Stvořitel života (ať již je to otec, matka nebo obecně Bůh). Dobro znamená shodu myšlení a jednání nejen s naším vlastním svědomím (viz kapitola 1.3), ale také s přirozeným a mravním řádem. Tíhnutí k dobru se považuje za přirozenou podstatu lidského života. Zlo je oproti tomu vše co život ničí a jejím symbolem je ďábel (alespoň v našem pojetí). Chápání těchto pojmů je navíc ovlivněno lidským egem, nicméně pokud se mu podaří jednat v souladu s principy dobra, tedy tak, aby neublížoval jiným, je to to nejlepší čeho lze dosáhnout.

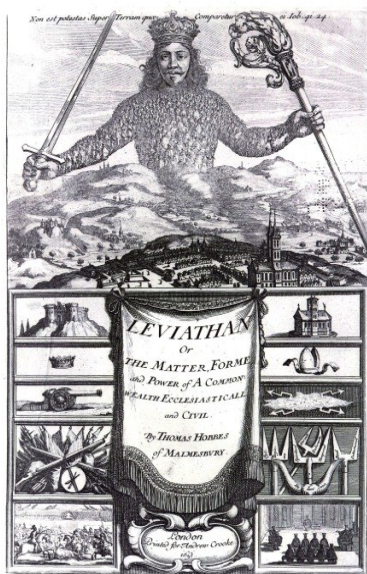
Elementární mravní hodnoty, jenž stojí ze současného pohledu v antagonistickém vztahu se rozdělují na:

- **duchovní**, směřující především k dobru, pravdě a kráse
- **materiální**, které představují zejména peníze, moc a sex

Etické principy jsou v současnosti zakotveny i v Listině základních občanských práv a svobod (zákon právní i mravní), která tvoří součást Ústavy ČR. Stanovuje právo na život, jeho ochranu, nedotknutelnost obydlí a listovního tajemství. Krom toho má etika také poměrně úzký vztah k ideologii: byla také součástí fašismu a komunismu a využívají ji pro-

gramy jednotlivých stran (kupříkladu liberální strany prosazují svobodu a dávají větší prostor ke společenským změnám, oproti tomu partaje konzervativní hlásají často spíše rigidní tradiční hodnoty a vyznačují se naopak neochotou ke změnám apod.).

Ve středověku etiku na základě křesťanské tradice, přirozených zákonů i racionality rozvinul Tomáš Akvinský a v novověku začala řešit otázky základů morálky, státovědy a vztahu mezi vládci a občany, tedy takzvané **společenské smlouvy** v dílech Thomase Hobbesa (Obr. 38, Obr. 39) a Johna Locka. Velice významný proud představoval **utilitarismus** Jeremyho Benthama, jenž jako základní postavil hledání blaha, prospěchu a užitku na úkor bolesti a utrpení (tedy posuzoval jednání opět výhradně z hlediska jeho důsledků). Z historického hlediska jsou pro vývoj etiky dále rovněž důležité již zmíněné práce Immanuela Kanta a Friedricha Nietzscheho, jelikož vedly k definitivnímu osvobození morálky od absolutního pojetí, které dává náboženství, do popředí se tím tedy zde dostává lidská vůle a svoboda.



Obr. 38: Obálka knihy *Leviathan* od Thomase Hobbesa, 1651



Obr. 39: William Blake — Ilustrace ke knize *Behemoth* od Thomase Hobbesa

Ve dvacátém století, zejména v padesátých a šedesátých letech, kdy se stal velmi módním, pak nabyl nesmírně významné role filosofický a umělecký směr, jenž se nazývá **existencialismus**. Jde o poměrně pesimisticky orientovaný postoj, soustředěný na člověka jako jedince, izolovaného od veškerých vnějších vazeb jako je společnost nebo dějiny, uvrženého do života, končícího nevyhnutelnou smrtí, která podle nich představuje jedinou životní



Obr. 40: Jackson Pollock — *One: No. 31, 1950*

jistotu. Člověk je zde pojmán jako osamělý, zoufalý, plný bolesti a pocitu nesmyslnosti existence. Existencialisté byli přesvědčeni, že ke svobodě a volbě jsme vlastně odsouzeni a neustále musíme činit nějaké volby. Člověk se tedy toto vše snaží překonat tím, že se dobírá sebepoznání a seberealizace a skutečnou svobodu nalézá až teprve skrze své vlastní činy, záleží totiž mnohem více na tom jaký sám chce být a jak koná. Klíčovou myšlenkou budiž, že samotná „*existence předchází esenci* (tedy smysl)“, čímž tedy vlastně zavrhnou ostatní směry. Označovali je často za příliš obecné. Smysl podle nich vlastně neexistuje, vytváříme si ho my sami. Autorem ideje o vztahu existence a významu byl klíčový představitel existencialistického hnutí, filosof a spisovatel Jean-Paul Sartre. Zajímavé je, že propagátoři a představitelé tohoto proudu měli sice některé společné myšlenky, ale o jednoznačně jednotném názoru se zde mluvit nedá. K existencialismu se hlásila celá řada velice známých a význačných filosofů a umělců. Kromě Sartra a Alberta Camuse, kteří byli hlavními představiteli, lze jmenovat například Karla Jaspersa, Martina Heideggera, Martina Bubera, za duchovní předchůdce bývají považováni Søren Kierkegaard a Friedrich Nietzsche, ze spisovatelů bývají s tímto hnutím spojováni například Henryk Ibsen, Franz Kafka, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Samuel Beckett či Knut Hamsun. Z hlediska vizuální kultury, která by měla grafické designéry zajímat především, se k existencialistům řadí

zejména abstraktní expresionisté — Jackson Pollock (Obr. 40), Arshile Gorky (Obr. 42) a Willem de Kooning (Obr. 41). V kinematografii pak především Jean-Luc Godard a Ingmar Bergman. Osobně bych dle mého subjektivního názoru k tomuto proudu přiřadil ze soudobějších režisérů navíc Larse von Triera, z českých filmařů nesou, domnívám se, podobné znaky i klíčová díla jedno z našich nejvýznamnějších režisérů, Františka Vlácil. Později, v sedmdesátých letech minulého století se kulturního obrazu existencialismu stalo klišé a velice často je parodoval ve svých knihách a filmech Woody Allen. [17]



Obr. 41: Willem de Kooning — Žena V



Obr. 42: Arshile Gorky — Játra jsou kohoutí hřeben, 1962

Pokud se ale vrátíme zpět k etice, ač se přístupy k ní se v rámci různých existencialistických směrů liší, ač mají jednu věc společnou, a sice úlohu samotného člověka. Podle Kierkegaarda (ač sám nepopírá náboženskou morálku a je pro něj klíčový vztah člověka k Bohu) má člověk svobodnou vůli, danou od Boha, nicméně ta obsahuje i odpovědnost za to, jak s ní naloží. Kromě důsledků naší volby tedy záleží i na její upřímnosti. U Heideggera pak jde pak o již výše zmíněnou vrženost do světa. Cesta k osvobození podle něj spočívá v uvědomění si smrti, která představuje limit naší existence. A konečně Jean Paul Sartre účel a smysl zcela popírá — podle něj je důležitá samotná individualita člověka a nikoliv přejímání určitých rolí. Tvrdí, že není na co se upínat (Bůh podle něj neexistuje) a *člověk může být jen tím, co ze sebe udělá*. [17]

Etické smýšlení současné doby, jenž je označovaná dle známého díla Postmoderní situace Jean-Françoise Lyotarda za **postmoderní**, se v přístupu k etice opět mění. Postmoderní smýšlení se vyznačuje respektem k rozdílnosti postojů, je charakteristické uznáním plurali-

ty názorů, snaží se brát ohledy na jejich vzájemnou nesouměřitelnost, nicméně akceptuje i určité univerzální ideje (v čemž se navazuje na Kantovy principy). Etika v postmoderním pojetí se snaží spíše bránit rozdíly mezi nároky různých a usiluje o jejich pochopení (nejde tedy o pouhou toleranci ve smyslu odlišnosti). Podle dalšího významného postmoderního filosofa Wolfganga Welsche je základem demokracie uznání existence různých rovnocenně legitimních a zároveň neslučitelných nároků a dokonce tvrdí, že demokratické prostředky jsou jediným systémem, kde se může postmoderní přístup plně uplatňovat. [20], [21]

1.3 Svoboda, svědomí a veřejné mínění

Svoboda (Obr. 43) je jednou z nejcennějších a nejvyšších životních hodnot. Znamená pro člověka možnost vybírat si z možností, které má k dispozici a rozhodovat o svém chování podle své vlastní vůle. Politické a některé další základní svobody, bývají formulovány v nejdůležitějších dokumentech (Listina základních práv a svobod). V morálním a etickém slova smyslu je svoboda samozřejmě omezena mravními, etickými a právními normami a v neposlední řadě též svědomím. Prostor ke svobodě, jenž je nám dán tedy vlastně pomyslně omezuje hranice, kde začíná svoboda jiných lidí, což celkem výstižně charakterizuje třeba Zlaté pravidlo či Kantův kategorický imperativ (viz kap. 1.2). Nutno dodat, že svoboda není nikdy absolutní také z toho důvodu, že jí omezují možnosti a alternativy, jenž máme k dispozici. A existují rovněž klasická biologická a fyzická omezení každého člověka. Svoboda volby rovněž předurčuje odpovědnost za naše konání. Aristoteles dokonce pokládal svobodu člověka za předpoklad odpovědnosti. Existencialisté (viz kap. 1.2) ji pak kupříkladu považovali za nutnost, k níž jsme odsouzeni.

Uvádí se, že svoboda může mít dvě základní podoby — vnitřní a vnější. **Vnitřní** formou se rozumí svoboda myšlení, kterou nikomu nemůže nikdo vzít, což platí pro každého jedince bez rozdílu, tedy i v případě zbavení svéprávnosti, odnětí svobody při výkonu trestu a podobně. **Vnější** svoboda pak představuje ostatní životní podmínky a možnosti, ať už se jedná o svobodu pohybu, cestování, podnikání, shromažďování, vyjadřování atd.

Celý proces svobodného rozhodování je podmíněn těmito základními složkami:

- vědomí toho, že volíme
- znalost možností, z kterých vybíráme
- posouzení realizovatelnosti možností, jenž jsou reálné

- vědomí, že výběrem jedné z možností vylučujeme ostatní
- přijetí odpovědnosti za své rozhodnutí

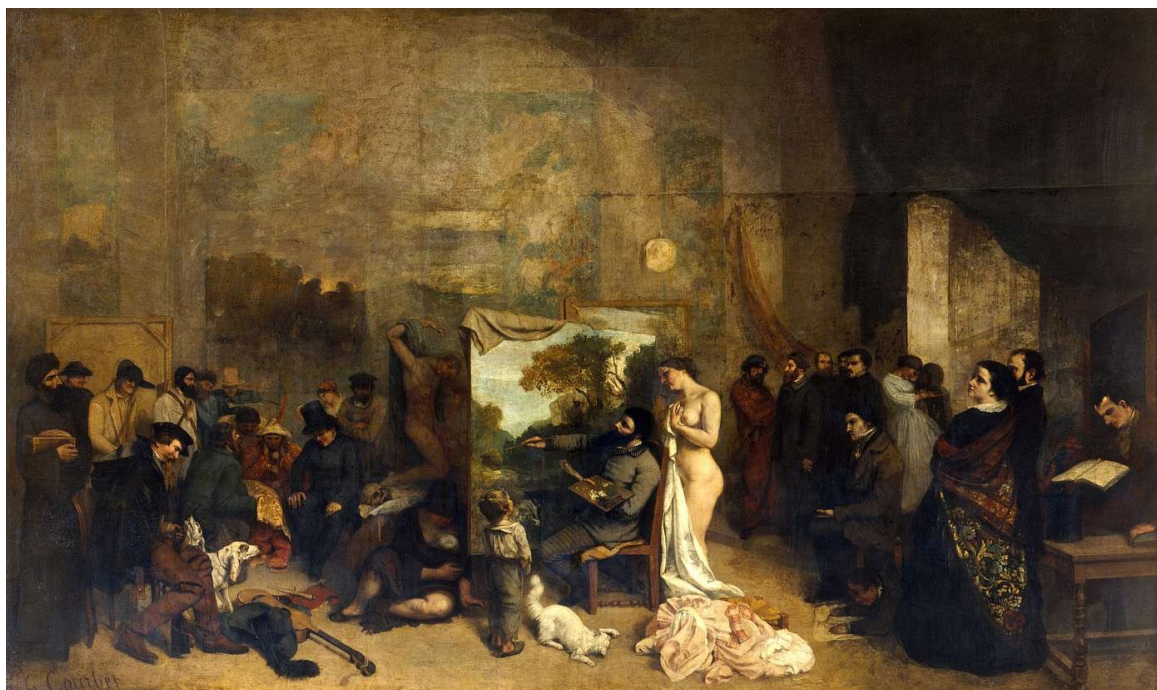
Krom toho je důležité dodat, že čím častěji dokážeme svá rozhodnutí realizovat, tím více se posiluje naše vlastní vůle a tím se vlastně stáváme silnějšími. [22]



Obr. 43: Ferdinand Victor Eugène Delacroix — Svoboda vede lid na barikády, 1830

Svoboda z pohledu grafického designéra je poměrně citlivou a zapeklitou součástí jeho běžné každodenní praxe. Bez rozhodování se naše práce zkrátka neobejde a v souladu jak s antickým tak i s existencialistickým pojetím představuje zároveň svobodu i nutnost. Provází nás od počátku každého projektu, kdy se máme rozhodovat o tom, zda danou zakázku či zadání přijmout či nikoliv a nejrůznějších voleb, větších či menších musíme činit během celého procesu často i stovky ne-li tisíce. Nejedná se o samou podstatu praktických úkonů při samotné tvorbě, nýbrž také o výběr nápadů, idejí, forem sdělení. Takto nahlížená **činí**

svoboda prakticky vzato podstatu celé kreativity této profese a volba odlišných alternativ a přístupů tím pádem zároveň vytváří pestrost a různorodost celé vizuální kultury jako takové. Designéři jsou však na druhou stranu v rámci dostupných alternativ řešení omezováni spoustou faktorů. Na základní či dejme tomu bazální úrovni musí řešit otázky existenčního rázu, neboť provoz a fungování byť sebemenšího studia či domácího ateliéru s sebou nese poměrně značné finanční náklady (například na hardware, software, nejrůznější nástroje a pomůcky a podobně, navíc, máme-li kupříkladu zaměstnance, přejímáme jistou zodpovědnost i za ně). Vzhledem k tomu, že za toto vše je třeba platit, už jen tato skutečnost je sama o sobě celkem velkým omezením našich voleb. Nežrádka se tak můžeme dostat do situace, kdy musíme zvážit nutnost platit účty na jedné straně a eticky či esteticky diskutabilní zadání na straně druhé. Dalším velkým problémem je, že zákazníci, klienti a zadavatelé grafických prací mívají navíc své vlastní představy o způsobech zpracování, jenž bývají nežrádka podpořeny pouze jejich laickými názory na estetické principy.



Obr. 44: Gustave Courbet — *Ateliér* — Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života, 1855

V krajním případě, typicky v případech, kdy je účelem daného produktu zejména komerční profit, dokonce někdy vyžadují i využití nástrojů nebo vizuálního jazyka, který se přičí principům obecné respektive oborové etiky či dobrých mravů. V marketingu sice existují jisté etické koncepty, nicméně v reálných situacích se mnohdy jeho pravidla jednoduše

ignorují, porušují a kontrolní mechanismy tak fungují pouze v případě velmi exponovaných reklamních kampaní velkých společností či nadnárodních korporací. V takových případech se designér dostává do situace, kdy od něj klient očekává, že splní jeho požadavky, nicméně autor není odpovědný jen jemu — tím, že se pod takovou práci „podepíše“ totiž přejímá zároveň i on odpovědnost, a to především vůči laické i odborné veřejnosti a samozřejmě cílové skupině či publiku, o celé vizuální kultuře jako takové ani nemluvě. V praxi sice lze argumentovat tím, že jsme pokoušeli plnit zadání (například z důvodů zmíněných existenčních příčin), ovšem jakkoliv toto odůvodnění může být pochopitelné, z morálního či odborného hlediska se odpovědnosti za následky stejně nezabýváme. To je koneckonců i v souladu kupříkladu s kritikou Kantova výkladu morálky, jenž se příliš soustředí na samotný moment volby a nedbá důsledků (viz kapitola 1.2).

Z výše uvedeného jasně vyplývá, že dostát všem svým odpovědnostem a zachovat si čisté svědomí v rámci designérské „svobody“ není vůbec lehký úkol, ač je všeobecné mínění valné části společnosti o této profesi poněkud jiné. O tom jak se tedy se všemi těmito faktory vypořádat bych rád dále pojednal v kapitole **Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.**

Svědomí (Obr. 45, Obr. 46) je důležitou složkou konceptu mravnosti. Představuje část lidské mysli, jenž zprostředkovává schopnost morálního posouzení našeho jednání. Působí tedy vlastně jako jeho regulátor. Jedná se o poměrně pozoruhodný fenomén, jenž formou jakéhosi vnitřního hlasu hodnotil vše, co konáme, jak se rozhodujeme a podobně. Je v podstatě reprezentací a aplikací osobního přesvědčení, jehož základem jsou námi uznávané morální normy a měřítko. Celý proces probíhá jednak před samotným konáním či rozhodováním a jednak se vrací zpětně i po něm. Ze špatného či nesprávného rozhodnutí si pak můžeme vzít ponaučení (čímž se zároveň i učíme, odtud také pochází známé rčení „*chybami se člověk učí*“), případně, je-li to možné, se jej můžeme pokusit i přímo napravit.

Vnitřní hodnocení v rámci svědomí je emocionálního charakteru a vyznačuje se pocity libosti a nelibosti (výčitky). Dalo by se rovněž popsat jako to, co se děje „s vědomím“. *Svědomité* jednání by mělo být tedy konání v souladu s naším přesvědčením, často dnes však bývá vykládáno spíše jako pečlivost či spolehlivost, což je nicméně odklon od jeho původního smyslu.

Morální teologie pohlíží na svědomí jako místo setkávání člověka s Bohem (jelikož Bůh představuje absolutní autoritu v tom co je dobré a co zlé). Na svědomí existuje řada různých

ných filosofických názorů, například Immanuel Kant se jej v rámci kategorického imperativu snažil pojmout de facto jako součást praktického rozumu (viz kapitola 1.2), v Heideggerově pojetí zas svědomí člověka jakoby „mlčky upozorňuje“. A podle filosofické antropologie zase souvisí svědomí s odpovědností člověka — tvrdí, že být lidský zároveň znamená přijmout odpovědnost a svědomí je náš vlastní požadavek na sebe samé čili odpovědnost vůči sobě.

Na rozvoj svědomí má podstatný vliv výchova a vzdělání. Psychologie se proto zabývá také internalizací a identifikací člověka s těmito normami. Podle teorie formulované zakladatelem psychoanalýzy Sigmundem Freudem se rozvíjí v návaznosti na vrstvy osobnosti — *id*, *ego* a *superego*. V nejnižší vrstvě (*id*) se jedná o ryze pudové motivace a tabu, tedy nejzákladnější příkazy, analogická příkazům rodičů. V nejvyšší vrstvě (*superego*) se zase jedná o princip dokonalosti, standardů, ambicí a ideálů, po nichž vědomě či nevědomě prahne. Prostřední vrstva (*ego*) tyto dvě složky jakoby vyrovnává a reprezentuje uměřenější základní racionální složky, týkající se postavení a začlenění člověka do společnosti a vztahu k okolí. Další význačný psycholog Carl Gustav Jung vedle toho definuje svědomí do duše člověka a ideály, ambice a touhy připisuje takzvaným *archetypům*, což mají být elementární prazážitky lidstva, uložené v nevědomí, čili svědomí je v tomto pojetí vnímáno jako *vrozená* veličina.

Pojem svědomí může nabývat hned několika významů:

- z **objektivního hlediska** jde o protiváhu pouhému prospěchu — není důležitý pouze vlastní prospěch, nýbrž také to jak své činy hodnotíme my sami právě *naším svědomím*
- dále zde existuje **hledisko viny** — „*mít něco na svědomí*“
- a rovněž **hledisko odpovědnosti** — „*vzít či nevzít si něco na svědomí*“

Existuje také rozlišení svědomí podle citlivosti:

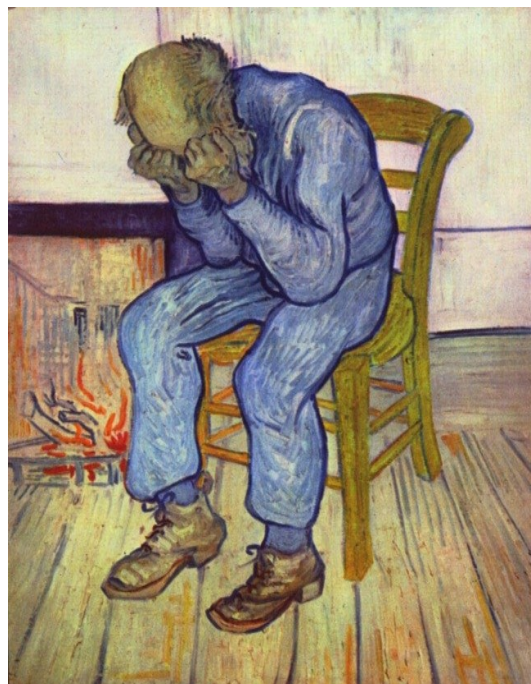
- **laxní** svědomí znamená malou senzitivitu pro podněty, tedy necitelnost, což může být zapříčiněno například výchovou
- **rigdní** svědomí naopak znamená, že je na sebe člověk až přehnaně přísný, což může v běžném životě vést k úzkosti a problémy s odpovědností

Z toho vyplývá, že i míra je v rámci svědomí velice důležitou veličinou a v rámci některých profesí představuje velice důležitý ukazatel. To platí kupříkladu u takzvaných pomá-

hajících profesí, tedy třeba u lékařů, zdravotních sester a asistentů, psychologů, sociálních pracovníků, pedagogů, terapeutů. Dobře vyvinuté svědomí je každopádně známkou profesionality. [15], [22]



Obr. 45: François Chiffart —
Svědomí, 1877



Obr. 46: Vincent van Gogh —
Před branou věčnosti, 1890

Grafický design sice mezi pomáhající profese nepatří, nicméně domnívám se, že jeho celospolečenský vliv je i tak více než dostatečně velký na to, abychom se nad touto otázkou rovněž během procesu tvorby zamýšleli. **Odpovědnost grafického designéra** (dále viz kapitola **Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.**) dle mého názoru není jen otázkou vztahu vůči klientovi (a konec konců i sobě samému), ale (v komerční praxi) i k jeho zákazníkům, respektive celému ostatnímu publiku, jenž se s naší prací může setkat. Příkladem může být třeba vizuální ztvárnění politických a propagandistických kampaní (viz. 3.3) nebo klasickou vizuální komunikaci ve formě výstražných značek a orientačních systémů. Zde může nezodpovědně či nesvědomitě pojatý přístup dokonce způsobit i reálné škody na majetku či zdraví lidí. Svědomí by tedy dle mého názoru mělo rozhodně představovat důležité hledisko, které bychom měli nepřetržitě brát v úvahu.

Jak jsem již naznačil výše, kromě vlastní sebereflexe, kterou představuje svědomí do celého procesu rozhodování a konání zasahuje ještě jeden důležitý regulátor a tím je **veřejné**

mínění. Každý člověk je zároveň jeho *subjektem* i *objektem*, což znamená, že je nejen předmětem hodnocení svým okolím, ale zároveň často sám zastává roli hodnotitele. Celý pojem bývá nejčastěji vysvětlován coby „*souhrn názorů a hodnocení, které členové veřejnosti vyjadřují k určitému tématu*“ nebo „*shoda názorů mezi členy veřejnosti dosažená vzájemnou diskusí*“, případně pak ve smyslu „*zveřejněného mínění, které lidé vyjadřují veřejně, vůči cizím osobám a které se může lišit od jejich soukromého osobního názoru*“ [23]. Sociologická věda dokonce tvrdí, že jednotná veřejnost neexistuje a místo ní máme spíše množství rozmanitých veřejností, respektive různých volně organizovaných skupin, motivovaných společnými zájmy, ty existují jen krátkodobě, mohou mobilizovat společnost k akci a přeměňovat jí do pevnějších skupin a zanikne-li význam tématu, zaniká i jeho veřejnost. Člověk, jakožto jedinec pak může být členem mnoha veřejností a v jejich rámci se zapojovat různou měrou. Mezi nejdůležitější sféry společenského mínění se nejčastěji řadí nejbližší okolí, tedy blízcí lidé — *příbuzní a přátelé*, dále osoby z *našeho okolí* (např. v místě bydliště) a nakonec naši *vrstevníci*. [23] Osobně bych do tohoto výčtu přidal v obecném smyslu ještě profesní okolí a u osob, zastávajících veřejné role, ať už jde o politiky či umělce, bezesporu záleží i na pohledu celé společnosti.



Obr. 47: Nikiphoros Lytras — *Antigona před mrtvým Polyneikem*, 1865



Obr. 48: Ferdinand Victor Eugène Delacroix — *Hamlet a Horacius na hřbitově*, 1839

Jak už jsem několikrát zmínil, **vztah a odpovědnost vůči veřejnosti a cílovému publiku je v grafickém designu** velice důležitým aspektem, jenž se vůbec nesmí brát na lehkou váhu. Již několikrát v této práci zaznělo, že grafický design je v podstatě komunikačním

prostředkem, jímž promlouváme k veřejnosti. Grafická zadání a práce, ať už komerčního či nekomerčního charakteru sice vždy mívaly svou cílovou skupinu, nicméně málokdy máme možnost ovlivnit či se vůbec dozvědět kam až a ke komu se dostane. Tuto skutečnost bychom měli mít vždy na paměti. Vizuálním jazykem je možno sdělovat názory či postoje, ale vždy bychom si měli být vědomi, že společnost, ve které se pohybujeme, uplatňuje určité mravní a právní normy. Ty bychom neměli porušovat v první řadě. Může nám k tomu pomoci i zmíněný princip vymezení prostoru svobody, zmíněný v předchozí části — „*svoboda jednoho končí tam kde začíná svoboda druhého*“ — což se samozřejmě týká i svobody projevu. A kromě mravních a právních norem rovněž existují obecná morální pravidla, která sice nejsou nikde kodifikována, ovšem jejich význam není o nic menší. Důležitosti však nabývají zejména v těch mezních situacích, kdy se po nás žádá řešení, jenž sice není v rozporu s normami, ale přesto odporuje morálce. Příkladem takového nemorálního jednání mohou být třeba vizuály, používané kosmetickými firmami, za účelem nalákání nových zákazníků. Ty často vytvářejí v rámci kampaní na své produkty iluze krásy, kterých prakticky nelze dosáhnout, což u některých lidí může vést k vážným duševním újmám zejména a v krajním případě až nebezpečným život ohrožujícím psychickým onemocněním jako je mentální anorexie či bulimie. Nejsmutnější je na tom fakt, že nejvíce citlivé k podlehnutí takové iluze jsou především mladší věkové skupiny spotřebitelů, jelikož nemají tak vyvinutý smysl pro rozpoznání reklamní nadsázky jako je tomu u dospělých jedinců. Za posledních deset let se o tématu podobné manipulace s realitou začalo více diskutovat a na nemorální kampaně doplatila celá řada předních světových značek.

1.4 Psychologie zla

„Obyčejní lidé, dělající prostě svou práci bez jakéhokoli pocitu nějakého nepřátelství, se mohou stát aktéry strašného ničivého procesu. Když po nich autorita žádá, aby konali činy neslučitelné se základními morálními principy, přestože jejich ničivé důsledky jsou naprosto zřejmé, jen relativně málo z nich má potřebnou sílu vzdorovat.“

— Stanley Milgram

Předcházející kapitoly práce se zabývaly především filosofickým a etickým pohledem na dobro a zlo, nesmírně cenným a zajímavým je však i pohled psychologický, jenž nám umožní si zkompletovat obraz na celou tuto problematiku. Koneckonců, jak jsem již uvedl

v úvodu, významná a v současnosti poměrně široce diskutovaná a exponovaná práce významného amerického psychologa Philipa Zimbarda s názvem „*The Lucifer Effect: How good people turn evil*“ („*Luciferův efekt: Jak se dobří lidé mění ve zlé*“) byla pro mě jednou z hlavních inspirací a motivací pro zpracování tohoto tématu v diplomové práci.

Zimbardo ve své psychologické definici formuluje zlo jako:

„Úmyslné jednání, kterým ubližujeme, zneužíváme či ponižujeme druhé nebo s nimi jinak nelidským způsobem zacházíme, případně využíváme-li k takovému chování naši autoritu nebo systémem svěřenou moc respektive, umožňujeme-li toto druhým.“ [7]

První část formulace je pro každého morálního člověka celkem jasná a srozumitelná, nicméně druhá část je to, co právě činí práci tohoto psychologa tak významnou. Poukazuje totiž na jev, který nebyl doposud popsán, příliš se o něm nevědělo a vědecky jej dokazuje. Tímto fenoménem je konání zla jednotlivci, jednajícími jako součást systému, jenž je obdařil nějakou formou moci, tedy potvrzením známého výroku, že „*moc korumpuje*“.

Philip Zimbardo vstoupil do podvědomí odborné i laické veřejnosti díky „*Stanfordskému vězeňskému experimentu*“, což byl sociálně-psychologický pokus, jenž uskutečnil v létě roku 1971 na Standfordské univerzitě v USA, a který měl sledovat negativní vlivy sociálních rolí a situací ve smyslu moci na chování lidí. Zkoumal příčiny chování a konfliktů mezi vězni a vězeňskou stráží v simulovaném vězení. Zimbardův Stanfordský experiment rovněž souvisí s takzvaným *Milgramovým experimentem*, prací dalšího významného sociálního psychologa, Stanleyho Milgrama z Univerzity v Yale (viz dále), jenž se shodou náhod ze Zimbardem znal od dětství, neboť oba pocházejí z New Yorku a navštěvovali stejnou střední školu. Oba pak pocházeli z etnických menšin, což nejspíše ovlivnilo i směr jejich kariér. Sám Zimbardo uvádí v rámci příkladů i některé příběhy různých krutostí, jíž byl svědkem během svého dětství a dospíváním v newyorském Jižním Bronxu a tento vliv dává do otevřené souvislosti.

Stanley Milgram se pak narodil do prostředí maďarsko-rumunské židovské rodiny a jeho experiment byl tím pádem logicky reakcí na nacistický holocaust: „*Poslušnost jako determinant chování má v dnešní době zvláštní závažnost. Je spolehlivě doloženo, že mezi roky 1933 a 1945 byly na příkaz systematicky vyvražděny miliony nevinných lidí.*“.



Obr. 49: Podplukovník SS Adolf Eichmann v roce 1942



Obr. 50: Eichmannův falešný pas, díky němuž po válce uprchl do Argentiny, kde se skrýval až do roku 1960, kdy jej zde dopadli a unesli agenti izraelského Mossadu



Obr. 51: Milgramův Experiment (účastník), 1963



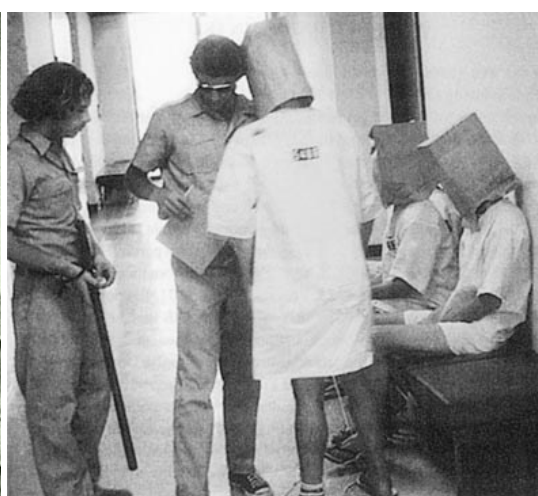
Obr. 52: Milgramův Experiment (herec), 1963

Jako inspirace Milgramovu pokusu posloužil proces s Adolfem Eichmannem, který začal v izraelském Jeruzalémě jen pár měsíců před začátkem jeho projektu. Základním argumentem Eichmannovy obhajoby bylo tvrzení, že pouze vykonával rozkazy svých nadřízených [24]. Milgram se tedy snažil ve svém experimentu přijít na to, kam až účastník pokusu může zajít v plnění příkazů autority, které jsou v rozporu s jeho svědomím, než se rozhodne je odmítnout vykonávat. Pro studium *poslušnosti* vyvinul jednoduchý postup: do laboratoře přijde účastník (Obr. 51) pokusu a v kontextu experimentu zaměřeného na proces uče-

ní má jinému účastníkovi (tím je ve skutečnosti herec, Obr. 52) dávat stále silnější elektrošoky, pokud špatně odpoví na otázku. Účelem experimentu je zjistit, jak daleko subjekt zajde, než pokyny vedoucího experimentu odmítne, a s elektrošoky přestane. Výsledky experimentu byly šokující. 65 % účastníků (v jednom z případů to bylo dokonce 37 ze 40 účastníků) byla ochotno použít nejsilnější elektrický šok – 450 voltů. Milgramův pokus vstoupil do širšího povědomí a stal se předmětem kontroverze (mimo jiné podnítil zavedení nových etických pravidel pro psychologické experimenty), jeho výsledky se však opakovaně potvrdily.



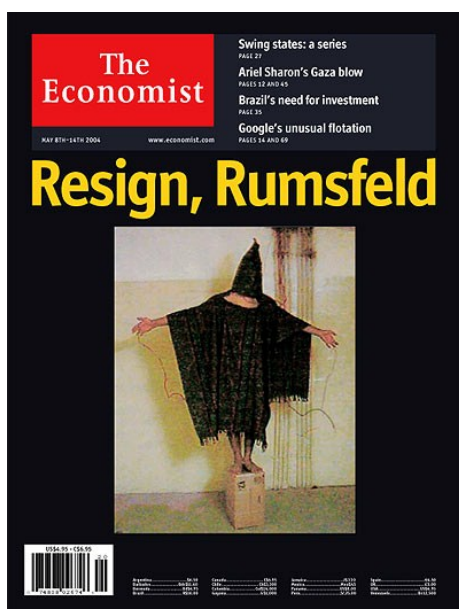
Obr. 53: Stanfordský vězeňský experiment („strážný“), 1971



Obr. 54: Stanfordský vězeňský experiment („vězeň“), 1971

V rámci Stanfordského experimentu (Obr. 53) byly (se zvláštním důrazem na jejich naprosto bezproblémový duševní a zdravotní stav) najaty dva tucty dobrovolníků z řad studentů a tito byli náhodným losem rozděleni do dvou skupin — na vězně a dozorce — a následně umístěni do improvizované „věznice“. Tam byla stanovena určitá pravidla (například zákaz fyzického násilí) a sledovalo se, co tato situace s normálními zdravými lidmi může učinit. Projekt mimochodem vznikl z grantu Amerického úřadu námořního výzkumu a měl zjistit příčiny konfliktů mezi vězni a stráží pro potřeby Amerického námořnictva. Celý experiment měl původně trvat čtrnáct dní, nicméně již po pouhých šesti dnech musel být ukončen, jelikož již za tuto krátkou dobu byli účastníci schopni se se svými rolmi natolik ztotožnit, že přestali být schopni rozlišovat mezi skutečností a svými rolmi ač celou dobu znali celou podstatu tohoto experimentu a byli za něj placeni. Za méně než týden

tento vězeňský zážitek dokázal vytěsnit veškeré předchozí životní zkušenosti a hodnoty a na povrch vypluly nejhorší patologické stránky lidské povahy. V každém aspektu jejich chování, ať už je řeč o způsobu jednání, mluvení, držení těla či cítění došlo k radikálním změnám a pokus začal být nebezpečný — za pouhých těchto pár dnů začali „dozorci“ vykazovat známky sadistického jednání, u vězňů se objevily důsledkem značného stresu známky, depresí, jeden z nich se psychicky zhroutil a dokonce se pokusili vyvolat vzpuru (Obr. 54). Co je rovněž pozoruhodné, Zimbardo sám uvádí, že si uvědomil, že daná role velitele vězení a vedoucí celého experimentu začala vlastně korumpovat i jeho samotného — tím, že celou situaci vytvořil a řídil. Výsledky tohoto výzkumu pak významně přispěly ke snaze reformovat americký vězeňský systém. [7], [31], [32]



Obr. 55: Obálka prestižního časopisu The Economist, žádající rezignaci amerického ministra obrany Donalda Rumsfelda, 2004



Obr. 56: Hans Haacke — Pozorování hvězd, 2004

Výsledky výzkumu byly natolik zajímavé, že Zimbardo začal psát první části své knihy již tehdy, nicméně dokončil ji až o třiatřicet let později. Tehdy, začátkem roku 2004, propukl skandál vyvolaný fotografiemi z iráckého vězení Abu Ghraib (Obr. 55), jenž vedl k řadě vyšetřování. Historie se tu opakovala, jak dokládají nápadné shody mezi některými fotografiemi ze Stanfordského experimentu s fotografiemi z Abu Ghraib. Vyšlo tehdy najevo, že v tomto zařízení, určeném pro irácké vězně, z nichž dokonce někteří měli status válečných zajatců, docházelo k naprosto otřesným případům fyzického a psychického násilí,

sexuálního zneužívání, mučení a dokonce vraždy. Tyto hrozné činy páchali vojáci, příslušníci Vojenské policie Americké armády a své jednání navíc dokumentovali fotografiemi, které následně proběhly světem a šokovaly veřejnost. Mnohé z nich se pak dostaly na titulní strany mnohých prestižních časopisů a coby vizuální symbol ironicky dokreslily skutečný význam a dopad takzvané „*Války proti terorismu*“. To mimochodem pak inspirovalo například Hanse Hackeho k vytvoření jeho známého díla *Pozorování hvězd* (Obr. 56), která vlastně tento známý motiv zakukleného vězně reinterpretuje. Profesor Zimbardo v následném soudním procesu zastával roli expertního svědka v týmu obhajoby seržanta Chipa Fredericka, jež v Abu Ghraib sloužil jako vězeňská stráž. Představitelé americké vlády tvrdili, že v případě Abu Ghraib šlo jen o několik zkažených vězeňských strážců, a přirovnávali je k několika shnilým jablkům z celého koše. Jak ale přesvědčivě ukázal Stanfordský vězeňský experiment několik desetiletí před Abu Ghraib a jak argumentoval ve svém svědectví v procesu s Chipem Frederickem sám Zimbardo, šlo spíše o případ, v němž klíčovou roli hrál negativní vliv **vzniklé situace**, ve které se ocitl jedinec bez patřičného výcviku a vedení. Jinými slovy, nejednalo se o několik shnilých jablek, nýbrž o *prohnilý koš*. [7], [32]



Obr. 57: Rod Dickinson — Zopakování
Milgramova experimentu, 2002



Obr. 58: Rod Dickinson — Zopakování
Milgramova experimentu, 2002

Stanfordský vězeňský experiment i Milgramův experiment inspirovaly celou řadu pozdějších odborných pojednání, ale i populárních, například filmových zpracování [25], [26], [27], [28], [29], [30]. Oba experimenty se také dočkaly v posledních letech zopakování v kontextu současného umění v dílech umělců Roda Dickinsona (Obr. 57, Obr. 58) a Artura

Žmijewského. [32] Opakování používá i umělecký žánr, nazývaný anglickým termínem **re-enactment** (česky přeloženo jako „zopakování“), jenž se stal populárním v posledním desetiletí.

V Luciferově efektu (více viz dále v kapitole 3.1, která se věnuje stejnojmenné výstavě) upozorňuje Zimbardo na skutečnost, že zlo si vždycky začíná podrobovat člověka nikoli ve své syrové podobě, nýbrž ve zdánlivých maličkostech každodenního života, jež tolerujeme nebo v nichž sami účinkujeme, jako jsou šikana, rasistické vtipy, pomluvy či malé podvody. Co začne jako malé tolerování úplatků a porušování zákona, se rychle rozbují do nevídaných měřítek. Neuvěřitelný nárůst korupce v České republice včetně prorůstání organizovaného zločinu do státní správy je čítankovým příkladem působení Luciferova efektu. Podle svědectví jednoho z nejbohatších domácích podnikatelů stouply úplatky zástupcům státní správy za poslední desetiletí o tisíce procent. Česká republika skončila v nedávné anketě německých manažerů ze všech postkomunistických zemí v kategorii veřejných zakázek na posledním místě, za Rumunskem, Bulharskem, Makedonií a Albánií [32], [33], [34]. Lidé, kteří se ptají, jak mohou občané středoevropské země odvolávající se na svou tradici demokracie mezi dvěma světovými válkami tento vývoj dopustit a dál ho tolerovat, mohou v Luciferově efektu nalézt mnoho indicií a vodítek, která umožňují celé současné situaci lépe porozumět a pochopit konkrétní postupy a procesy, kterými zlo svádí člověka. Pozoruhodné je na tom to, že, se jedná o celkem běžné či známé situace z reálného života. Známe je všichni, nicméně fakt, že většina lidí si neuvědomuje tyto vzájemné, zdánlivě neviditelné souvislosti, je přinejmenším zamyšlení hodný. Seznámení s jednotlivými scénáři, jimiž se zlo řídí, umožňuje jednotlivci i celému společenství se zlu nejen bránit, ale také se mu aktivně stavět na odpor. Základním principem je poznatek, který se znovu a znovu vrací v moderních dějinách: že totiž mlčení, pasivita a nečinnost z nás dělají spolupachatele zla. Jak autor dodává a vysvětluje podstatu duality dobra a zla z jeho pohledu v jednom z podobeství:

„Starý indián kmene Čerokézů poučoval svého vnuka o životě: 'V mém nitru probíhá zápas, je to strašný zápas mezi dvěma vlky. Jeden je špatný – je to vztek, závist, žárlivost, smutek, sobectví, hrubost, nenávisť, sebelítost, faleš, namyšlenost a ego. Ten druhý je dobrý. Je to radost, pokoj, láska, naděje, vyrovnanost, skromnost, laskavost, empatie, štedrost, věrnost, soucit a důvěra. Stejný zápas probíhá i uvnitř tebe a také uvnitř každého člověka.' Vnuk o tom všem přemýšlel a po chvíli se zeptal: ‚A který vlk vyhraje?‘ Starý indián odpověděl: 'Ten kterého krmíš.'” — Legenda o dvou vlcích [7]

Profesor Zimbardo zasvětil svoji kariéru zkoumáním a hledáním důvodů proč lidé konají zlo, kde se vlastně bere a konečně, jak se mu bránit. Upozorňuje na to, že víme podstatně více o destruktivních a zlých prvcích lidské psychiky mnohem více než o protikladném, pozitivním fenoménu, jenž je hrdinství. Ve svém vlastním projektu, nazvaném Heroic Imagination Project se zabývá soustavnou a dlouhodobou podporou a dokumentací hrdinských činů obyčejných lidí. V tomto kontextu se zmiňuje i o Václavu Havlovi a jeho působení v dobách komunistického režimu. Označuje ho za jednoho ze svých osobních hrdinů, který podnítl v myšlení svých spoluobčanů revoluci vedoucí ke zhroucení diktatury.

Zajímavost a převratnost Zimbardovy práce spočívá v pohledech na vznik zla a jeho příčiny jako takové. Jak jsem pojednával v předchozích částech práce, náboženské a filosofické pojetí se na něj totiž dívá spíše ve směru zevnitř — hledá příčiny spíše v lidské duši jako takové nebo se jej pokouší definovat pomocí nějaké entity — řeší tedy takzvané **vnitřní determinanty**. Luciferův efekt se od tohoto přístupu liší tím, že hledá a **zkoumá determinanty vnější** a nutno říci, že je i objevuje, a to v nejrůznějších **systémových a mocenských strukturách**. Zimbardova práce to přímo takto neuvádí, nicméně po prozkoumání všech podkladů bych si dovolil na jejím základě sám odvodit v zásadě uvádí tři hlavní zdroje, ze kterých zlo vzniká a které se často i nejrůzněji překrývají:

- **situace, dispozice** či **okolnosti**, kdy je člověku dána nějakým systémem určitá moc, jež sám není schopen zvládnout či kontrolovat, což právě dokládá příklad Standfordského experimentu
- **využívání lidí k páchání systematického zla**, kdy se využívá prosté poslušnosti jedinců při vykonávání různých rozkazů a úkolů, což doložil výše zmíněný Milgramův experiment
- **vytváření systémových Nepřátel**, což je nástroj, využívaný systémy vyššího řádu v rámci ideologií, nicméně může fungovat i uvnitř různých jiných sociálních skupin — jako dobrý příklad můžou sloužit třeba středověké hony na čarodějnice, z politiky například fašismu; nutno též dodat, že tento nástroj je velice efektivním i při samotném šíření takového zla dále

V grafickém designu máme zřejmě málokdy možnost někomu fyzicky ublížit, nicméně s určitými formami psychického teroru, využívání našich schopností k šíření zlých či netických myšlenek a idejí to však již bude horší. Ať už jde o propagaci čehokoliv, od zubní pasty přes korporátní komunikaci nadnárodní společnosti až po volební program politika,

ucházejícího se o přízeň voličů v nadcházejících volbách, role designéra v tomto procesu spočívá v interpretaci a překládání myšlenek, jež tento „produkt“ představuje do vizuálního jazyka. Často se po nás kupříkladu žádá, abychom tu a tam něco zveličili, něco vynechali a tím učinili propagovanou věc přitažlivější. Ačkoliv nadsázka je v této profesi běžně užívanou metodou, **měli bychom se mít na pozoru, abychom jednoho dne nezjistili, že jsme se stali nástrojem idejí, myšlení či systémů, které výše popsané zlo ztotožňují.**

1.5 Jak vzdorovat zlu

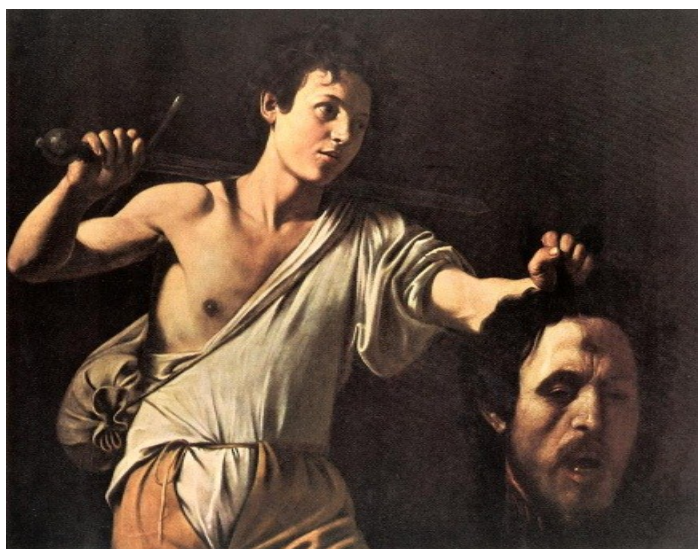
Zimbardo ve svém díle [7] uvádí několik metod, které by nám měly pomoci vzdorovat silám „*temné stránky*“, rád bych je proto závěrem této části uvedl a poskytl k nim svou vlastní volnější interpretaci:

1. **Zdokonalování vlastních detektorů nesouvislosti** spočívá ve vnitřním zpomalování přijímání vnějších podnětů a informací a vede ke skoncování s rutinním plněním úkolů. Rutina je totiž přesně to, co v konečném důsledku snižuje pozornost vůči důležitým rozhodnutím a detailům. Může se stát, že po nás někdo bude žádat něco, co na první pohled může vypadat v pořádku, ovšem zdánlivě bezvýznamná, třeba i drobná nesouvislost, kterou přehlédneme, později může způsobit, že se staneme například pachatelí trestného činu či nástrojem nějakého zlého konání. Designéři si například jen zřídka ověřují platnost licencí k poskytnutým písmům či obrázkům z fotobank, čímž se právně vzato dopouští přinejmenším protiprávního jednání.

Osobně rád dávám k dobrému příběh, kdy jsem byl marketingovým ředitelem jisté dosti významné pražské investiční společnosti požádán, abych vytvořil grafický návrh „vánočního dárkového poukazu“ pro jednoho „významného klienta“. Vzhledem k tomu, že se jednalo o plně hrazený týdenní pobyt v pětihvězdičkovém španělském golfovém resortu, tedy pozornost v hodnotě minimálně desítek tisíc korun, zvědavost mi nedala a zkusil jsem si identitu onoho šťastlivce vyhledat pomocí Google. Ukázalo se, že se jedná o ředitele zákaznické péče jedné z největších a nejvýznamnějších bank v České republice, která dotyčné firmě poskytuje štědré investiční úvěry. Nešlo tedy o žádný vánoční dárek, nýbrž, vzhledem k vlastnické struktuře dané banky o úplatek a, vzhledem k povaze onoho certifikátu, daňový únik zároveň. Asi nejúsměvnějším bylo,



Obr. 59: Francisco de Goya y Lucientes — Očarovaný muž, 1798



Obr. 60: Caravaggio — David s hlavou Goliáše, 1606-1607

že řada nalezených článků ve vyhledávači se týkala podezření z braní úplatků, která na dotyčnou osobu padla v rámci vykonávání obdobných funkcí v jiných neméně významných bankovních ústavech.

2. **Vnímavost vůči vlastní potřebě přijetí do nějakého úzkého vytouženého či potřebného kruhu lidí či sociální skupiny** je důležitá v momentech, kdy jsme ochotni slevit z nějakých morálních principů či mravních pravidel proto, abychom něčeho dosáhli či se „někam dostali“. Případně to může být i naopak a daná skupina po nás vyžaduje něco co je v rozporu s našimi vlastními či obecnými principy. Často se rovněž, zejména ve velkých, dravých či obchodně orientovaných firmách využívá apelu či často i enormních psychických tlaků na to, aby člověk byl „týmovým hráčem“. Nežádka se však pak konáním v rozporu s vlastním svědomím stane nástrojem něčeho zlého jen proto, aby vyhověl „šéfovi“, nezpůsobil si problémy či v horším případě, aby dosáhl prospěchu, nezkazil si reputaci nebo kariéru. Je důležité mít proto na paměti, že každý člověk, a grafický designér obzvláště, je určitá individualita a toho by se měl držet. Uznávání autorit je v pořádku a obecně vzato se považuje za správné, nicméně respekt se zpravidla získává činy a skutky a nikoliv prázdnou rétorikou o „tažení za jeden provaz“. I zde platí již v uvedený biblický citát: „*Nepřidáš se k většině, když páchá zlo*“. Buďme slušní ke všem kolem sebe, ale naučme se rozlišovat spravedlivé a nespravedlivé autority a respektujme jen ty, které jsou toho hodny. Proti nespravedlivé

autoritě je třeba protestovat a vystavit ji kritickému zkoumání, jen tak snížíme riziko bezduché poslušnosti vůči vůdcům a věcem, jež neslouží dobru a s největší pravděpodobností nás uvedou na scestí.

- 3. Nepodléhání situačním tlakům** znamená, že bychom se neměli nechat svést vyhrocenými momenty nebo nejrůznějšími pokušeními, vyplývajícími z aktuální přítomnosti. To se týká u grafických designérů zejména situací, kdy například mají před uzavěrkou nebo se jim nabízí až příliš snadné řešení nesnadného úkolu. Pragmatičnost není špatná věc, nicméně, jak již namítal Max Weber v kritice Kantova učení, naše rozhodování se netýká jen aktuálního okamžiku, ale má vztah k minulosti i budoucnosti. Každý čin má i své následky, jakkoliv se může nějaké extrémní rozhodnutí zdát v dané situaci správným. Taková řešení nás totiž v souladu s lidovým rčením opět svádějí na špatnou cestu. Jako extrémní příklad takového jednání uvádí Zimbardo ve své práci Holanďany, kteří za druhé světové války ukrývali Židy a uvažovali naprosto jiným způsobem, než jejich sousedé, kteří si pod situačním tlakem snažili racionálně vysvětlit a najít dostatečné důvody k tomu, aby nikomu pomáhat nemuseli. Takoví hrdinové se podle něj opírají právě o mravní struktury, vyplývající z minulosti s ohledem na budoucnost, ve které si pak již nikdy nemuseli nijak vysvětlovat správnost svého jednání.
- 4. Přijetí odpovědnosti za svá rozhodnutí a činy** vlastně není ničím jiným, než získáním vlastní kontroly nad svým konáním. Ten, kdo toho není schopen, se vystavuje nebezpečí, že bude v podstatě využit jako nástroj či komplic zlého jednání. Tím, že převzeme kontrolu nad sebou, se stáváme mnohem odolnějšími vůči nejrůznějším neblahým společenským vlivům. To se v grafickém designu může projevit z estetického hlediska třeba sklonem k pouhému následování trendů nebo nerespektováním autoritních práv ostatních. Velice často kolem sebe slycháme: „*vždyť to tak dělají všichni*“. Povšimněme si však na příkladu velkých osobností, že tyto se právě vyznačují tím, že si vytvářejí své vlastní cesty a trendy. Připomněl bych v tomto kontextu například známé práce Stefana Sagmeistera *Style = Fart* nebo *Trying to look good limits my life* [35] (Obr. 73 na straně 60) nebo přístupy „enfant terrible“ světového grafického designu Tibora Kalmana [36]. Konformní přístup a rozpuštění vlastní osobnosti do takzvané **kollektivní identity**, kde nikdo za nic neodpovídá je jen způsob, jak se pokusit zakrýt individuální spolupachatelství, nicméně nelze je tím smazat. Kam podobná argumentace a že člověk musí stejně nakonec zaplatit společnosti za své skutky cenu,

jež za ně stanovila, koneckonců dokládá i již výše zmíněný soudní proces s Adolfem Eichmannem [24].

5. **Přiznání si svých vlastních chyb** je jediným možným východiskem k nápravě a neopakování svých vlastních chyb. Dokonalý není nikdo a tím, že si své pochybení připustíme, si otevíráme vlastní duševní cestu k poučení se z toho, co jsme udělali špatně. Jistá míra nedokonalosti je přeci základním předpokladem lidské bytosti. Philip Zimbardo navíc odborně uvádí, že „*vyznání chyby snižuje motivaci redukovat kognitivní nesoulad*“, čímž naráží na naše svědomí. Skrze chyby a jejich nápravu se tedy stáváme lepšími a to je třeba mít vždy na paměti.



Obr. 61: Pieter Breughel starší — Misanthrop (Mrzout), 1568



Obr. 62: Raffael Santi — Archanděl Michael poráží Ďábla, 1518

2 VLIV POSTMODERNY

„Nyní se nacházíme v procesu procitání ze zlého snu moderní doby a její manipulující logikou as fetišem jednotnosti a probouzíme se do odloženého pluralismu doby postmoderní – do nestejnorodé palety nejrůznějších životních stylů, která odmítá nostalgickou touhu sjednocovat a ospravedlňovat se.“

— Terry Eagleton, *Awakening from Modernity* [37]

„Kříží se libido a ekonomie, digitalita a kynismus, nezapomíná se na esoteriku a simulaci a přidá se k tomu něco New Age a apokalypsy – a postmoderní hit je již hotov.“

— Wolfgang Iser [38]

Definovat či určit zcela konkrétně co je postmoderna je mimořádně nesnadný úkol. Dostupné prameny se na tento pojem dívají z mnoha různých hledisek a v různých kontextech. Budeme-li mluvit o grafickém designu, bude tento pohled zcela jiný než například z hlediska filosofie či sociologie. Obecně, ačkoliv se jistě nejedná o jedinou možnou definici, můžeme za postmodernu resp. postmodernismus označit soudobý kulturní trend, jenž je možné historicky vysledovat zhruba od druhé poloviny dvacátého století. A zejména od osmdesátých let se stává výraz postmoderní jednou z hlavních charakteristik západní euroamerické kultury. Jak jsem již zmínil v kapitole 1.2, výraz postmoderní se nejčastěji uvádí v kontextu slavné práce Jean-Françoise Lyotarda „Postmoderní situace“, nicméně za nejvýstižnější a nejlidštější definici bych považoval formulaci českého esejisty, prozaika, překladatele a scénáristy Lubomíra Droždě známého pod pseudonymem Blumfeld S. M.:

„Základní zkušeností postmoderny je oprávněnost nanejvýš rozdílných forem vědění, životních rozvrhů, vzorců jednání.“ [39]

Postmoderní smýšlení je tedy vlastně založeno na tom, že na pravdu neexistuje žádný „monopol“. Pravda není jen jedna jediná a jednotlivé pravdy se nestírají ani nevyvracejí, nýbrž se doplňují. Základem dobrání se pravdy je v pojetí Michela Foucaulta **diskurs**, který definuje jako: „*argumentovaný dialog uvnitř kultury předem formující možnosti našeho vědění*“ [40]. Lyotard nahlíží na diskurs obdobně, přičemž tento pojem rozšiřuje o vlastní

interpretaci takzvaných **řečových her**, což je v podstatě odlišování respektive izolování jednoho diskursu od ostatních. Dále objevuje termín takzvané **metanarace**, tedy velkého vyprávění, jenž v sobě obsahuje veškeré prvky, součásti a podoby konkrétní kultury [21].



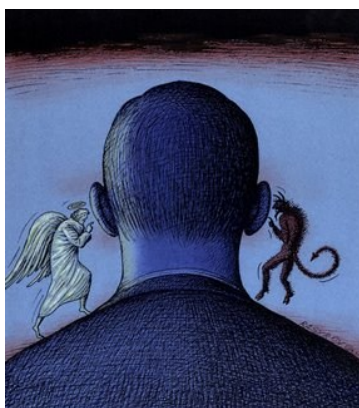
Obr. 63: Postmoderní člověk

2.1 Dobro a zlo v postmoderní společnosti

Jak již pravděpodobně vyplývá z předchozích textů, je celkem jasné, že postmoderní pojetí dobra, zla, morálky a mravních i etických principů si s klasickými výklady, definicemi a nahlížením těchto pojmů vystačí jen stěží. Jedním z důvodů může být třeba to, že tento myšlenkový proud v podstatě sjednocuje filosofii, náboženství, vědu, umění, sociologii, antropologii a mnoho dalších oborů (ne-li snad dokonce všechny). Ne proto, aby se dobral jedné univerzální pravdy, nýbrž aby ji prozkoumal ze všech možných pohledů. Například dle Jean-Françoise Lyotarda je k nalezení podstaty etiky, dobra či spravedlnosti potřeba vnímavost vůči rozmanitému v jeho vzájemné nesouměřitelnosti, respektive vnímavost

vůči univerzálním Idejím, které však *nejsou nijak zpřítomnitelné*. Vlastně jde tedy o hledání společné podstaty věcí skrze jejich rozdílnost. [21], [41], [42]

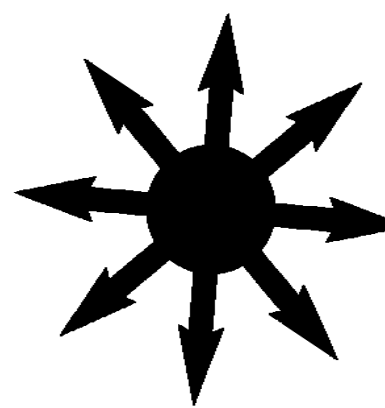
Tímto hledáním se také mažou a boří bariéry jednoznačnosti, které stavěly ve vnímání času například filosofie nebo náboženství. Protiklady se mění ve variabilitu, znalosti v porozumění a z objektivního se stává subjektivní. Celý svět je v pohybu. Jen netušíme kam směřuje (Obr. 66) — věci se dějí bez logických posloupností a místo obecně platných norem a pravidel se používá spíše zdravý rozum. Svět tak upadá do chaosu, který bývá připodobňován džungli, kde neplatí žádná pravidla. Toto je problematické zejména z toho důvodu, že takový přístup společnosti odmítá i pravidla etická a morální — hovoří se tedy často o **autogenezi morálky**, čili vzniku morálky, jenž tvoří sama sebe (Obr. 64, Obr. 65). Vzniká tak úplně nový systém smýšlení, jenž je postaven na tom, že nic není jisté.



Obr. 64: Dobro nebo zlo?

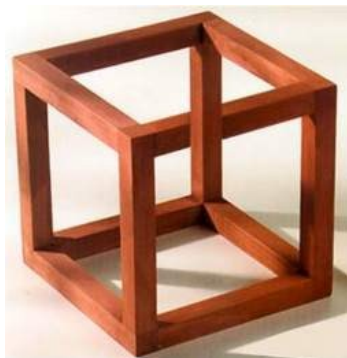


Obr. 65: Etický rozcestník



Obr. 66: Hvězda chaosu

Morálka postmoderní doby se rodí sama o sobě a nestaví na žádných důvodech, příčinách nebo logických odůvodněních. Tím se naprosto oprošťuje od etiky a existuje sama o sobě. Ve společnosti bez pořádných základů může pak fungovat sama o sobě, nicméně není pak založena na etice a je tím pádem nekontrolovaná a nepředvídatelná. Je totiž těžké přechytit etické principy a motivace, uznávané jednotlivými lidmi, neboť postmoderní smýšlení tvrdí, že je subjekt nutno nahlížet ze všech možných úhlů (Obr. 67) a v případě tak složité věci jako je lidská morálka máme k dispozici jen náznaky a vodítka, jež nám ostatní ukáží. Z takové mravní nezávislosti pak pramení o to větší mravní zodpovědnost. Na tuto nesnadnou situaci je proto nutné se dívat jako na příležitost být o to lepší. [41]



Obr. 67: Paradox



Obr. 68: Chyba v diskursu



Obr. 69: Bez komentáře

Podle jednoho z nejvýznamnějších osobností postmoderního hnutí, filosofa Jacquese Derridy jsou již možnosti klasické filosofie a rozumu prakticky vyčerpané, což je možné překonat pouze jím popsanou metodou **dekonstrukce**, která spočívá v odkrývání skrytých a potlačovaných významů věcí (tedy jakoby předpokládá existenci více pravd). Derrida svou metodu srovnává s Carrollovým Alenčíným světem za zrcadlem, kde se smysly a měřítka libovolně zaměňují. Nový způsob myšlení pak umožní spojování zdánlivě nesouvisějícího (Obr. 63, Obr. 69). Derrida ovšem zároveň připomíná, že s druhým člověkem nelze jednat v duchu „něco za něco“, ale jsem třeba ochoty jednat v jeho prospěch i bez ohledu na prospěch vlastní. [43]

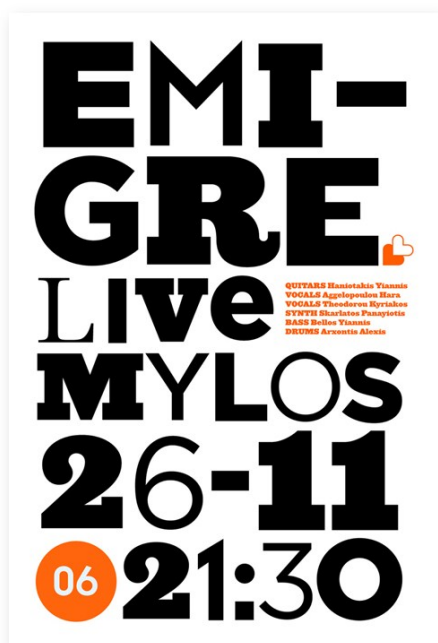
Postmoderní etická učení tedy zároveň zdůrazňují i potřebu odpovědnosti každého člověka za vlastní činy — tak vlastně vzniká i takzvaná **etika odpovědnosti**, jež ze své podstaty a podstaty postmoderního smýšlení v podstatě potřebuje neustálou diskusi (diskurs) mezi lidmi, což pramení již ze samotných elementárních základů postmoderního smýšlení. Co se týče samotného dobra a zla, otázkou jejich podstaty se postmoderna příliš nezabývá, vše totiž může být dobré i zlé zároveň, záleží na úhlu nahlížení (Obr. 64, Obr. 67). Zajímá se tedy proto spíše o hledání smyslu morálky, jejího poznání a rozlišování co je dobré a zlé a jak jej poznat. [43]

Mezi známými osobnostmi světové postmoderny můžeme narazit i na jméno prvního českého presidenta Václava Havla. Jeho známý výrok „*pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí*“ spojuje dohromady dva zdánlivě nesouvisějící pojmy a dává jim tím nový význam, což je jedním ze znaků postmoderního myšlení.

2.2 Vliv postmoderny na grafický design

Současnost se velmi často nazývá „dobou obrazu“. Dopad obrazů a koneckonců celé vizuální kultury na celý společenský život je nesporně velký a neustále se zvětšuje. Použijeme-li striktně funkční definici, pod pojmem grafický design si lze představit souhrn typografických, polygrafických a dalších výtvarných technik, který jako forma užitého umění má (nebo alespoň původně měl) za cíl vizuálně vyjadřovat nějaké sdělení a/nebo esteticky upravovat, popřípadě propagovat nějaký produkt. Z tohoto hlediska grafický design býval vždy zejména o vztahu zadavatel (klient) — tvůrce (designér) — a případně zákazník či příjemce tohoto sdělení. Nemalý podíl na tom má jistě i fakt, že na rozdíl od “vyšších” forem výtvarného umění má grafický design o dost kratší tradici: ač jeho prapůvodní kořeny sahají historicky mnohem hlouběji, lze říci, že vznikl jako disciplína tzv. užitého umění přibližně koncem devatenáctého století, a to v souvislosti s rozmachem afišismu a novin, tedy reklamy jako takové. Smysl jeho existence byl tedy s reklamou či prostou komunikací odjakživa spjat. [44], [45]

Příchod postmoderního smýšlení však veškeré tyto zavedené vztahy a konvence celkem radikálně změnil. Důsledky tohoto nového proudu či postoje ke světu by se v kontextu umění, ať už hovoříme o hudbě, architektuře či například malířství daly asi nejlépe shrnout jako snaha o přehodnocení veškerých zavedených postojů. Zpochybňování či rovnou odmítání jakýchkoliv rigidních metod, prosazování alternativ a pluralismu různých přístupů k řešení daných problémů, což už jsem koneckonců vysvětloval v předchozích částech této diplomové práce (1.2, 2.1). Krom toho jsou rehabilitovány i relativně iracionální postupy a proti apriorním estetickým kánonům se hledají pravidla uměleckého vyjádření vyplývající přímo z procesu tvorby. Postmodernismus je totiž ve svém jádru reakcí na modernismus, jenž mu předcházel. A tento směr zejména v oblasti vizuální tvorby, vynikal v dřívější etapě jednoznačně spíše svou strohou racionalitou, ať už se jednalo o výtvarné umění, design či architekturu. Jasným důkazem toho jsou takové výtvarné a architektonické slohy jako je funkcionalismus, konstruktivismus, purismus či kubismus a další. Postmoderna tomuto proudu zkrátka vytváří určitý protipól. Má zcela jasně eklektický ráz — využívá se bez okolků například historických pramenů, běžná je rovněž nadsázka, ironie, obvyklá je i mnohovýznamovost děl a kombinují se bez zábran různé nesouvisející slohy, prvky či žánry. Jakoby se veškerá tvorba snažila osvobodit od všeho co je pevné a stálé.[44], [45]



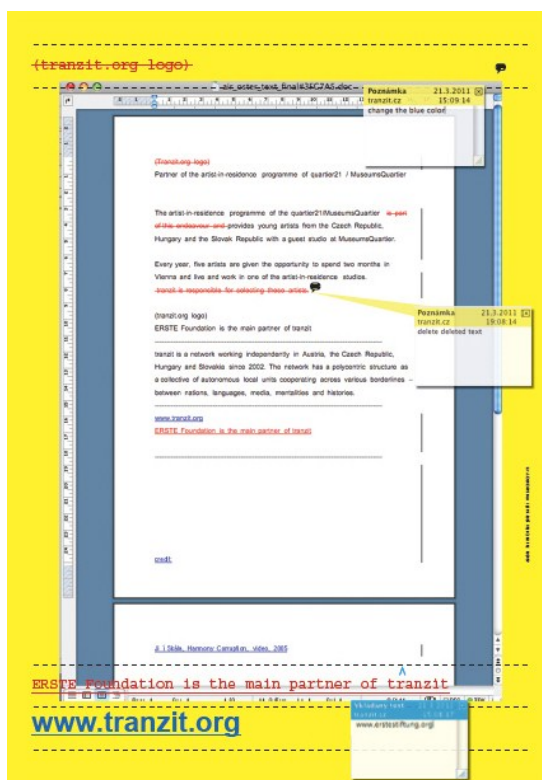
Obr. 72: Typografický plakát
písmolijny Emigre



Obr. 73: Stefan Sagmeister — „Trying to look
good limits my life“, série plakátů

výsledný přístup je často takřka konceptuálního téměř až nečitelného rázu. Z klasičtějších příkladů takových průkopnických děl či autorů lze jmenovat například osobité typografické práce Neville Brodyho [46] (Obr. 70), Davida Carsona [47] (Obr. 71) či písmolijny Emigre [48] (Obr. 72). Z autorů, jenž se pokouší přehodnocovat celý přístup k vizuálnímu vyjádření od základů, můžeme zmínit kupříkladu Stefana Sagmeistera [49] (Obr. 73, Obr. 78). Co se zcela aktuální a radikálně laděné tvorby týče, nemusíme ani hledat nikde v zahraničí — lze zmínit význačné domácí autory jako je Petr Babák [50] (Obr. 74, Obr. 80) a jeho konceptualistický přístup, či uskupení AdvanceDesign [51] (Obr. 75, Obr. 81), o kterém je v posledních měsících v odborných kruzích slyšet čím dál častěji. Postmodernisticky laděné principy se do jinak ryze komerční tvorby úspěšně daří v poslední době aplikovat i Aleši Najbrtovi [52], jenž ve svých vizuálních stylech v poslední době již zcela otevřeně rezignoval na využití symbolů a grafiky jako takové což dokládají například identity města Ostrava či festivalu Pražské Jaro, konstruované výhradně pomocí typografického jazyka (Obr. 83, Obr. 84, Obr. 85, Obr. 86). Vedle jasného úsilí o revizi tradičních metod a přístupů vznikají i postupy a pohledy nové, založené na technologickém pokroku celého odvětví informačních technologií a polygrafie. Americký designér Joshua Davis [53] tak například tvoří své práce výhradně na generativní bázi prostřednictvím automatizovaných počítačových algoritmů, přičemž oživuje ornament a etnický styl (Obr. 82). Příkladů by-

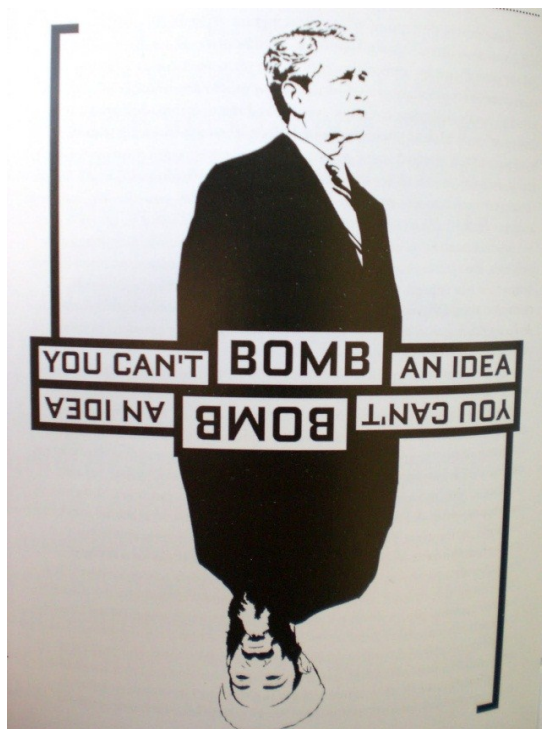
chom zkrátka našli celou řadu a jen stěží by bylo možné v rámci této velmi stručné práce jmenovat všechny. V jádru veškerou postmoderní tvorbu na poli grafického designu spojuje snaha o nalezení nových formálních východisek a to takřka jakýmkoliv dostupnými prostředky. Dovoleno je vše a cílem je posouvání tvůrčích hranic — grafický design se stává vlastně jakousi objevitelskou hrou.



Obr. 74: Petr Babák — Plakát k výstavě pro iniciativu tranzit

Obr. 75: AdvanceDesign (Petr Bosák a Robert Jansa) — •elvetica •oncentrated, plakát

Jakkoliv jsou však popsány formální důsledky postmoderny na grafický design rozsáhlé, není to takřka nic proti tomu, co postmoderna znamená pro stránku obsahovou. Tyto dopady jsou totiž podstatně hlubší než u tradičních uměleckých oblastí a dokonce by bylo možné na místě použít spíše výraz revoluční. Příklad postmoderního smýšlení totiž v kontextu obsahu doslova mění zejména směřování celého oboru jako vyjadřovacího prostředku. Grafický design (a potažmo konec konců i další obory, spadající mezi takzvané design studies, tedy např. produktový design), se totiž vlivem těchto změn začal osvobozovat od své ryzí účelovosti a závislosti na reklamě. Začal hledat cestu k **vlastní identitě**. Stává se díky této změně myšlení zcela svébytným prostředkem, jenž může vyjadřovat myšlenky či

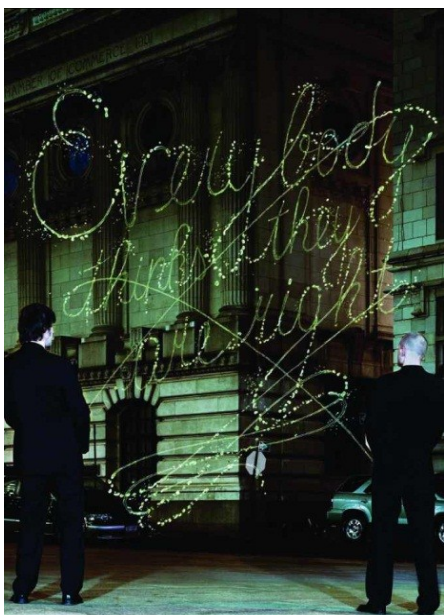


Obr. 76: Johnathan Barnbrook —
Tomorrow's Truth



Obr. 77: Nicholas Blechman — *Mastermind*

emoce bez toho, aby tím propagoval nějaký produkt. Role grafického designéra se tímto mění naprosto převratným způsobem. Zatímco dříve byl spíše řekněme řemeslníkem, jenž má za úkol učinit prostředí kolem sebe hezčím, dnes přebírá aktivní roli na jeho spolupovstání. Propagační respektive reklamní funkce grafického designu jako taková sice samozřejmě existuje i nadále, nicméně klíčová role grafického designu se v dnešní době posouvá spíše směrem k vyjadřování názorů či ovlivňování veřejného mínění, což je v kontextu této práce nesmírně důležité. Pokud měl dříve grafický designér za úkol ovlivňovat názor veřejnosti na daný produkt, dnes se běžně vyjadřuje ke společenským, politickým či například ekologickým tématům. Jedná se o něco zcela nového a nutno říci, že velká část laické veřejnosti tuto změnu ještě ani nezaregistrovala. Vlastně se boří či minimálně značnou měrou narušuje léta zavedený koncept vztahu zadavatel—tvůrce—příjemce. Důležitá je nyní hlavně jeho druhá část, tedy vztah mezi autorem a publikem. Pokud bychom zapátrali v historii, můžeme nalézt analogii ve výtvarném umění. I malíři a sochaři byli v dřívějších dobách považováni především za řemeslníky a tvořili své práce na zakázku za peníze svých zákazníků. Ač se jistě nejednalo o postmodernu, i tak často najdeme u velkých výtvarných děl ukrytou nadsázku či ironii, často jen lehce schovanou pod úroveň běžného



Obr. 78: Stefan Sagmeister —
„Everybody thinks they are right“,
plakát



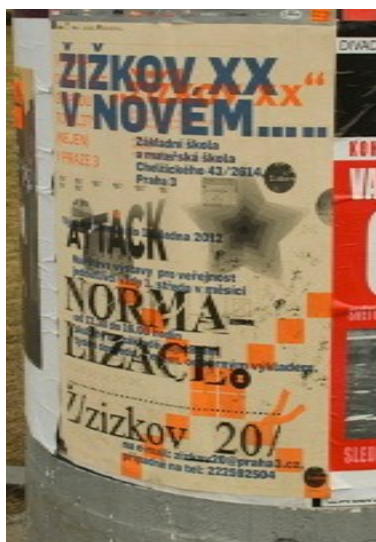
Megaztrát
Hlavního Města Prachy



Obr. 79: David Černý — Logotypy pro pražskou
politickou kampaň 2010, (guerrilová kampaň
strany TOP09)

vnímání. Už v dávných dobách měli tedy tvůrci těchto děl určitou vůli vyjadřovat své vlastní názory, které se nezdálo lišily od postojů zadavatele. Tento rozpor se vyřešil teprve až se vznikem umělce jako profese v relativně nedávné době. Je tedy logicky dost dobře možné, že budeme v blízkém budoucnu svědky něčeho podobného i v grafickém designu. Již dnes není neobvyklé, že si někteří renomovaní designéři a studia snaží vybírat zákazníky, se kterými jsou schopni se shodnout. Mnozí z nich to dokonce i otevřeně deklarují a tím se jen podporuje názorový a hodnotový dialog, jenž grafický design jako obor představuje. Pokud bychom to měli shrnout jednou větou, grafický design přestává být prostředkem, sloužícím primárně ke zkrášlování a propagaci věcí a produktů a stal se **prostředkem k vyjadřování myšlenek, názorů a postojů**. Příkladů tohoto fenoménu lze opět najít velké množství a vzhledem k rozsahu této práce je možné uvést jen některé. Vyjadřováním často kontroverzních názorů prostřednictvím grafického designu prosluli třeba Američané Johnathan Barnbrook [54] (Obr. 76) či Nicholas Blechman [55] (Obr. 77). Názorovou vyhraněnost najdeme například i v díle výše zmíněného Stefana Sagmeistera [49] (Obr. 78). V našich lokálních končinách bude hledání trochu těžší, což je nejspíše způsobeno faktem, že od pádu totality se kultura vyjadřování názorů skrze grafický design stále vyvíjí. Tradice svobodné tvorby je u nás zkrátka ještě stále poněkud mělká, nicméně určitě lze zmínit tře-

ba některá díla Davida Černého [56], jenž se do vyhoceného dialogu s politiky pouští celkem běžně. Ač se sám na grafický design nijak zvlášť nespécializuje, přispěl do volební kampaně v Pražských komunálních volbách roku 2010 výtvary, jenž tuto definici naplňují [57] (Obr. 79). Jinak se čeští designéři, zdá se, prozatím věnují spíše aktivnímu zlepšování prostředí, ve kterém žijeme než do otevřených názorových konfliktů. Jako by se snažili spíše pomáhat a prospívat světu kolem sebe než například nějakou ostrou formou kritizovat společenské či politické poměry tak jak je tomu v zahraničí. Vzhledem k obecně nízké úrovni vizuální kultury u nás v porovnání se zahraničím je tomu tak ale nejspíše dobře. Každopádně podíváme-li se na názorová východiska kupříkladu již zmíněných designérů ze skupiny AdvanceDesign [51], jistě se těchto změn dočkáme i u nás. Toto relativně nové uskupení, v kterém se angažují převážně mladí tvůrci, se aktuálně pokouší nalézt hranice mezi grafickým designem a výtvarným uměním. Nežřídká jejich snaha vede až ke konceptualismu a produktem jejich práce je vlastně dialog či debata o tom, kde končí užité umění a začíná umění výtvarné. Zpochybňují veškeré zažitě tvůrčí principy a pravidla a hledají nové odpovědi na to, co vlastně aktuální grafický design je a zda vůbec nějaké hranice či normy má. A to je konec konců další klíčová otázka, která s příchodem postmoderního smýšlení do tohoto oboru logicky vyvstává.



Obr. 80: Petr Babák —
Plakát k výstavě Žižkov XX



Obr. 81: AdvanceDesign
(Adéla Svobodová) —
Psychologie budoucnosti,
plakát



Obr. 82: Joshua Davis —
The Seal of Solomon,
plakát



MILUJUTĚ!!!
BANÍK!!!
MOJE OSTRAVA!!!
STODOLNÍ!!!
???!!!
AHOJ!!!

Obr. 83: Aleš Najbrt — vizuální styl města Ostrava Obr. 84: Aleš Najbrt — vizuální styl města Ostrava



Obr. 85: Aleš Najbrt — vizuální styl festivalu Pražské jaro

Obr. 86: Aleš Najbrt — vizuální styl festivalu Pražské jaro

Jak je vidno, postmodernismus se v grafickém designu projevuje velice významnou měrou. Na rozdíl od řady jiných tvůrčích oborů zde způsobil zcela radikální a velmi pravděpodobně nevratnou změnu v postojích a jeho celkovém směřování. Jsme díky tomu svědky vzniku zcela nových uměleckých vyjadřovacích prostředků a forem, které mohou mít na společnost a prostředí v kterém žijeme značný dopad. Grafičtí designéři by proto měli mít stále na paměti, že vzhledem k novým možnostem se nástroj, jež mají v rukách, stává ještě silnějším. A že je třeba jej užívat o to zodpovědněji. Pokud se to zdaří, dopady změn, které postmoderna do grafického designu přinesla, budou jistě veskrze jen pozitivní.

3 DOBRO A ZLO VE VIZUÁLNÍ KULTUŘE

Jak jsem vysvětlil v první části práce, koncept dobra a zla spolu s dalšími determinantami a aspekty jako jsou etika, morálka, mravy, odpovědnost i další související veličiny představují klíčové kvalitativní charakteristiky chování každého člověka, grafického designéra nevyjímaje. A jak ukázala další kapitola, zkoumající vliv dnešního postmoderního smýšlení na hodnocení chování lidí a celospolečenský přístup k etice a morálce, dnes je hranice mezi dobrem a zlem mnohdy velice těžko rozpoznatelná.

Když jsem prováděl výzkum zdrojů k celé teoretické části této diplomové práce, zarazilo mě dost zásadní měrou zjištění, jak málo se o tomto fenoménu v rámci vizuální kultury hovoří. Historie grafického designu a potažmo celého výtvarného umění je příklady, kdy se umělec či výtvarník stává nástrojem či přímo mluvčím dobra či zla plná. Kulturní a oborová historie se (snad jen s výjimkou ekologických a environmentálních témat v grafickém designu) však většinou zaměřuje spíše na formy vyjádření, případně na oborový dopad. Společenské souvislosti se často zůstávají ležet někde v pozadí nebo se rovnou zcela ignorují. Historiků či teoretiků designu, kteří se zaměřují na přímé dopady vizuální tvorby na společnost a myšlení lidí ve smyslu morální výpovědi či etických přesahů, je jako příslovecného šafránu. Znamená to tedy, že se i historie dívá na tvůrce, designéry, výtvarníky a malíře opět především jako na nástroje či „překladatele“ myšlenek a idejí z verbálního jazyka do vizuálního, stejně jako tak běžně činí mnozí dnešní zadavatelé reklamy? Odpověď na tuto otázku zřejmě nenajdeme a ani to není smyslem této práce, nicméně je prokazatelné a považuji za důležité a přímo nezbytné ukázat, že tomu tak není a že tento pohled je zcela povrchní. Učebnicovým příkladem je třeba fašistická propaganda. Vliv obrazů v totalitních kulturách je prokazatelně a doložitelně jedním z hlavních nástrojů, jichž tyto nesporně zlé systémy využívají k ovlivňování myšlení lidí. Zatímco na Internetu není problém najít často miliony jejich reprodukcí, dopátrat se jejich původu, autora či okolností vzniku nezřídka představuje detektivní pátrání. V souladu s názory Philipa Zimbarda, které jsem již uvedl v předchozích částech 1.4 a 1.5 si však troufám, dodat, že odpovědnost jednotlivce nelze skrýt a rozpustit kolektivní identity. Grafický designér může dobro a zlo nejen vyjadřovat, ale i konat. Cílem následující kapitoly, uzavírající teoretickou část práce je doložit tuto skutečnost na vybraných reálných příkladech z historie a současnosti.

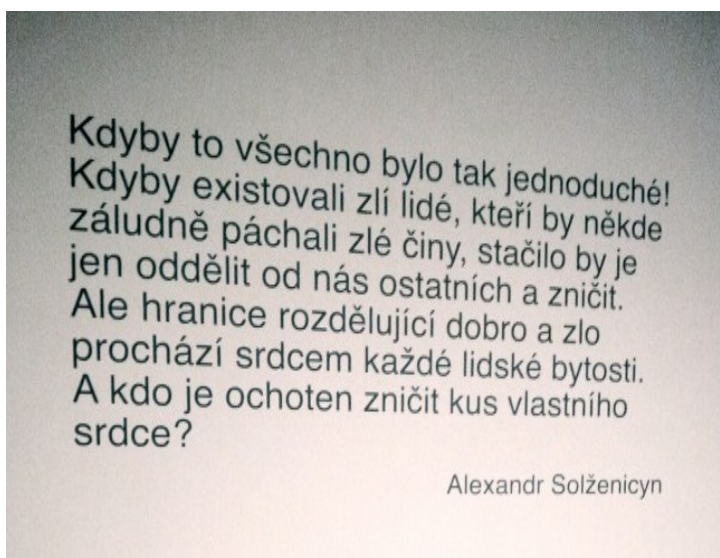
3.1 Fascinace zlem a Luciferův efekt

Rozhodl jsem se, poněkud netradičně, začít od konce. Domnívám se totiž, že bude snazší nejprve pochopit důležitost vizuálních médií ve vztahu k pojmům dobra a zla a jejich vyjadřování a využívání v dobrém i špatném slova smyslu na projektu, v jehož rámci význam není význam těchto pojmů nijak skrytý či převrácený respektive překroucený a naopak se je snaží vynést na světlo. Pro mě osobně jako pro člověka, studenta a grafického designéra je tato část práce rovněž klíčová, neboť se stala hlavní motivací pro volbu celého tématu diplomové práce. Navíc přináší některé další, mnohdy i nové a zajímavé náhledy na smysl a pojetí celého zapojení vizuální kultury do odvěkého boje mezi dobrem a zlem.

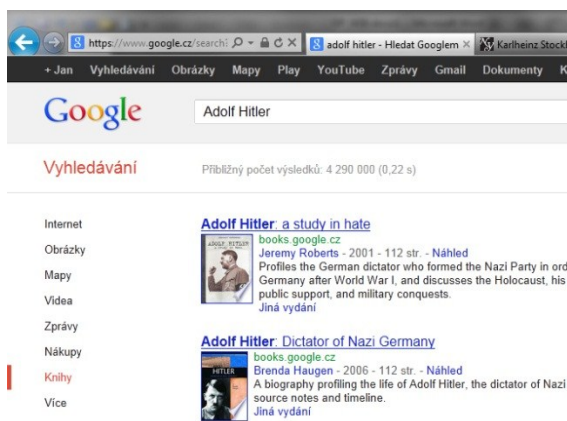
Projektem, o kterém hovořím, je známá výstava nazvaná po Zimbardově práci jednoduše Luciferův efekt: Střetnutí se zlem / The Lucifer Effect: Encountering Evil (viz kapitoly 1.4—1.5), která probíhala od 14. 10. 2011 do 2. 1. 2012 v pražské galerii moderního umění DOX. Smyslem celé této expozice bylo na tento odvěký jev poukázat, upozornit na to, že s ním lze různými metodami vizuálního umění v podstatě bojovat a k tomuto boji poskytnout určitá vodítka či nástroje. Představuje uměleckou reakci na Zimbardovu práci a jeho otevřenou výzvu k akci, určenou především výtvarníkům a konceptualistům. Sám kurátor výstavy Jaroslav Anděl pak v úvodníku v rámci vysvětlení motivace pro celý tento projekt zmiňuje zvláštní sociologický fenomén **fascinace zlem a násilím** [32].



Obr. 87: Luciferův efekt, vstupní instalace



Obr. 88: Luciferův efekt, citáty v rámci výstavy — Leoš Válka, Jaroslav Anděl



Obr. 89: Google Books, heslo „Adolf Hitler“



Obr. 90: Vysílání CNN 9. 11. 2001 nahradilo běžné vysílání na kanálu ČT2

Je až s podivem, že například při zadání jména Adolfa Hitlera do vyhledavače Google dostaneme odkazy na více než 4 000 000 knih a téměř stejné množství obrazového materiálu (Obr. 89). Fakt, že postava, jenž ve byla ve dvacátém století ztělesněným symbolem zla přesto patří mezi nejrozšířenější položky na celém Internetu, bylo o ní vydáno tolik knih a vytvořeno tak značné množství obrazů a fotografií je jistě hoden pozornosti. Zvláště markantní je to ve světle událostí 11. září 2001 (Obr. 90), které jako první dokázaly zvláštní primát „popularity“ Hitlera a celé strašlivé nacistické mašinérie překonat. Historický význam útoků na World Trade Center dokládá celých 7 400 000 knih na Google Books, což je oproti Adolfu Hitlerovi a jeho nacistické mašinérii téměř dvojnásobek. Celou situaci navíc potvrzuje kontroverzní výrok slavného skladatele Karlheinze Stockhausena, jenž tuto hrůznou událost označil za „*největší možné umělecké dílo v celém kosmu*“ (doslova: “*The greatest work of art that is possible in the whole cosmos.*”) [58]. Nutno dodat, že své tvrzení Stockhausen doplňuje: „*Já se denně modlím k Michaelovi, nikoliv k Luciferovi. Toho jsem odmítl. Ale on je stále všude přítomen, tak jako nedávno v New Yorku.*“ (zde je míněn archanděl Michael, pozn. autora) [59]. Přes jeho vysvětlení a například i podporu italského skladatele a nositele Nobelovy ceny Daria Fo byly Stockhausenovy komentáře označeny veřejností za „*závistivé, nechutné a netaktní projevy radikálního uměleckého egocentrismu a cynického antiamerikanismu*“ [60]. Ačkoliv se tento postoj může zdát na první pohled zvráceným a pro většinu „normálních“ lidí neakceptovatelný, odmyslíme-li si subjektivní stránku věci, dospějeme k těžko vyvratitelné pravdě o **přitažlivosti zla a násilí pro lidstvo a jeho imaginaci**. Dalším logickým vyústěním, k němuž autoři došli je fakt, že *celý útok na World Trade Center byl nejspíše s tímto záměrem plánován od začátku*. S plným vědo



Obr. 91: Hořící WTC, v popředí Empire State Building — Marty Lederhandler, Associated Press, 11. září. 2001



Obr. 92: Kontroverzní fotografie „Padajícího muže“ — Richard Drew, Associated Press, 11. září 2001

mím, že se jedná především o **útok na moderní imaginaci lidstva** a toho, jakou roli hrají v současné společnosti média a v neposlední řadě sociální sítě. Cílem se staly budovy, jenž ve své době představovaly centrum světové ekonomiky a nelze pominout ani skutečnost, že se svými fyzickými parametry patřily mezi nejvyšší budovy na světě (až do roku 1974 jim v tomto ohledu dokonce patřil primát). Z toho všeho se lze domnívat, že bylo vše naplánováno s důrazem na maximální vizuální efekt [61] (Obr. 91, Obr. 92, Obr. 93, Obr. 94, Obr. 105, Obr. 96). Uvědomění si tohoto zásadního rozporu, totiž že zmíněný čin nebyl



Obr. 93: 9/11 Memorial Museum — Scott Lewis, Boston Globe, 11. září 2009



Obr. 94: „The Tribute in Light“ — Mario Tama, Getty Images, 11. září 2012



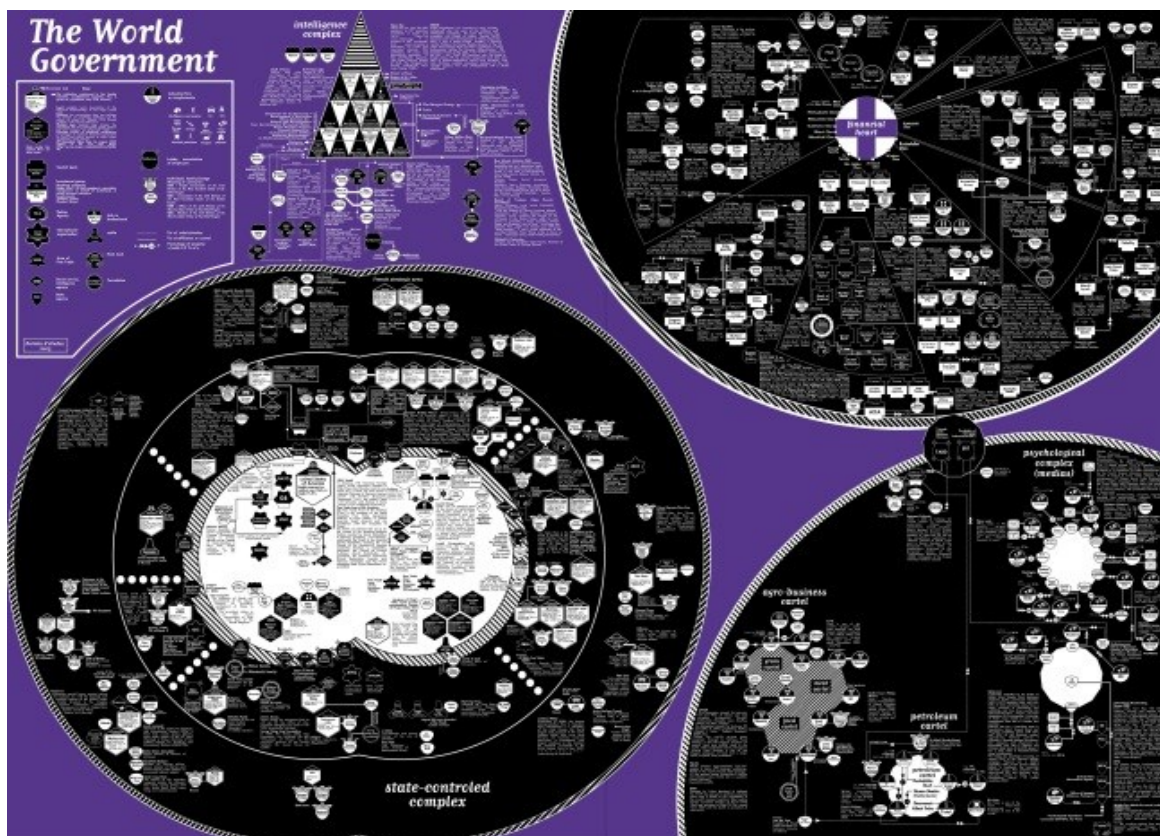
Obr. 95: Thomas Cole, *The Course of Empire: Destruction*, 1836

Obr. 96: *Ground Zero, New York*, Timothy Fadek / Polaris, září 2001

vlastně namířen ani tak proti obětem tohoto útoku, jako spíše proti ostatním divákům je pro pochopení terorismu a vizuálních a mediálních nástrojů, které zlo v současné společnosti využívá velmi důležité. Zároveň i odpovídá na otázku o významu a nutnosti pořádání podobných akcí a výstav. Zmíněná tehdejší hysterická reakce veřejnosti a povrchní nepochopení tohoto výroku bohužel dokládá, že tehdy Lucifer zvítězil. [32]

Jak již bylo zmíněno, výstava *Luciferův efekt* byla uměleckou, výtvarnou a konceptuální reakcí a rozvinutím Zimbardovy práce. Představovala dílo více než třiceti různých tvůrců či tvůrčích týmů a skupin, které se snažily svými díly na zlo upozornit, vynést ho na světlo nebo jej přinejmenším tvůrčím způsobem dokumentovat. Některé či exponáty se dokonce pokoušely proces vzniku těchto činů vysvětlit či objasnit (například již zmíněný Milgramův experiment, viz kapitola 1.4). Jiné pak nutily k zamyšlení nad tím jak dobro a zlo odlišovat a jak v sobě probudit ty lepší, hrdinské stránky. Vzhledem k rozsahu výstavy a této diplomové práce zde nelze prezentovat všechny, přinejmenším však stojí zato uvést alespoň několik z nich.

Počáteční část expozice, která do jisté míry vysvětlovala i výstavu samotnou byly logicky umístěná díla, týkající se Milgramova experimentu a Stanfordského vědeckého experimentu. Návštěvník zde mohl shlédnout videozáznamy a další původní dokumentaci přímo z těchto pokusů. Navazující část obsahovala díla Roda Dickinsona (Obr. 57, Obr. 58) a Artura Žmijewského, jenž na ně navazovala respektive je opakovala formou re-enactmentu (viz. kapitola 1.4). Toto opakování může fungovat jednak jako verifikace celého pokusu a zároveň jako umělecké dílo, dokazující zhoubný vliv moci a slabost a bezbrannost lidské



Obr. 97: Bureau d'études — Světová vláda, digitální tisk na PVC

mysli vůči její negativní podstatě. V kontextu Zimbardových studií může konec konců odmítnutí této bezbrannosti způsobil v důsledku zásadní rozdíl mezi zlem a dobrem, poslušností a hrdinstvím, jak již bylo zmíněno v rámci kapitoly 1.5.

Další poutavé části výstavy se věnovaly popisu mocenských struktur v celé současné společnosti. Skupina Bureau d'études se zde snaží zmapovat propojení a součinnost nejružnějších soukromých, státních společností, zájmových skupin, známých i tajných klubů a spolků či jednotlivců, které v grafické interpretaci přirovnává k zeměpisným šířkám a délkám, jež zracionalizovaly svět již v 17. století (Obr. 97).

Velkou část expozice zabírala (v rámci doprovodné výstavy „Umění nenechat si takto vládnout“, Obr. 98—Obr. 102) dokumentace ke kauze „Stuttgart 21“ (Obr. 98, Obr. 99). Jednalo se o projekt takřka megalomanské přestavby stuttgartského nádraží, proti kterému se zvedla v Německu velká vlna odporu a který se stal učebnicovým příkladem vynucování státní i lobbystické vůle vůči běžným občanům, kteří se státu a zainteresovaným korporacím postavili. I přes, na evropské poměry bezprecedentní zneužití moci proti obyčejným lidem včetně mladistvých a středoškolských studentů, které zahrnovalo použití slzného



Obr. 98: Umění nenechat si takto vládnout —
Stuttgart 21



Obr. 99: Umění nenechat si takto
vládnout — Stuttgart 21

plynu, vodních děl i obušků či mediální dezinformace se jej podařilo projekt v průběhu realizace pozastavit. Nicméně dosud jsou aktivisté nuceni držet hlídky a budoucí vývoj je nejasný. Každopádně fakt, že běžní občané si nenechali situaci líbit a své projevy občanské neposlušnosti dokázali i přes nevídanou šikanu a zvůli ze strany korporátně-politické lobby, disponující veškerými dostupnými zbraněmi vyhrotit do celonárodní diskuse a realizaci přinejmenším pozastavit je úctyhodný. Občana České republiky jen zamrzí, že podobná míra angažovanosti není v našem státě, kde se podobné scénáře běžně opakují takřka každodenně prakticky vůbec vidět.



Obr. 100: Umění nenechat si takto vládnout —
Rozvoj města II



Obr. 101: Umění nenechat si
takto vládnout — Ekonomizace

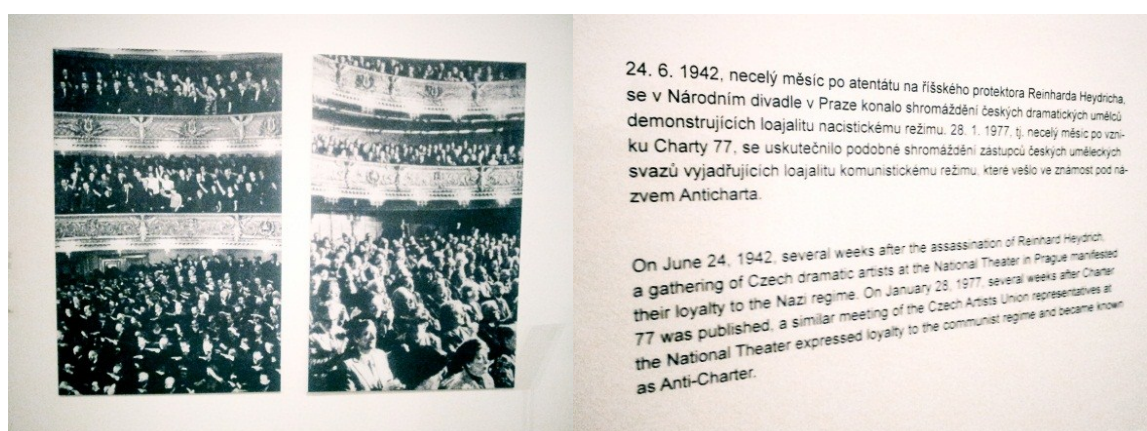


Obr. 102: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21

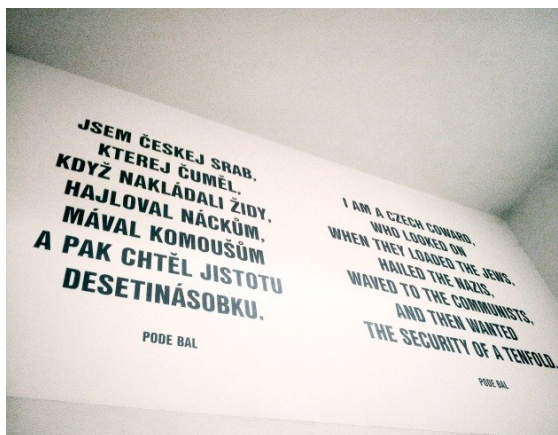
Obr. 103: Jaroslav Anděl — Ústřední výbor II

Obr. 104: J. Anděl — 1945—2009

Osobně bych za subjektivně nejzajímavější díla označil tu část expozice, kde byli zastoupeni čeští umělci, což může být nejspíše způsobeno i časovou a místní aktuálností řešených témat. Díla Jaroslav Anděla (Obr. 103—Obr. 105, Obr. 114), Jana Mlčocha, uskupení Pode Bal (Obr. 106—Obr. 110), Richarda Cortése, Istvána Léka (Obr. 118) či Milana Kozelky (Obr. 114) se věnují známým i neznámým kauzám, útočí na klasické české pokrytectví a rovněž ožívují paměť národa připomínáním těch částí novodobé české historie, o kterých se sice ve společnosti sice hovoří, ale jakoby se zdánlivě nikoho netýkala. Zejména skupina Pode Bal zde útočí poměrně agresivní formou na českou malost a fenomén „**čecháčkovství**“. Zcela otevřeně například implikují v nástěnném diagramu či mapě nikoliv



Obr. 105: Jaroslav Anděl — Národní divadlo, 24. 6. 1942, 28. 1. 1977 (Poprvé jako tragédie, podruhé jako fraška)



Obr. 106: Pode Bal — plakát, manifest



Obr. 107: Pode Bal — Tajná zpráva



Obr. 108: Pode Bal — Tajná zpráva, V. Klaus a A. Rebjonok



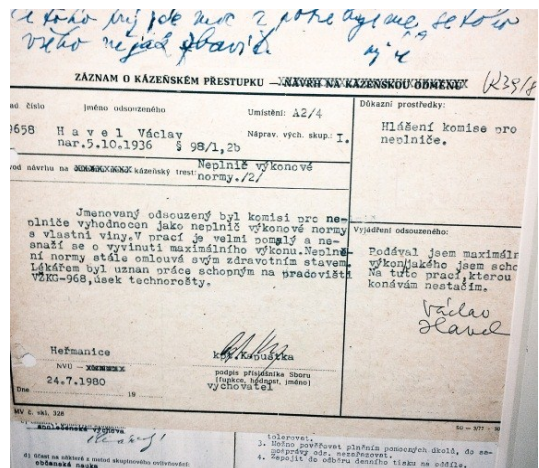
Obr. 109: Pode Bal — Tajná zpráva, A. Rebjonok



Obr. 110: Pode Bal — „Hlasování o důvěře“

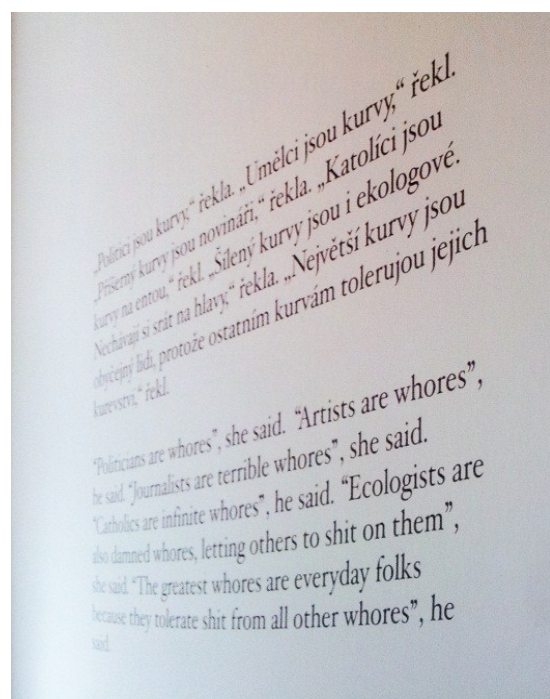
Klausem, Petrem Bendlem a lidmi jako je magnát Michail Chodorkovskij, agent KGB, podnikající v České republice Alexander Rebjonok a další osoby s pochybnou, problematickou či rovnou kriminální minulostí (Obr. 106—Obr. 109). Závěrem dávají možnost samotnému divákovi hlasovat o tom, zda by měl či neměl být takový prezident odvolán pomocí jednoduchého hlasovacího osudí (Obr. 110). V době mé vlastní návštěvy v době ke konci výstavy vycházel výsledek jednoznačně v presidentův neprospěch. Jejich další výtvor, svým způsobem manifest, jednoduchý plakát s nápisem: „JSEM ČESKEJ SRAB, KTEREJ ČUMĚL, KDYŽ NAKLÁDALI ŽIDY, HAJLOVAL NÁCKŮM, MÁVAL KOMOUŠŮM A PAK CHTĚL JISTOTU DESETINÁSOBKU.“ si nebere servítky a mohl by s trochou odvahy, nadhledu a zdravé sebereflexe viset klidně na každém rohu.

Z výčtu rovněž nelze vynechat vizuálně velmi efektní instalaci Magdaleny Jetelové (Obr. 111, Obr. 112) — návštěvník zde mohl vstoupit do prostoru, kompletně jakoby obsaženého uvnitř dobových úředních záznamů a dokumentů z období komunismu. Bylo zde možné nahlédnout do vězeňských záznamů Václava Havla, zakládajících listin Charty 77 nebo kádrových posudků a úředních protokolů o sledování, které vykonávaly bezpečnostní složky minulého totalitního režimu.



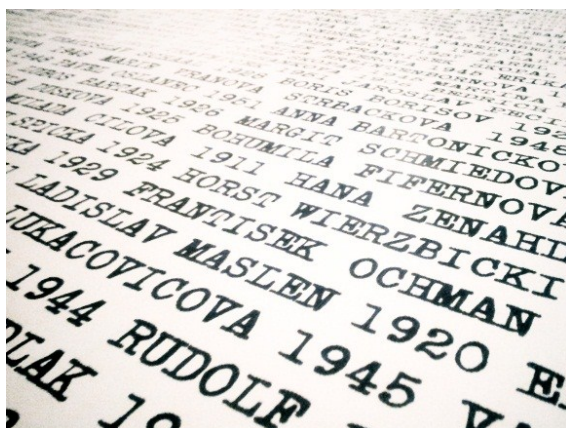
Obr. 111: Magdalena Jetelová — Místo činu, prostorová instalace

Obr. 112: Magdalena Jetelová — Místo činu, prostorová instalace



Obr. 113: Jaroslav Anděl — Neznám...

Obr. 114: Milan Kozelka — Impertinence II



Obr. 115: Evidence zájmových osob StB, více než 770 000 jmen vytištěných na listech formátu 120×94 cm



Obr. 116: Uskupení 15M — plakáty



Obr. 117: Uskupení 15M — plakáty

Z celé výstavy číšel na diváka nejspíše především mrazivý dojem. Ne proto, že by vystavená díla působila tak beznadějně, právě naopak. Jde jen o to, že díky provedení uměleckému výzkumu bylo na první pohled zřejmé, že na vizuální úrovni probíhá již dlouhou

dobu jistý druh války mezi dobrem a zlem. Mezi tím co je nám vnučováno jako realita a realitou skutečnou. A ze zjištěných faktů a poznatků je zřejmé, že Lucifer má prozatím o notný kus navrch. Je zde zcela zřetelně vidět jakou moc mají v postmoderní době média a vizuální vyjadřovací prostředky a jakého významu v současnosti nabývá odpovědnost současných výtvarníků, jichž jsou grafičtí designéři nedílnou součástí. [32]



Obr. 118: Richard Cortés a István Léko — Ode zdi ke zdi

3.2 Mytologie a náboženství

Vraťme se ale ještě na chvíli zpět k historickým souvislostem. Výtvarné umění a potažmo i fenomén grafického designu jakožto vyjadřovacího prostředku nepochybně souvisí s duchovní podstatou lidských idejí a tedy i historií, mytologií a náboženstvím.

Umění a výtvarné projevy jako takové vznikly již na sklonku lidstva, když člověk překročil hranice základních účelových či utilitárních zájmů (čímž se de facto i svět lidí odlišil od světa zvířat) a začal tvořit, aby něco zobrazil nebo vyjádřil. Výtvarné umění tedy již od dob pravěku sloužilo jako poselství a prostředek mezilidské komunikace. Z těchto dob se dochovala řada maleb v jeskynních a na skalních stěnách. Tehdejšími nejčastějšími tématy byly především lov a každodenní zápas s přírodou, později se objevily i lidské postavy. Jeskynní svatyně často sloužily jako obřadní síně pro kultovní úkony lovecké magie. [62]



Obr. 119: Malby v jeskyni Lascaux, Francie, 15 000-13 000 let př. n. l.,



Obr. 120: Skalní malby, Bhimbetka, centrální Indie, 30 000 let př. n. l.

V období, jenž se označuje jako starověk se pak již objevily první rozvinuté civilizace, státy a samozřejmě i náboženské systémy. **Období starověku** se obvykle vymezuje **vynálezem písma**, což je celkem zajímavé — pojem grafický design se sice objevil až ve dvacátém století, nicméně písmo a typografie je jeho nedílnou součástí a tento paradox tedy jasně ukazuje jeho význam v kontextu lidských dějin. Písmo vzniklo ze zcela pragmatických důvodů — člověk si těžko mohl pamatovat nejrůznější proměnlivé údaje, které bylo potřeba uchovat — počty kusů dobytka, množství obilí, daně, rozměry pozemků a podobně. A písmo pak samozřejmě sloužilo i k uchovávání kulturních a náboženských legend a věrouky. Význam vynálezu písma dokládá fakt, že civilizace, jenž si jej dokázaly osvojit a používat se pak rozvíjely mnohem rychleji než ostatní. Původní písmo si z velkých starověkých civilizací vytvořily jen některé, například Egypt. Mezopotámie, Čína nebo Yukatán. Za skutečnou hláskovou abecedu pak dnešní novověká kultura vděčí především Feničanům a Řekům a vyvíjelo se zhruba 5000 let. [63]

Ze starověkých dob je z hlediska pozoruhodnosti a odlišnosti od ostatních kultur nejzajímavější patrně **Egypt**. Zdejší náboženský systém byl postaven na polyteismu a rovněž i uctívání nejrůznějších zvířat či dokonce bytostí, které představovaly křížence zvířat a lidí. Celá mytologie je z dnešního pohledu velmi složitá, protože božstev bylo nesmírné množství (dnes je jich známo něco přes tři tisíce) a jejich výklady se lišily místně i časově. Na rozdíl od většiny ostatních hlavních kultur byl zde považován za boha i samotný panovník, tedy faraon. Ten byl považován za vtělení boha Hora, případně rovnou za božího syna (buď syna boha Rea nebo Amona, v závislosti na tom, o kterém období mluvíme).



Obr. 121: Aniho Papyrus — nejzachovalejší známý exemplář Egyptské knihy mrtvých, 19. dynastie, cca 1200 let př. n. l.

Role faraona v rámci tohoto systému nejspíše nebude náhodná, neboť egyptská víra se vůbec zaměřovala spíše na upevnování státu než formy příkázání tak jak je známe například z křesťanství. Egyptské náboženství obohatilo svět o celou řadu zajímavých výtvarných artefaktů. Za nejvýznamnější se dnes považuje takzvaná Egyptská kniha mrtvých, což byly hieroglyfické, hieratické či démotické texty (například zaříkadel a modliteb), které se vkládaly do hrobu zemřelých, aby zajistily jejich bezproblémový přechod na onen svět. Mohly mít podobu papyrových svitků, ale rovněž se zaznamenávaly i na další předměty pohřební výbavy a dokonce i na obinadla mumií. Starší formu nazvanou Texty rakví lze najít na stěnách egyptských pohřebních schránek či pyramid. Za zmínku jistě stojí rovněž egyptská ikonografie, která přisuzovala různým symbolům a zvířatům nejrůznější významy (Obr. 122—Obr. 125). Vcelku obecně známé znázornění symbolu života představuje Ankh, tedy egyptský kříž (Obr. 14, Obr. 124).



Obr. 122: Uraeus (kobra), hlavní symbol moci



Obr. 123: Horovo oko, symbol boha Hora a Slunce a Měsíce



Obr. 124: Ankh, symbol života



Obr. 125: Rechi, symbol vítězství nad nepřátelskými národy



Obr. 126: Chammurapiho zákoník, snímek stély (vlevo), detail horní části (uprostřed) a úvodní část zákoníku, zaznamenaná na hliněné destičce (vpravo)

Velice významnou kulturou, kde najdeme důležité vizuální dílo se vztahem k dobru a zlu je bezpochyby **Mezopotámie**. Řeč je o Chammurapiho zákoníku přibližně z roku 1650-1800 př. n. l., což je dodnes jeden z nejstarších dochovaných zákoníků vůbec (Obr. 126). Uvádí se, že starší jsou pouze zápisy o zákonech sumerského krále Umammy z města Uru, jenž jsou přibližně o 200 let starší. Jedná se o tmavý čedičový monolit ve tvaru vztyčeného prstu, v němž jsou zapsána jednotlivá pravidla klínovým písmem. Ve svrchní části je vyobrazen babylonský král Chammurapi jak se modlí k bohu Slunce a spravedlnosti Šamašovi. Ten sedí vedle něj a symbolicky mu text zákoníku diktuje. Zákoník samotný představuje především zvykové právo (tedy mravy, viz kapitola 1.2) a sestává se z 282 přehledně uspořádaných článků:

„Spravedlivé zákony, které Chammurapi, král mocný, pevně stanovil a zemi opatřil řádný mrav a dobré vedení (...), aby spravedlnosti dal vzejít na zemi, aby vyhubil bezbožníky zlosyny, aby silný nekřivdil slabému (...) Tedy:

1. Jestliže někdo někoho obvinil a uvrhl naň podezření z vraždy, avšak neusvědčil jej, bude ten, kdo ho obvinil, usmrcen.

16. Jestliže někdo ukryl ve svém domě buď otroka, nebo otrokyni, uprchlé z paláce nebo nevolníkovi, a na výzvu hlasatele je nevydá, tento majitel domu bude usmrcen.

22. Jestliže se někdo dopustil loupeže a bude dopaden, tento člověk bude usmrcen.

197. Jestliže zlomil kost plnoprávného občana, zlomí mu kost.

233. *Jestliže stavitel postavil někomu dům a neudělal své dílo pevně a zeď spadne, tento stavitel pevně vystaví tuto zeď ze svých vlastních prostředků.*“

Zákoník byl původně zasazen do země na veřejném místě v městě Babylónu, čímž jednak zaručoval všem lidem schopným čist přístup a jednak určoval jednotnou autoritu, jíž se musely všechny soudy řídit. Zároveň díky tomu nebylo možné právo ignorovat nebo se odvolávat na jeho neznalost. [62], [64], [65]

Nesmírným zdrojem obohacení lidstva v nadcházejících stoletích byla bezpochyby kultura **starověkého Řecka**. V této civilizaci se poprvé objevuje demokracie, humanismus, filosofie, svoboda, literatura, divadlo a další pojmy, které měly a dodnes mají podstatný vliv na celý vývoj lidstva. Staří Řekové měli rovněž poměrně rozsáhlý polyteistický náboženský systém, kde figurovali prapůvodní bohové, titáni, giganti a samozřejmě známí Olympští bohové, z nichž nejvyšší a nejmocnější byl Zeus (na jehož počest se mimochodem konaly od roku 776 př. n. l. v posvátném Diově okrsku v Olympii olympijské hry). Zajímavostí řeckých bohů bylo, že v porovnání s ostatními kulturami nebyli všemohoucí. Ač byli stále nesmrtelní, podléhali nejrůznějším slabostem a nectnostem podobně jako obyčejní lidé. V řecké kultuře možná proto také nikdy neměli kněží takovou moc a ideologický monopol jako jinde a možná tomu bylo právě proto, že demokracie jako taková předpokládá, že nositelé moci nejsou neomylní. Pozoruhodným řeckým fenoménem byli hrdinové či héroové — bytosti dokonalejší než obyčejní lidé, kteří vynikali svými neobyčejnými činy, za než se jim po smrti dostávalo božské pocty. K nejznámějším patřili Hérakles (Obr. 129), Théseus či Perseus. Bohužel, z řecké kultury se nedochovalo dostatečné množství pramenů (alespoň co se týče například literatury, mytologie či malířství, jenž je v kontextu této práce



Obr. 127: *Motiv obětování — jediné dochované památky řeckého malířství, Pitsa, cca 540 př. n. l.*



Obr. 128: *Achilles zabíjí trojského zajatce*



Obr. 129: Herákles vstupuje na Olymp, 540 př. n. l.



Obr. 130: Apélleova Alegorie Pomluvy — Sandro Botticeli, 1494

nejdůležitější), a tak se toho nejvíce dozvídáme prostřednictvím **antického Říma** (Obr. 132). Přibližnou představu o řeckých malbách si můžeme udělat jen ze zlomků (Obr. 127), váz a římského umění, jenž jej napodobovalo. Často se zde zobrazovaly například lov, nej-různější bitvy a zápasy či mytologické výjevy. Umění nejslavnějšího řeckého malíře Ape-lléa se pokusila na základě popisu rekonstruovat řada malířů (Obr. 130). Z hlediska vý-
tvarné kultury je podstatná novinka, že centrem a „měřítkem všech věcí je člověk“. Řekové se dále snažili směřovat k jednotě obsahu a formy a smyslového a rozumového poznání, a protože se mu podařilo vytvořit ideál lidské krásy, stalo se celé jejich umění určitou nor-mou pro další historický vývoj v pozdějších kulturách. [62]



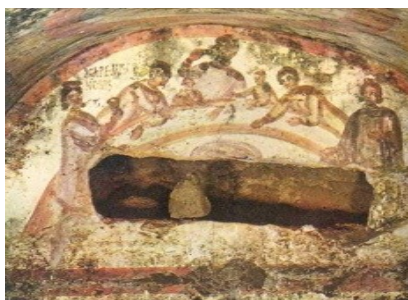
Obr. 131: Illias, řecký rukopis, 5-6. st.



Obr. 132: Římský básník Vergilius, zachoval příběhy řecké mytologie v mnohých svých dílech, rukopis Vergilius Romanus, 5. st.



Obr. 133: Panna Marie s dítětem,
Římské katakomby, 4. st. n. l.



Obr. 134: Eucharistie, tedy
Svaté přijímání, katakomby
sv. Marcellina a Petra v Římě



Obr. 135: Kristus
jako Dobrý pastýř,
Kalixtovy katakomby

Nejdůležitějším náboženstvím v rámci naší kultury je samozřejmě **křesťanství**. Jeho počátky, nazývané též křesťanská antika, se mísily s římskou kulturou (jež zas vycházela převážně z kultury řecké a etruské) a měly tedy antickou formu. V rámci křesťanství vzniklo mnoho nejrůznějších symbolů, z nichž některé jsou obecnější — například kříž, jenž vychází z Kristova umučení. Až do roku 313, kdy císař Konstantin vydal Edikt milánský, bylo křesťanství v rámci římské říše nepovolené, a proto se šířilo víceméně tajně, mimo jiné právě díky výtvarné kultuře. Nejstarší památky křesťanů proto najdeme především v katakombách — podzemních chodbách, kam se pohřbívali zemřelí (Obr. 133—Obr. 135). Výtvarné projevy zprvu vycházely z antiky, ale tyto motivy později dostávaly křesťanský význam a křesťanství přinášelo symboly vlastní: palma vyjadřovala vítězství nad smrtí, oliva mír, kotva naděje, holubice Ducha svatého, beránek a ryba pak Krista. Symbol ryby (Obr. 136) je druhým nejrozšířenějším křesťanským symbolem a jeho původ vychází jednak z povolání většiny Kristových učedníků a jednak v řeckém slově *ichtys* (ΙΧΘΥΣ, ryba) lze též spatřovat zkratku označení Ježíš Kristus, Boží Syn, Spasitel (Ιησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, tedy Jézúz Christos Theú Hyios Sótér). Oblíbenými motivy ranně křesťanského malířství byly především oranti, tedy modlící se či prosebníci anebo pastýři, ne



Obr. 136: *Ichthys*



Obr. 137: *JHS* či *IHS* (*J* a *I* se v latině dlouho nerozlišovalo), další ze zkratek jména Ježíš



Obr. 138: Nejstarší papyrus s listy sv. Pavla, Papyrus 46, cca 200-220



Obr. 139: Kristus, zobrazený jako král, Belgie, cca 1095



Obr. 140: Svatý Augustin, Řím, 6. st.



Obr. 141: Triumf Krista a církve, Řím, cca 415

soucí ovečku (jež, jak jsem již zmínil, symbolizovala samotného Krista). Dalšími důležitými výjevy byly i náměty ze Starého a Nového zákona (Obr. 141), apoštolové, starozákonní proroci a později také křesťanští mučedníci. Zajímavostí může být, že symbol kříže se do čtvrtého století vůbec nevyskytoval. [62]

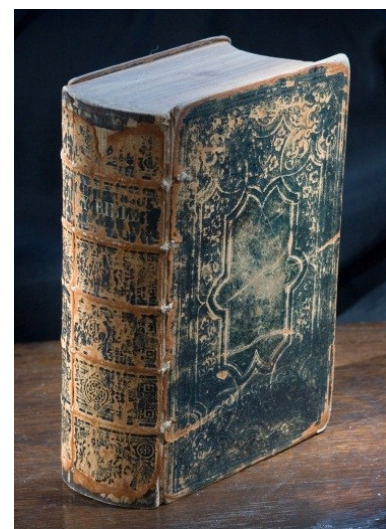
Pozdějším obdobím, kdy bylo křesťanství již státním náboženstvím, se pak objevují i nejrůznější druhy monumentální malby a ikonografie (Obr. 139, Obr. 140). A rozvíjela se také **knížní malba**, jenž je pro nás velice důležitá, neboť úzce souvisí s grafickým designem



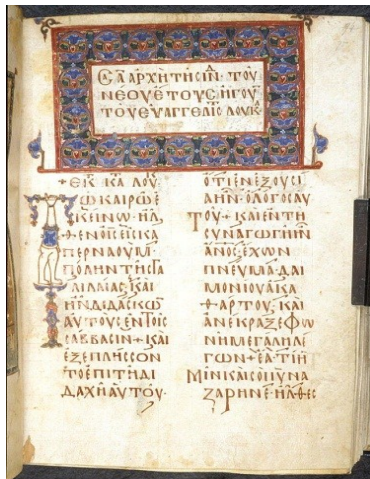
Obr. 142: Rossanský kodex, Rossano, 6. století



Obr. 143: Středověká schránka s kodexy, Codex Amiatinus, cca 692



Obr. 144: Křesťanská Bible jako kodex, 1859



Obr. 145: Lektionář 183, řecký rukopis Nového zákona, psaný unciárou, 10. století



Obr. 146: Miniatura Madony s dítětem, Parc Abbey Bible, 12. století



Obr. 147: Iluminovaný Arménský rukopis Sargise Ptisaka, 14. století

a jeho pozdějším vývojem (Obr. 142—Obr. 150). Od 4. století začaly kodexy (Obr. 144), tedy svazky listů, svázaných ve hřbetu převažovat nad antickými svitky (Obr. 138). Náboženské knihy, žaltáře a evangeliáře (knihy žalmů a evangelií) se rovněž ilustrovaly (Obr. 145—Obr. 150). Z dochovaných kodexů je nejznámější například Rossanský kodex z 5. století či (Obr. 142) Vídeňská Genesis.

Křesťanství se později rozšířilo po celé Evropě a ve středověku hrálo v rozvoji vzdělanosti, pokroku a samozřejmě též výtvarné a vizuální kultury zásadní roli díky mnišským řádům. V poměrně temných dobách a bouřlivé politické situaci, která ve středověku v Evropě panovala, se do klášterů (Obr. 150) totiž soustředovala vzdělanost, mniši zde opisovali



Obr. 148: Ježíš Všemohoucí, iluminovaný evangeliář, cca 1220



Obr. 149: Miniatura Mojžíše s Faraonovou dcerou, Breviář z Chertsey, 14. století



Obr. 150: Vysvěcení Kláštera v Cluny papežem Urbanem II., 12. století



Obr. 151: Dobová
miniatura modlicího se
rytíře, 13. století



Obr. 152: Dobytí Jeruzaléma během
první křížové výpravy v roce 1099,
středověký rukopis



Obr. 153: Bitva husitů
s křižáky, Jenský kodex,
15. století

antická díla a tvořili rozsáhlé knihovny. Rozvíjela se tak i kaligrafie a umění iluminace, tedy ilustrovaných rukopisů (Obr. 145—Obr. 150). Nelze též opomíjet fakt, že ve středověku byla církev hlavním zadavatelem uměleckých prací a architektury a na díla takto vzniklá se vztahovala jí definovaná pravidla, což se začalo měnit až v době gotiky, kdy se začalo více rozvíjet svobodné řemeslné umění.

Středověká církev a její mniši však nebyli vždy jen mírumilovní. Na konci 11. a během 12. století též vznikaly takzvané **rytířské řády**, jejichž funkce byla v podstatě vojenská a měly za cíl především ochranu Evropy respektive Svaté země (tedy dnešního Izraele) před nevěřícími. Nejznámějším takovým řádem jsou dnes nejspíše templáři, nicméně existovalo či



Obr. 154: Symboly některých rytířských řádů

nemůže splnit, požádal o pomoc ďábla. Ten prý za něj celé dílo sepsal a mnich přidal pouze jeho obrázek. Ač tuto pověst těžko ověříme, na celém díle je nejzajímavější zejména právě jeho stylistická jednota — celý výtvarný ráz je prakticky beze změny, bez vlivu stárnutí ruky písaře, nálady či počasí, jako kdyby byla skutečně napsána během krátké doby. Na jedné ze stran (Obr. 155), jinak prázdné, je ono zmíněné unikátní vyobrazení ďábla o velikosti téměř 50 cm, přičemž několik předcházejících listů je psáno na zčernalém pergamentu a má velmi ponurý a odlišný charakter od všech ostatních částí. Ďáblu bibli bohužel během třicetileté války ukořistili Švédové a přes opakované snahy o její vydání se ji nepodařilo získat zpět. [66]

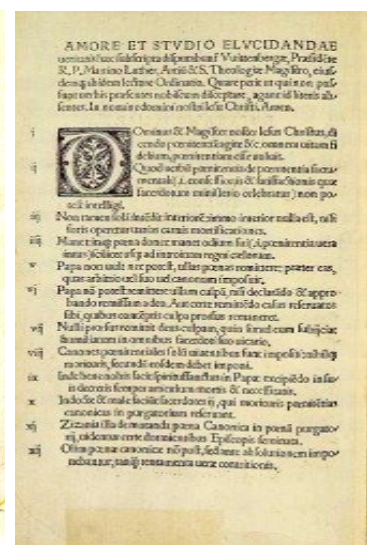
Zhruba od počátků renesančního do poloviny 17. století sahá poměrně široká hranice, která již označuje začátek novověku. Historikové v tomto případě navrhuji několik různých mezníků, jako je pád Cařihradu a Východořímské říše (1453), objevení Ameriky (1492) či začátek německé reformace (1517). Jako nejstarší milník se někdy též uvádí důležitý vynález, je opět ukončil vynález úzce související s grafickým designem, a kterým je knihtisk Johannese Guttenberga (Obr. 158), jenž takto začal vyrábět knihy v Mohuči již před rokem 1450. Guttenberg nebyl prvním člověkem, jenž se touto myšlenkou zabýval, nicméně jeho primát spočívá v tom, že jako první realizoval myšlenku znovupoužitelných kovových liter, vytvořil strojek na jejich odlévání a vhodnou slitinu, vytvořil tiskařský lis pomocí úpravy vřetenového lisu na víno a navíc vymyslel receptury tiskařských barev.



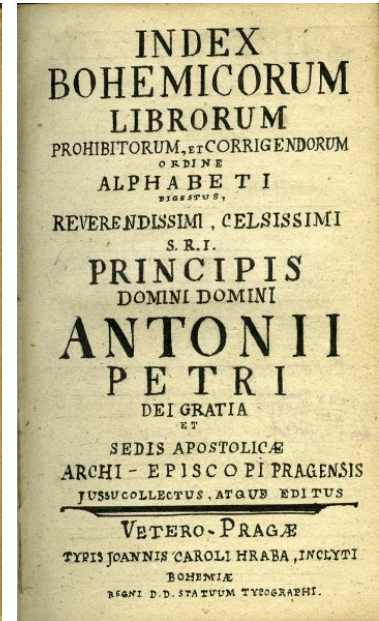
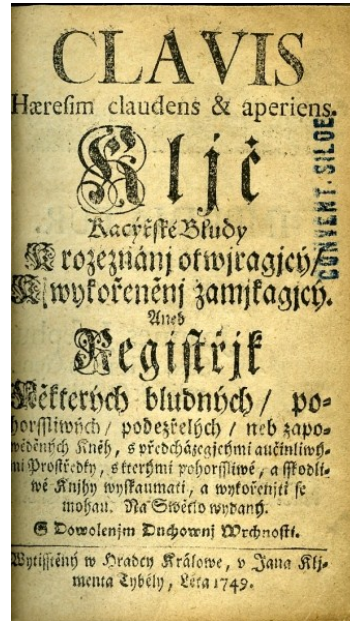
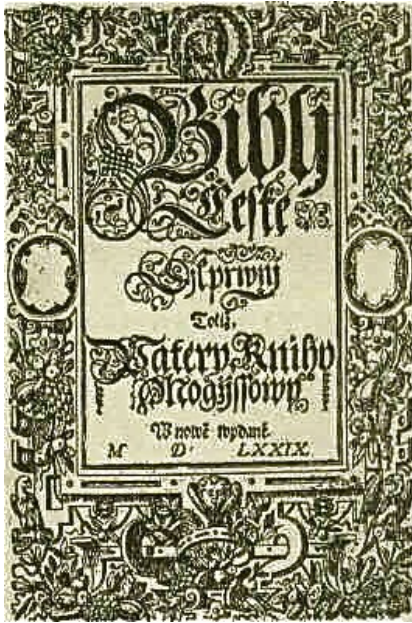
Obr. 158: Jost Amman —
Knihtisk v 16. století, 1568



Obr. 159: Stránka
z Guttenbergovy Bible



Obr. 160: 95 tezí Martina
Luthera, vydání z roku 1522



Obr. 161: Kralická Bible, titulní list z roku 1579

Obr. 162: "Klíč" Antonína Koniáše, titulní list vydání z roku 1749

Obr. 163: Index zakázaných knih, vydáný na podnět biskupa A. Petra, 1770

Jednou z prvních významných prací Johannese Guttenberga bylo samozřejmě jeho latinské vydání Bible (Obr. 159), nicméně zřejmě největší kulturně-společenský dopad měl jeho vynález v tehdejší zcela nepochybně na rozvoj reformačního hnutí Martina Luthera. Díky Guttenbergově knihtisku se Lutherovo učení totiž velmi rychle šířilo a vydání z roku 1522 (Obr. 160) kolovalo po celé Evropě během dvou let ve 300 000 výtiscích (!). Cílem reformátorů byla obroda a náprava poměrů v křesťanské církvi, protestovali například proti odpustkům, poplatkům a někteří radikálnější kazatelé dokonce obviňovali otevřeně církevní představitele z kupčení s úřady a podobně. Šlo jim tedy obecně hlavně o návrat k původnímu učení. Společným prvkem všech těchto směrů, jež se časem vytvořily, byly „3 pouze“: „pouze milost, pouze víra, pouze Písmo“. Katolické církvi se toto pochopitelně nelíbilo, učení Martina Luthera bylo zakázáno, jeho díla byla veřejně pálena (na což on sám reagoval naopak pálením papežských bul apod.) a poté, co svá tvrzení odmítal odvolat, byl roku 1521 prohlášen papežem za kacíře a exkomunikován. Na tomto příkladu lze vidět další z důležitých rolí, jež kniha v historii lidstva a křesťanství sehrála v dobrém i zlém. Na českém území protestanské myšlenky šířila kupříkladu Jednota bratrská, jejímž důležitým počinem byl překlad bible, jež byl postupně vydáván v letech 1571—1588. Kompletní vydání Bible kralické pak vyšlo v roce 1601 (Obr. 161). [62], [67]



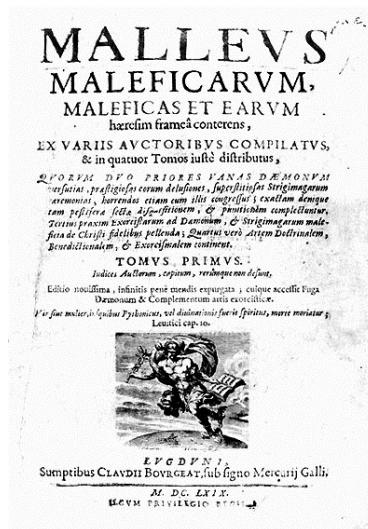
Obr. 164: Vyobrazení čarodějnic v díle „Le champion des dames, Martina Le France“, 1451



Obr. 165: Zpráva o popravě čarodějnice odsouzené k upálení v německém Schiltachu v roce 1531, 1533

Důsledkem sporů obou stran, katolíků i protestantů resp. evangelíků, byla i řada násilností a vleklých a krvavých konfliktů v celé Evropě — například Selské války v Německu, pronásledování jinověrců, občanská válka ve Francii a Anglii a především Třicetiletá válka, která měla značný význam i pro českou historii. Katolická církev stála i u zrodu takzvaného protireformačního hnutí, jehož nejznámějšími představiteli byli jezuité, jež působili po Bílé hoře i u nás. Cílem byla rekatolizace, tedy znovuobracení na římskokatolickou víru, a to i násilnou cestou. Zabavoval se majetek, protestantští představitelé byli vyháněni ze země a někteří lidé byli za šíření zakázaných knih i upálení. Neznámějším představitelem jezuitské cenzury v Českých zemích byl Antonín Koniáš, který ničil zakázané knihy dle své vlastní příručky „Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírajících“, obsahující seznam 1233 českých, německých, francouzských i latinských zakázaných knih (Obr. 162).

Spolu s dobou temna, jak jsou tyto časy někdy nazývány, bývá ještě spojován jeden fenomén, který se řadí ke stinným stránkám křesťanské historie, jež bych rád zmínil, a sice **čarodějnické procesy**. Probíhaly v dobách středověku i novověku, cca od 15. do 18. století.



Obr. 166: *Malleus
maleficarum*, vydání
z roku 1669, Lyon

Obr. 167: Poprava čarodějnic v Anglii, 1655

Jednalo se o církevní či světské trestní řízení vůči domnělým čarodějnicím či čarodějům. Jejich motivace je dodnes předmětem spekulací, zpočátku oficiální církve tyto procesy dokonce zakazovala a existence čarodějnic se ani příliš neuznávala, neboť byly původně považovány za pověru a iluzi, nicméně později, po křížáckých výpravách se pohled změnil a obvinění bývali trestáni stejně jako kacíři, tedy ohněm (Obr. 169). Celou ideologii navíc posvětil papež Inocenc VIII. svou bulou *Summis desiderantes affectibus* (která mimochodem představovala první tištěný papežský výnos vůbec) a ta dala vzniknout nechvalně známé knize *Malleus maleficarum* (tedy česky „Kladivo na čarodějnice“) dominikánských kněží Heinricha Kramera a Jakoba Sprengera (Obr. 166) roku 1486. Oficiální vztah církve k tomuto dílu je dodnes sporný, nicméně pravdou je, že tato kniha, obsahující teologický rozbor nadpřirozených sil, představy o nich a návody na pronásledování čarodějnic, se stalo základních pomůckou lovců čarodějnic. Svou roli zde sehrála rovněž **inkvizice**, což byla církevní právní instituce, jejímž úkolem bylo vypořádat se s kacíři, tedy v podstatě církevní soud. Inkvizice byla velmi obávanou institucí a její tribunály odsoudily k smrti kvůli domnělému kacířství řadu dalších známých postav lidské historie, kupříkladu Janu z Arku či astronoma Giordana Bruna. V Čechách byl upálen za šíření zakázaných knih tiskař z Frýdku Místku Baltazar Hubmeier a nesmíme opomenout také jednu z nejvýznamnějších postav naší historie, mistra Jana Husa. Ve španělsku koncem 15. století pak vznikla také takzvaná španělská inkvizice, kterážto ovšem podléhala králi a nikoliv církvi. Obecně se má



Obr. 168: Mučení, užívané proti obviněným z čarodějnictví, 1577



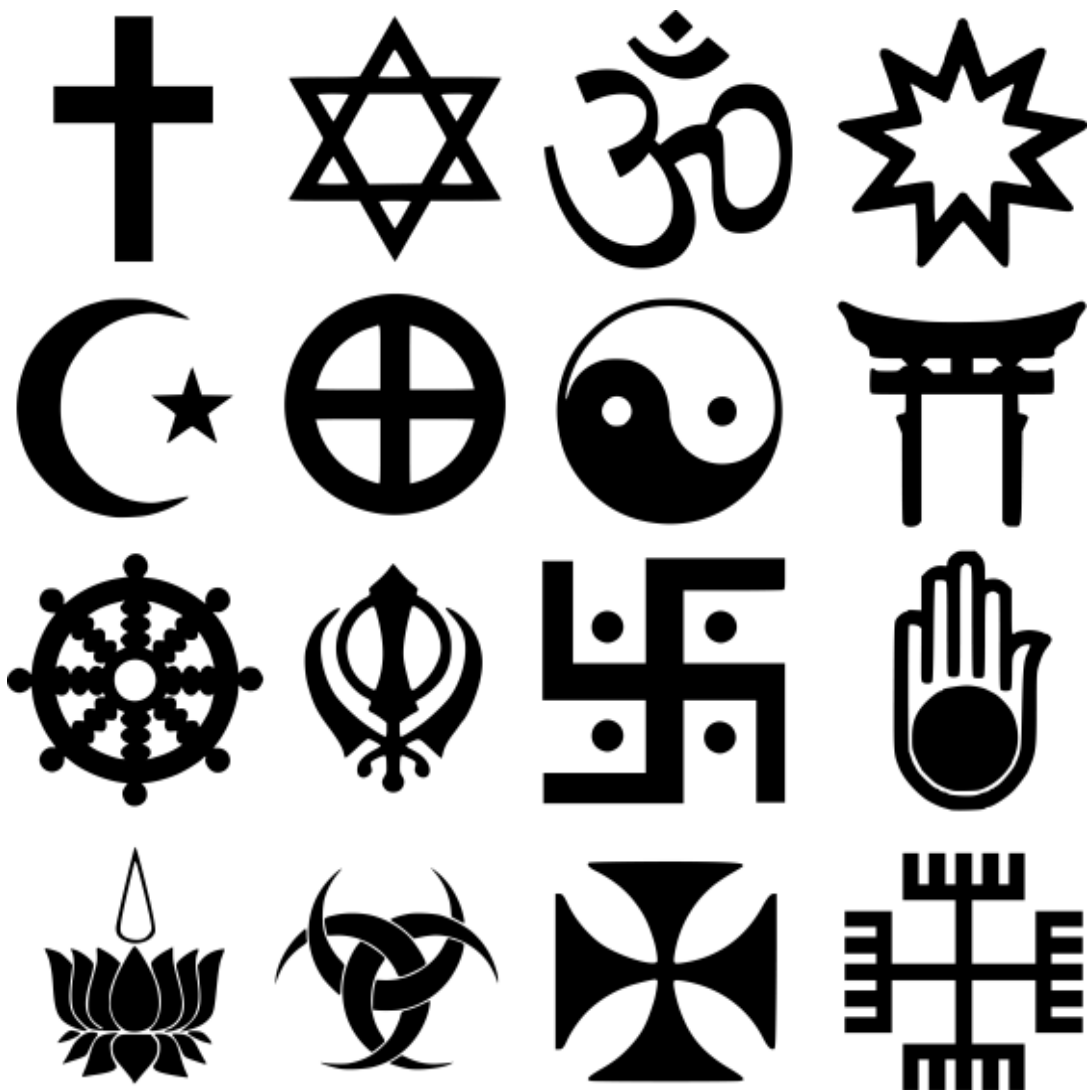
Obr. 169: Upalování čarodějnic ve švýcarském Badenu, 1585

za to, že Aragonský král používal náboženství jako prostředek vlády nad obyvatelstvem a tato instituce mu sloužila především k likvidaci nepohodlných oponentů a konfiskaci jeho majetku. Běžnou metodou vyšetřovací inkvizice v čarodějnických procesech bývalo velice kruté mučení, jímž se dosahovalo doznání „viníka“ (Obr. 168) a právní proces samotných obvinění byl v podstatě založen na pomluvě.

V rámci procesů bylo v rámci českých zemí odsouzeno k smrti „jen“ zhruba sto lidí. Nejznámější případ děkana Kryštofa Lautnera z Velkých Losin populární formou popsal ve své knize *Kladivo na čarodějnice* Václav Kaplický a později jej zpracoval režisér ve stejnojmenném filmu Otakar Vávra. V celé historii pak proběhlo na světě zhruba 80 000 procesů a bylo vyneseno na 35 000 rozsudků smrti [68], [69]. Přibližně 80% odsouzených představovaly ženy, neboť celá doktrína, na kterou se tato nelidská ideologie odkazovala, předpokládala jejich slabší vůli a sklony k podlehnutí Ďáblu. Philip Zimbardo se v již mnohokrát zmiňovaném *Luciferově efektu* čarodějnickými procesy rovněž zabývá a formuloval zde názor, že se jedná o jeden z učebnicových dokladů zneužití moci a páchání systematického zla [7]. Závěrem je nutno podotknout, že před vypuknutím tohoto běsnění byly fanatické názory ohledně čarodějnic vesměs v menšině a základem pro jejich rozšíření se stala opět jedna jediná kniha.

Jak ukázala tato kapitola, v rámci náboženství a mytologie sehrává výtvarné umění a vizuální kultura značnou roli. V rámci rozsahu této práce nelze vyjmenovat všechny možné

příklady, vybral jsem proto pouze některé. Lze možná jen doplnit, že během novověku a osvícenství postupně posiloval v morálce lidí spíše důraz na člověka a jeho vlastní rozum. Myšlení lidí hledalo dále nové a nové cesty jak se zbavit svazujících autorit, což svým myšlením uzavřel symbolicky v 19. století Friedrich Nietzsche svým známým výrokiem „Bůh je mrtev“. Jakožto autor této práce a věřící člověk se nesnažím s tímto tvrzením souhlasit, nicméně tuto větu lze chápat jako symbolické vyjádření konce zásadního vlivu (mnohdy přebujelých) autorit církve na běh a vývoj lidstva a jeho myšlení.



Obr. 170: Náboženské symboly v rámci různých kultur:

1.řada: latinský kříž, Davidova hvězda, óm (hinduismus) symbol víry Bahá'í

2.řada: islám (Turecko), Sluneční kříž, tajitu, Torii (šintoismus)

3.řada: Dharma, Khanda (sikhismus), Svastika (džinismus), Jainova ruka (džinismus)

4. Řada: Ayyavazhi, Tři bohyně, dělový kříž (templáři), Boží ruce

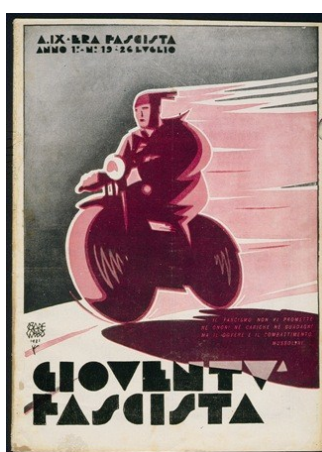
3.3 Propaganda a politika

Jedním z patrně nejmocnějších využití grafického designu je sféra politiky a politické propagandy. S příchodem 20. století se vstupem grafického designu do vizuální kultury ukázalo, že prostřednictvím tohoto jazyka propagujícího nejrůznější značky a produkty lze prodat téměř cokoliv, stačí jen vytvořit charismatickou identitu. A jak ukazuje výzkum známého grafického designéra a teoretika Stephena Hellera, v rámci nejrůznějších totalitních režimů tomu nebylo jinak. Rámec totalitních režimů a jejich propagandy dává celému pojmu „grafický design ve službách dobra a zla“ úplně jiný rámec a význam. [70]

Prvním příkladem takového využití grafického designu systematicky a ve velkém měřítku byla nejspíše **fašistická Itálie** po nástupu Benita Mussoliniho k moci v roce 1922. Mussoliniho způsob pojetí propagandy bývá díky opravdu jednotnému výtvarnému slohu a pózám označován za skutečného „art diktátora“ celého fašistického vizuálního stylu (Obr. 171). Vzhledem k římským kořenům celé apeninského poloostrova byl Duce, tedy „vůdce“, stejně jako Césarové zobrazován téměř všude a nezřídka se na jednoduché nápisy s jeho titulem používala římská kapitála, což o to více evokovalo antický sloh (Obr. 174). Podobně jako nedávno zesnulý libyjský diktátor Muammar Kaddáfí si potrpěl na nejrůznější uniformy a nechával se v nich s oblibou zobrazovat. Co se výtvarného stylu jinak týče, sloh fašistické Itálie byl zásadním způsobem ovlivněn futurismem (Obr. 172). Mussolini rovněž dobře věděl, že nejsnáze se ovládají propagandou mladí lidé a proto užíval jakoby



Obr. 171: Gerardo Dottori —
Benito Mussolini, 1933



Obr. 172: Giovanni
Gobbo — Časopis
„Mladý fašista“, 1931



Obr. 173: Italský plakát
k oslavám 10. výročí
fašistického převratu



Obr. 174: Duce, nepochybně inspirován kulturou antického Říma

moderního mladistvého stylu, což mělo přesvědčit mládež o všemocnosti a nezničitelnosti celého režimu. Jak trefně dodává Stephen Heller ve svém díle, kdo si myslel, že využívání šablon a stencilů je vynálezem hiphopové kultury, asi by se vcelku divil, kdyby se dozvěděl kdo je jeho pravým autorem. Futuristický styl je na využívání podobných prostředků založen a v rámci tohoto režimu se užíval naprosto důsledně. V rámci italské propagandy se rovněž zdůrazňovala nadřazenost mužů nad ženami a ženy dokonce od určité doby nesměly učit na vyšších než základních školách. Zdůrazňoval se rovněž kult sportu a tělesné připravenosti, což mělo být průpravou právě pro další službu celému režimu.

Jakkoliv byla italská propaganda výtvarně efektivní, asi nejznámějším symbolem zla a fašismu z dnešního hlediska v celých lidských dějinách byl **Adolf Hitler**. Představoval kromě vůdčí osobnosti jakousi „značku“ celého německého fašistického hnutí. Záměrně se nenechával zobrazovat jako aristokrat či byrokrat, jak bylo zvykem jeho předchůdců, nýbrž jako prostý člověk z lidu. Nic z toho nebyla náhoda. Hitler měl svého fotografa, Heinricha Hoffmanna, jenž se zároveň staral o jeho veřejný obraz (a údajně si po válce přišel na poměrně slušné jmění prodejem führerových fotografií a dalších nacistických artefaktů). O Hitlerovu „image“ (Obr. 175) se starali i další lidé, Arno Breker, jeho oficiální sochař, jenž měl na starosti diktátorovy busty, jež se vyskytovaly stejně jako v případě Mussoliniho téměř všude a samozřejmě jedna z nejvýraznějších a nejznámějších postav celé propagandy, říšský ministr propagandy, Joseph Goebbels. Hitlerovská propaganda si zakládala na obrazu železného vůdce, nicméně zároveň se snažila svého diktátora zobrazovat jako jinak laskavého a obyčejného člověka, takže se často nechával fotografovat s dětmi či například

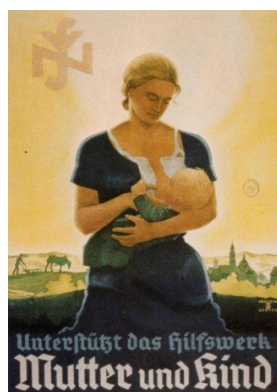


Obr. 175: Adolf Hitler na plakátech

jak přebírá květiny od mladých dívek a podobně (Obr. 176). Stejně jako ostatní totalitní režimy němečtí fašisté důsledně cílili na mladé lidi a tak celá národněsocialistická strana NSDAP, jež sdružovala veškeré složky tohoto režimu zahrnovala i Hitler Jugend a pro nejmladší děti také Jungvolk a Jungmädel. Jejich náplní byly vesměs nejrůznější sporty, propaganda, nosili samozřejmě rovněž uniformy a podobně jako ve skautských hnutích se zde dala získat spousta nejrůznějších odznaků apod (Obr. 180, Obr. 181). Na vrcholu německé moci tyto organizace mládeže sdružovaly miliony dětí, jež byly vedené k rozvoji těla i ducha a samozřejmě převahy nad svými budoucími nepřáteli. Zrůdnost celého tohoto systému dokládá fakt, že zde existovala dokonce jakási juniorská složka Gestapa, jejímž úkolem bylo monitorování ostatních dětí.



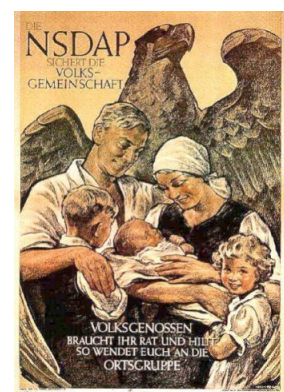
Obr. 176: Hitler jako vůdce dětí, plakát



Obr. 177: Plakát vyzývající ke zvýšení porodnosti, 1934



Obr. 178: Zimní fond — plakát, propagující árijský původ, 1933



Obr. 179: Náborový plakát NSDAP, 1938



Obr. 180: *Organizationsbuch der NSDAP* Obr. 181: *Organizationsbuch der NSDAP*

Základním symbolem německého nacistického hnutí se stal hákový kříž, neboli svastika, což byl původně starověký symbol, vyjadřující štěstí. Má se za to, že Hitler jej začal používat v podstatě ze žárlivosti na komunisty a jejich symbol hvězdy. Krom toho, svastiku již používala již dříve některá tajná nacionalistická okultní hnutí, jež fungovala tajně po porážce Německa v První světové válce (např. Freikorps). Celý vizuální styl všech německých složek a použití svastiky i dalších symbolů byl pak zakotven v jednom velkém manuálu, nikoliv nepodobnému manuálům vizuálního stylu jak je známe teď. Byl publikován pod názvem *Organizationsbuch der NSDAP* roku 1936 (Obr. 180, Obr. 181), má více než 550 stran a jeho autorem je Dr. Robert Ley, jež dohlížel na celý způsob prezentace všech složek této nacistické mašinerie. Kromě vizuálního stylu rovněž obsahoval některé základní normy německé propagandy, jako byla například definice židovství a tak dále. Na zpracování propagandistických plakátů, což byla věc, ve které Německo za První světové války



Obr. 182:
*Typografický manuál
NSDAP*

Obr. 183:
*Protiletectká obrana,
plakát*

Obr. 184: „Celé
Německo slyší
vůdce“, plakát

Obr. 185: „My
dělníci jsme
povstali“, plakát



Obr. 186: Plakáty německé válečné propagandy

pokulhávalo za západem, si dokonce nechal udělat Hitler speciální studii „*Das Politische Plakat: Eine Psychologische Betrachtung*“, tedy „Politický plakát: Psychologický efekt“ jejíž a Erwin Schocke (Obr. 179, Obr. 184, Obr. 185, Obr. 186). A dokonce existovala i speciální typografická příručka, jež definovala, které druhy písma se smí v říši používat a které nikoliv. Je nanejvýš pozoruhodné, že je připisována Dr. Paulu Rennerovi, jenž je autorem známého písma Futura. Nutno ovšem říci, že Renner rovněž napsal knihu o bolševismu, který představoval protikladnou ideologii a podle všeho se na německé propagandě jinak nepodílel. [70]

Každopádně proti používání takzvaného neněmeckého písma se dokonce vedla poměrně rozsáhlá kampaň, využívající nejrůznější samolepky a slogany, kárající a nabádající



Obr. 187: Davidova hvězda, kterou museli nosit Židé

Obr. 188: Židovská předválečná perzekuce, 1933

Obr. 189: Továrna ve fašistickém stylu, 1934

Obr. 190: Vyhláška, zesměšněná moravským odbojem



Obr. 191: Alexandr Gerasimov —
Lenin na tribuně, 1929

Obr. 192: *Lenin na tribuně 1. Května 1920*

občany k využívání fraktury či „*Die Schöne Deutsche Schrift*“, což je z dnešního pohledu beze sporu jeden z nejvýraznějších symbolů této strašlivé doby. Rovněž, zamyslíme-li se nad touto výzvou z marketingového hlediska, jednalo se o poměrně chytrý a prozíravý způsob jak využít běžné občany k dalšímu šíření propagandy. Nacisté si tedy očividně byli vědomi síly typografie. [70]

Kromě propracovaného systému uniforem a insignií (které dobře vysvětluje a definuje zmíněný manuál) rovněž nacisté využívali ojedinělé metody k označování svých třídních nepřátel, a sice, že nutili Židy nosit pod pohrůžkou smrti žluté Davidovy hvězdy na znamení jejich odlišení od ostatní společnosti. Tento symbol měl sloužit jako znamení hanby a je dodnes jedním z nejvýznamnějších motivů, připomínajících hrozivé časy Druhé světové války. Nutno ovšem říci, že dnešní Židé jej dnes používají v opačném gardu jako připomínku a symbol přežití a nezlomnosti svého národa.

Propagandu reklamního stylu však nepoužívali pouze nacionalisté, nýbrž také hnutí komunistická. Za zakladatele, vůdce a hlavního revolucionáře tohoto hnutí se v komunistickém Rusku považoval Vladimír Iljič Uljanov, známý jako Lenin. Vážil si moci, nikoliv však



Obr. 193: Stalin na plakátech, vyjadřujících kult jeho osobnosti

obdivu či lichocení, neboť se snažil nastolení obrazu rovnosti mezi sebou a ostatními revolucionáři. Přesto všechno byl však považován za hlavního hrdinu bolševické revoluce a jakkoliv se tomu snažil vyhnout, byl přesto zobrazován když už ne jako božstvo, alespoň jako nejmajestátnější z mezi jinak sobě rovnými. Jeho nejznámějším a nejčastěji reprodukováným portrétem byl takzvaný Lenin na Tribuně, jenž vznikl až po jeho smrti v roce 1929 (Obr. 191). Je zde vyobrazen v typickém nepadnoucím vlajícím obleku a kravatě namísto vojenské uniformy. Charisma, které z tohoto výjevu číší vypadá téměř stejně mocně a silně jako obrazy starých renesančních mistrů. Prázdného místa ve vedení po jeho smrti pak proto rychle využil Josef Stalin, jenž během následujících let postupně vyzrál na všechny své oponenty a založil vlastní kult velkého učitele, budovatele a vůdce Sovětů. Veškeré vady a nedostatky nechal postupně vymazat a oponenty klidně i likvidovat. Málokdo proto ví, že Stalin trpěl velice těžkou formou lupénky a měl atrofovanou jednu ruku. Byl totiž jedním z prvních činitelů, kteří objevili kouzlo fotografické retuše. Někdy proto spolu s jeho protivníky mizely z fotografií i jejich vyobrazení. Stalin býval obvykle zobrazován jako ideolog, předsedající sovětským kongresům, případně jako symbol pokroku v továrnách, elektrárnách a podobných zařízeních jakožto přítel lidí, se kterými si podával ruce (Obr. 197). Ať už měl na sobě uniformu nebo ne, nikdy se nenechával zobrazovat v civilním oblečení. Jeho obraz byl opět všudypřítomný, ať už se jednalo o sochy či malby, jeho obrazy se vyskytovaly nejen v každém muzeu, ale rovněž ve všech jejich místnostech. Jeho sochy se dokonce umísťovaly na každou zastávku vlaku či autobusu, do každé kance



Obr. 194: Dimitrij Moor, bolševická propaganda

Obr. 195: Dimitrij Moor, bolševická propaganda

Obr. 196: „Ať žije XXV. výročí Lenina a Stalinova Komsomolu!“

láře, parků a všech ostatních veřejných prostor. Vynález fotomontáže navíc umožnil této propagandě i obrazy nejrůznějšími způsoby stylizovat a přikrášlovat. A jeho ikonický obraz navíc vylepšoval fakt, že se mu povedlo zvítězit ve takzvané vlastenecké válce, což je ruský termín pro boj s německou okupací za Druhé světové války v podstatě dosáhl v očích veřejnosti naprosto zbožštělého obrazu (Obr. 197, Obr. 198), který mu vydržel až do jeho smrti (a v Rusku existují dodnes skupiny lidí, jenž jeho kult uctívají dodnes).



Obr. 197: Stalin jako přítel dělníků



Obr. 198: Stalin s dítětem



Obr. 199: Kult Mao Ce-tunga v čínské propagandě

Mimořádně nejvýraznější komunistické symboly, tedy rudá vlajka, pěticípá hvězda a srp a kladivo vznikly v podstatě vlivem okolností. Když se bolševici roku 1917 chopili moci, potřebovali vytvořit symboly nové, aby se odlišili od svých nepřátelských předchůdců. A rudá vlajka dostačovala, přičemž navíc odkazovala na pařížskou komunu. Srp a kladivo pak vyjadřovaly spojení proletariátu a rolníků a pěticípá hvězda jednotu lidí na pěti kontinentech. [70]

Výčet velkých diktátorů, jenž využívali metod „totalitního brandingů“ pak uzavírá **čínská propaganda** Mao Ce-tunga, neboli „Velkého kormidelníka“. Stejně jako ostatní prezentování představitelů, i jeho tvář i myšlenky se vyskytovaly naprosto všude a zaujímal roli velkého vůdce svého národa. Kult jeho osobnosti je dodnes natolik silný, že je stále vyobrazován na čínských bankovkách (a to na všech). Mao Ce-tungův mýtus je založen na jeho osobnosti a činech, které vykonal během revolučních let a Velkého pochodu, při němž se právě prosadil jako vůdce a díky svému mladistvému projevu si vyvinul téměř budhistický image. Mnoho výjevů ho zobrazovalo jako úplně běžného člověka — třeba výborného pingpongového hráče. Nikdy prý si nečistil zuby a ty byly tedy černé a na fotografiích, kde se smál, se pak používalo retuše. Co se mládeže týče, všechny děti v Číně byly Maovými syny a dcerami a od malička byly vedeny k propagandě. Dokonce existovaly učebnice pro děti s návody jak propagandu vytvářet například pomocí kaligrafie či dřevorytu. K maoistické ideologii rovněž patří čínské hvězdy, které symbolizují lidi nové Číny, dle Maových utopistických představ a konečně jeho slavná čapka, jenž se stala pro miliony Číňanů nezbytným módním doplňkem a údajně se prodává a nosí dodnes. Rudé gardy rovněž nosí na počest svého velkého vůdce pásky na rukou. [70]



Obr. 200: Plakáty oslavující Mao Ce-tungův „Velký skok kupředu“, tedy Čínskou kulturní revoluci, která dle dnešních historiků stála život přibližně 20-40 milionů lidí

Nutno dodat, že svou propagandu neměly za Druhé světové války a Studené války jen totalitní režimy a mocnosti „zla“, nýbrž také jejich protipóly v podobě západních velmocí. Jak už jsem koneckonců poznamenal v rámci popisu propagačních prostředků německé fašistické mašinerie, důvody masového rozšíření těchto prostředků leží dle dostupných pramenů spíše na obou stranách. Poprvé byly tyto prostředky použity v První světové válce, kdy je většina zúčastněných mocností používala k rekrutování vojáků a také jako reklamu na válečné dluhopisy (Obr. 202), a to jak ve Velké Británii, tak i v Itálii a Německu. Jiné to



Obr. 201: James Montgomery Flagg — Americká propaganda za První světové války



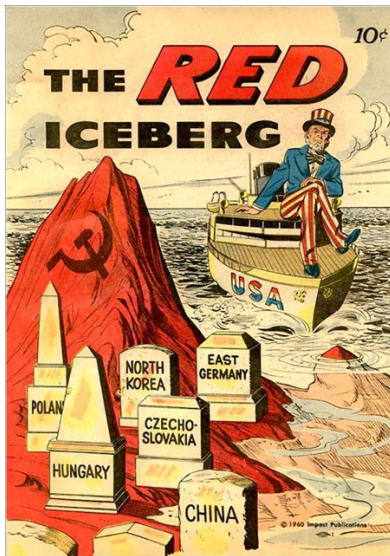
Obr. 202: Západní válečná propaganda za První světové války —USA (horní řada), Velká Británie (prostřední řada), Francie (spodní řada)



Obr. 203: Americká propaganda za Druhé světové války

nebylo ani v USA, obrázek Strýčka Sama s naměřeným prstem a heslem „I want YOU for US army“ zná nejspíše úplně každý (Obr. 201, Obr. 203). Grafický designér James Montgomery Flagg, jenž tento známý motiv vytvořil, však po válce trpěl značnými výčitkami svědomí a uvedl: „Mnoho z nás nemělo potřebný věk či odvahu bojovat a tak jsme místo toho zaprodali svůj talent a vytvářeli plakáty, jež naváděly celé davy mladých lidí, kteří nám nic neudělali k tomu, aby se nechali odvést a zastřelit... Prodávali jsme vlastně válku mladým lidem.“ [70]

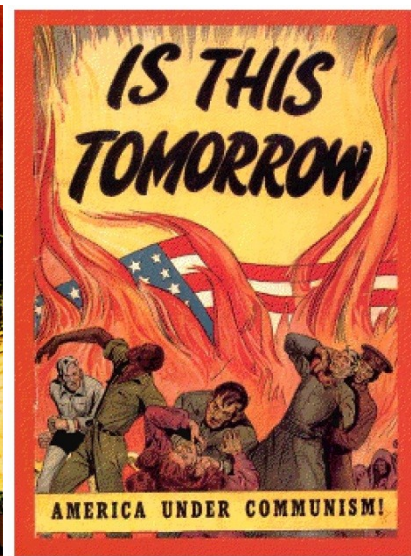
Když Druhá světová válka skončila, ideologický boj mezi dvěma hlavními velmocemi, tedy Sovětským svazem a USA pokračoval dál v rámci **Studené války**. President Eisenhower nechal zřídit zvláštní úřad, United States Information Agency (USIA), což byla vládní informační agentura, jejíž úkolem byla takzvaná „veřejná diplomacie“. Slovo propaganda se nikdy nepoužívalo, místo toho bylo posláním tohoto úřadu popisováno jako „po



Obr. 204: Rudý ledovec s pomníčky anektovaných zemí



Obr. 205: „Rudé znásilnění!“

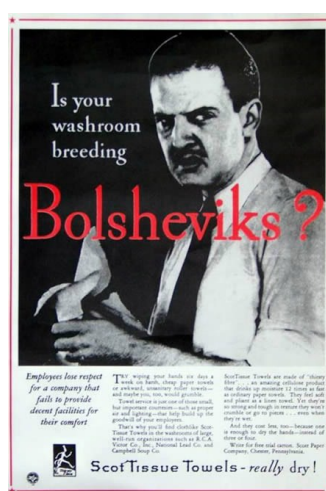


Obr. 206: Narážka na čarodějnické hony (kap. 3.2)

rozuměním, informování a ovlivňování zahraniční veřejnosti v rámci amerických zájmů a šíření dialogu mezi Američany a jejich zahraničními partnery“. Zároveň byl vcelku mazaně schválen takzvaný Smith-Mundtův zákon, jenž zakazoval šíření vládních materiálů, určených pro zahraniční veřejnost na americké půdě. Aby byla celá snaha podpořena, agentura samozřejmě produkovala v ohromném měřítku i domácí antikomunistickou propagandu, která brzy zaplnila veškerá média (Obr. 204—Obr. 209). USIA byla rozpuštěna až v roce 1999, tedy dávno po skončení studené války. [70]



Obr. 207: Reklama na Expo 67 s narážkou na Kubu



Obr. 208: „Proti bolševikům Scotovy hedvábné ručníky!“



Obr. 209: „Hlavním cílem je americký železniční průmysl“



Obr. 210: M. V. Lukjanov a V.S. Karakašev — Lid a strana nerozděleni, 1978



Obr. 211: D. Pjatkin — „Výše, dále a rychleji než ostatní“ (MiG 9 a Yak 15), 1954



Obr. 212: B. Rešetnikov — Mocná síla sportu, plakát k olympijským hrám 1962

A samozřejmě svou protiamerickou propagandu měl i Sovětský svaz (Obr. 210—Obr. 212). Mnozí z nás (včetně mě) modely vštěpování komunistických ideologií zažili vzhledem ke svému věku ještě na vlastní kůži. V rámci antiamerických a antizápadních kampaní Sověti například často zobrazovali své ideologické ikony či zdůrazňovali svou vojenskou moc nebo úspěchy na poli sportu, jenž v té době hrál zvláštní význam jakožto jedna z mála možností k vzájemnému poměřování sil. Koneckonců podobnou rivalitu jsme vůči Sovětskému svazu chovali po roce 1968 i my v Československu. [70]

A jak je to s propagandou dnes? Člověk by očekával, že se lidstvo již celkem ze své historie poučilo, nicméně pravdou bude nejspíše stejně opak, jak se mi v rámci hledání podkladů pro tuto práci podařilo ověřit nejen případě Severní Koreje (Obr. 218), kde by se to dalo ještě vzhledem ke zde panujícímu tvrdému stalinistickému zřízení čekat, ale kupříkladu i v nedalekém Švýcarsku v rámci antimuslimské kampaně proti povolení výstavby mešit (Obr. 219). Co je ale nejzajímavější, zcela jasné a zřetelné rysy budování kultu osobnosti nikoliv nepodobné stylu totalitních diktátorů (míněno samozřejmě vizuálnímu) nesla i volební kampaně současného amerického prezidenta **Baracka Obamy** (Obr. 213—Obr. 215, Obr. 217). V rámci jeho úspěšné kampaně využil autor hlavního vizuálu, Shepard Fairey relativně přímého odkazu na pop artové i konstruktivistické hnutí, čímž tak trochu slučuje neslučitelné — vyjádření nikoliv nepodobné komunistické propagandě a přitom využívá



Obr. 213: Plakát Baracka Obamy — NADĚJE



Obr. 214: Plakát Baracka Obamy — ZMĚNA



Obr. 215: Plakát Baracka Obamy — VÍTĚZSTVÍ

metod Andyho Warhola. To je mimochodem i připomenutím postmoderny, o níž jsem pojednával v kapitole 2. Fairey pak stejný motiv využil v rámci plakátu pro „occupy movement“ (Obr. 216), což je poměrně nové (v době zpracování této práce ani ne rok staré) hnutí jehož cílem je boj proti sociálním a ekonomickým nerovnostem. Jeho stoupenci obvykle obsazují nejrůznější veřejná místa, demonstrují, případně projevují občanskou nepslušnost (nikoliv však násilí). Jejich maskotem je postava Guye Fawkesa, jehož tvář tak



Obr. 216: Adaptace Obamovy kampaně pro hnutí „occupy movement“



Obr. 217: Kampaň Baracka Obamy, placky



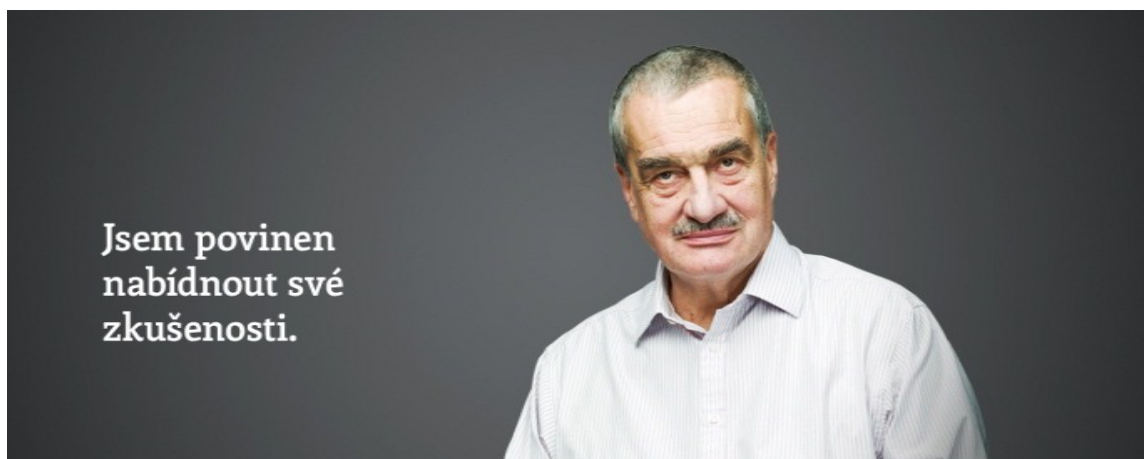
Obr. 218: Propaganda v Severní Koreji, 21. století



Obr. 219: Propaganda ve Švýcarsku, 21. století

zde nahradila tvář nynějšího presidenta. V rámci Obamovy kampaně bylo rovněž zajímavé využití nejrůznějších placek, jež měly za cíl oslovit všechny možné skupiny obyvatel. Některé jsou velice vtipné (například „Republicans for Obama“) (Obr. 217) a jejich marketingový a PR potenciál je již na první pohled nezanedbatelný. Obamova politika byla na oslovení všech bez rozdílu postavena a touto cestou se s ním mohlo celé cílové publikum mnohem lépe identifikovat. Nutno závěrem dodat, že ač jsem zde uvedl americkou prezidentskou kampaň vedle kampaní největších diktátorů lidstva, je nutné si uvědomit, že demokratický systém se od totalitních režimů liší tím, že umožňuje diskusi a například i odvolatelnost politiků a další regulační mechanismy. Nebylo proto smyslem této části říci, že Barack Obama je budoucí diktátor, nýbrž ukázat na jisté podobnosti nástrojů, užívaných v rámci budování image.

Vzhledem k tomu, že v České republice se aktuálně chystají několikrát volby včetně prezidentských, i naše stávající prostředí skýtá jisté možnosti ke zkoumání prezentace a politické propagandy našich politiků. Vzhledem k tomu, že se opět jedná o určité formy budování kultů osobností, jisté podobnosti. Nicméně česká politická vizuální kultura naneštěstí neskýtá příliš důvodů k jásotu, uvádím proto jen několik příkladů a jeden konkrétnější případ v podobě aktuální volební prezentace strany ČSSD si ponechám do praktické části diplomové práce (4.1). Obecně lze říci, že řada kandidátů si sice osvojila až téměř diktátorské manýry a úderná hesla — kandidát nacionalistické strany se, (možná po führerově vzoru jak jsem zmínil výše) nechává fotit s dětmi (Obr. 226), presidentští kandidáti levice bez ohledu na míru své obecné radikality slibují činy, jež ústava presidentům neumožňuje (Obr. 224) či rovnou hlásají myšlenky, jež by se daly vykládat i jako třídní boj (Obr. 227, Obr. 225) a ti konzervativnější komunikují tónem osvědčeného revivalu v podobě trikolór a neuměle provedených lipových listů. Tento vizuální tón dikce spíše evokuje styl



Obr. 220: Kandidát na presidenta, Karel Schwarzenberg

umírněné pozdní normalizace (Obr. 222, Obr. 223). Jedinými kandidáty, jenž si zřejmě uvědomují sílu čisté a troufám si říci estetické prezentace jsou Karel Schwarzenberg a Vladimír Franz. Druhý jmenovaný má navíc kampaň dle mého soudu jako jediný naprosto perfektní i po stránce provedení, neboť je zároveň jediným ze všech uvedených, kdo poskytuje veškeré propagační materiály volně k dispozici. Co se ostatních zde chybějících kandidátů týče, jejich příklady zde není možno uvést, neboť materiály vypovídající o jejich kampaních nejsou v tuto chvíli v dostatečné podobě k dispozici. Za největší kuriozitu bych považoval z odborného hlediska prezentaci Vladimíra Dlouhého, jenž je očividným plagiátem kampaně Baracka Obamy nejen z hlediska vizuálního, ale i textového (Obr. 228).



Obr. 221: Kandidát na presidenta, Vladimír Franz



Obr. 222: Kandidát na presidenta, Jan Fischer



Obr. 223: Kandidát na presidenta, Miloš Zeman



Obr. 224: Kandidát na presidenta, Jiří Dienstbier ml.



Obr. 225: Kandidátky na presidentky, Jana Bobošíková a Jana Volfová

TOMÁŠ VANDAS

Kandidát na prezidenta České republiky



TVOJE BUDOUCNOST

Obr. 226: Kandidát na presidenta, Tomáš Vandas



Petičí na mou podporu naleznete na svých stránkách.

www.ladislavjakl.cz

Obr. 227: Kandidát na presidenta, Ladislav Jakl



Obr. 228: Logo kandidáta na presidenta, Vladimíra Dlouhého

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 ETICKÝ KÓD DESIGNÉRA

Text

Lhostejnost k druhým a lhostejnost k osudu celku je přesně tím, co otevírá dveře zlu.

— Václav Havel

V souladu s poznatky uvedenými v předchozích částech práce jsem dospěl k následujícím premisám:

Design má být pravdivý, nikoliv lživý.

Klient je stejně důležitý jako společnost a moje svědomí.

Designér je mluvčí, ne nástroj.

Design má komunikovat, nikoliv kontrolovat.

Nadsázka není lež, ale lež není nadsázka.

Design znamená aktivitu, ne pasivitu.

Design může pomáhat.

4.1 „Kdo lže ten krade?“ — Angažovanost v politické reklamě

V rámci sběru podkladů pro tuto práci jsem narazil na celou řadu velice flagrantních porušení elementárních zásad etiky a slušného chování. Ve zcela aktuálním kontextu nade všemi vynikala současná kampaň České strany sociálně demokratické, jenž místo toho, aby propagovala konzistentní ideje, obviňovala církev a svou politickou konkurenci z okrádání státu, argumentovala na billboardech mnohamiliardovými sumami ztrát, jenž, jak vyplývalo z jejich vlastních materiálů, však byly nedoložitelné a podobně. Dle mého názoru jde o zcela zbytečné napadání konkurence a šíření sociálních rozkolů, což jsou metody nikoliv nepodobné diktátorským praktikám. I jejich nejpádňější a nejefektivnější argumenty vždy cílily na chudobu či jiné formy strádání lidí.

Navíc, během zimy se v rámci kauzy zatčení Davida Ratha kvůli braní úplatků objevil i billboard z minulé kampaně v roce 2006, kde bylo vyvedeno heslo: „Už žádné zametání korupce pod koberec, nebudeme kázat vodu a pít víno“. V kontextu jeho zatčení šlo o velmi úsměvnou okolnost, nicméně, když jsem se začal věnovat zpracovávání této práce, neustále se mi vracela myšlenka na to, kolik podobné reklamní kampaně stojí, kdo je hradí a kdo na ně vlastně nakonec doplácí.

Napadlo mě tedy konstruktivní řešení, a sice požádat ČSSD o vyjádření a vyzvat je, zda by nemohli alespoň prostředky, vynaložené společností na propagaci Davida Ratha nějakým způsobem vrátit — třeba alespoň sponzorským darem. Rozhodl jsem se tedy se občansky a profesně angažovat, našel jsem si na stránkách kontakt na tiskového mluvčího a zaslal mu email, jehož text lze nalézt v příloze této práce.

Tiskový mluvčí, placený z příspěvků daňových poplatníků se na můj dotaz neobtěžoval nijak vyjádřit. Rozhodl jsem se proto, v rámci další části diplomové práce na této negativní kampani ukázat funkčnost mého konceptu DESIGN CAN HARM.



Obr. 229: Billboard Davida Ratha



Obr. 230: Letní kampaň ČSSD 2012



Obr. 231: Letní kampaň ČSSD 2012



Obr. 232: Letní kampaň ČSSD 2012

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

5 D€SIGN CAN HARM / DESIGN CAN HELP

Zlo triumfuje tehdy, když se proti němu nic neudělá.

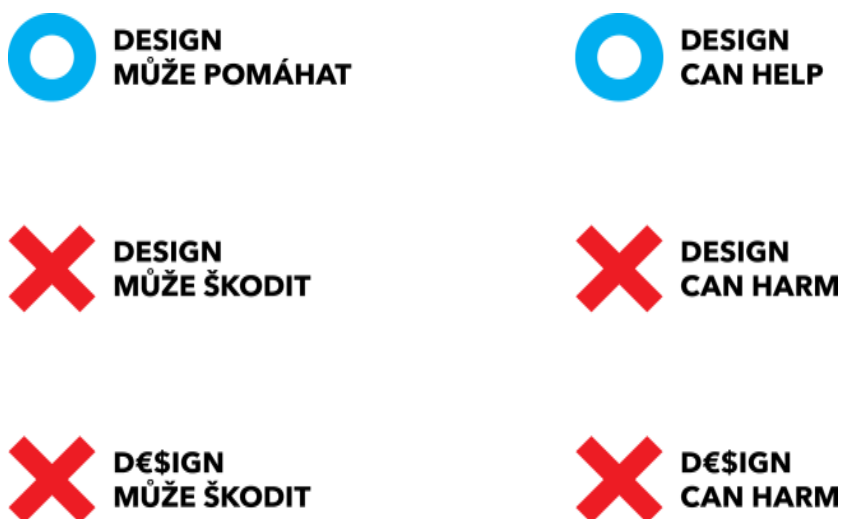
— Edmund Burke

V rámci projektové části této práce jsem se rozhodl rozvést své úvahy o tom, jak lze pomocí grafického designu konat dobro či zlo či zlo prostřednictvím jednoduchého vizuálního stylu a jeho aplikace pomocí slovních, typografických a vizuálních her s určitou mírou nadsázky a podnětů k přemýšlení pro vnímavého diváka.

Je sice spíše vizuálním manifestem sám o sobě, ale mohl by klidně sloužit jako identita pro sdružení, které by mělo za cíl obrodu vizuální kultury, která je zejména v České republice na velice povážlivé úrovni.

5.1 Logotypy a typografický slovník

Základem je dvojice logotypů, jeden je určen pro dobrý design a jeden pro design zlý, či špatný. Symboly lze vykládat jako jednoduchá označení pro pravdu a lež, či pro to co se má či co se nemá



Obr. 233: Logotypy D€SIGN CAN HARM / DESIGN CAN HELP

Aby byl rozdíl mezi dobrem a zlem a jejich motivy zdůrazněn, rozlišuje se zde zcela jednoduchou metodou typografické hříčky mezi termíny „DESIGN“ a „D€SIGN“, jenž jsem si vymyslel. Je totiž celkem jasné, že většina „špatného“ či „zlého“, lživého nebo neupřímného designu je většinou výsledkem finančních motivací. Pomineme-li různá sdružení a uskupení, jenž šíří nejrůznější nehumánní myšlenky jako jsou například komunisté či nacionalisté. Nicméně i tam by byl tento způsob prezentace s mírnou úpravou rovněž využitelný. Základem jsou totiž symboly a typografická hra představuje pouze rozšiřující efekt.

ZÁVĚR

V této diplomové práci jsem se snažil rozebrat některá důležitá avšak často opomíjená témata dobra a zla v grafickém designu, jeho společenský přínos a otázku odpovědnosti grafického designéra jakožto autora. Domnívám se, že určitý morální kredit, pevné zásady a určitý vyhraněný postoj ke světu by měly být nezbytnou výbavou každého grafického designéra, což o univerzitních absolventech platí obzvláště. V rámci práce jsem se proto nejprve vydal po stopách a kořenech tradičních hodnot etiky a morálky, aby bylo možné nějakým způsobem kodifikovat a definovat co je správné a co nikoliv. Jak vysvětluje následující pasáž, zabývající se postmoderním smýšlením, v kontextu dnešní doby je hledání dobra a zla mimořádně nesnadný úkol. Psychologický pohled na motivace zlého jednání však přeci jen pomohl celou situaci trochu vyjasnit. Následně jsem tyto principy hledal ve vizuální kultuře fenoménů náboženství a politické propagandy, tedy vlivy, které mají na celospolečenské smýšlení největší dopad. Pokusil jsem se rovněž ze zjištěných poznatků vyvodit určité závěry, vztahující se ke konkrétním případům aktuálních politických kampaní. V závěru práce jsem pak vše aplikoval formou vizuálního stylu a experimentálních prvků.

Během zpracování práce se samozřejmě ukázalo, že problematika dobra a zla je velice široký pojem a dle mého názoru by rozsahově na uvedení a prozkoumání všech příkladů a souvislostí nestačila nejen diplomová, ale zřejmě ani disertační práce. Koncept dobra a zla je zkrátka zcela všudypřítomný společenský fenomén, jenž se týká všech oborů lidské činnosti a v souladu s postmoderním učením skýtá takřka neomezené množství pohledů. Snažil jsem se proto zaměřit zejména na zásadnější témata s širším dopadem a navrhnout alespoň určitý základní minimální systém postojů v rámci mezí, jenž by pomohl designérovi se v této problematice lépe orientovat a nepodlehnout ať už vědomě či nikoliv svodům „temné“ strany.

Samotný charakter této diplomovou práci zřejmě předurčuje spíše k mému vlastnímu subjektivnímu sebezpytu, nicméně pokud se já sám díky ní stanu lepším profesionálem, rozhodně se domnívám, že svůj účel minimálně splní. V případě, že by uvedené poznatky ovlivnily v pozitivním slova smyslu někoho dalšího, podařilo by se víc než jen to. Cílem této práce ovšem rozhodně nebylo moralizování společnosti a ani kolegů, snažil jsem se v krajním případě pouze o poukázání na určité problémy profesní etiky, jenž jsou v praxi často přehlíženy či rovnou ignorovány. A povšimněme si, prosím, že v historii vizuální

kultury či grafického designu vyšla stejně vždy pravda nakonec najevo. Výtvarníky stejně nakonec nejlépe posuzuje historie a odpovědnosti se vyhne ve finále málokdo. Z těchto důvodů proto asi ani nemá význam ani smysl používat velkou moc a sílu vizuálního jazyka jinak než s rozmyslem.

Vzhledem k tomu, že práce se zabývá některými hraničními tématy, jež lze vykládat i subjektivním způsobem, ať už jde o politiku či náboženství a ačkoliv jsem se snažil k látce přistupovat zcela nezávisle, měl bych závěrem přeci jen uvést, že jsem věřící osobou středoprávého smýšlení s židovskými kořeny, v dobách velmi útlého mládí jsem byl velmi krátce členem pionýrské organizace a ač jsem shodou okolností a upřímně zcela náhodou sympatizantem právě dvou z prezentovaných presidentských kandidátů, jejichž volební kampaně jsem označil za výtvarně nejzdařilejší, nejsem jinak voličem ani jedné z prezentovaných politických stran a snažil jsem se, aby můj profesionální verdikt byl zcela objektivní a vycházel z odborného úsudku.

Use the force!

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

- [1] MOORE, George Edward. *Principia Ethica*. 2nd Edition. Cambridge: Cambridge University press, 1993. Počet stran 352. ISBN 978-0521448482.
- [2] MORIN, Dominique. *Zlo a utrpení*. 1. vyd. Praha: Paulínky, 2000, 78 s. ISBN 80-86025-20-9.
- [3] DARWIN, Charles. *O původu člověka*. Vyd. 2., rev. Praha: Academia, 2006, 357 s. ISBN 80-200-1423-3.
- [4] RIDLEY, Matt. *The Origins of Virtue*. London: Penguin, 1997. 295 s. ISBN 0-14-024404-2
- [5] STAUB, Ervin *Overcoming evil: genocide, violent conflict, and terrorism*. 1. Vyd. New York, NY, USA: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0195382044
- [6] MILTON, John. *Paradise lost*. Harmondsworth: Penguin, 1996, 313 s. ISBN 0140622446.
- [7] ZIMBARDO Philip. *The Lucifer Effect: How good people turn evil*. Reading: Rider Books, 2009. 554 s. ISBN 9781846041037
- [8] KOHÁK, Erazim. *Člověk, dobro a zlo : O smyslu života v zrcadle dějin : Kapitoly z dějin morální filosofie*. 1. vyd. Praha: Ježek, 1993.
- [9] LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, Freiherr von. *Theodicy: essays on the goodness of God, the freedom of man, and the origin of evil*. Fifth printing. Peru, IL, USA: Open Court Publishing Company, 1996. 448 s. ISBN 0-87548-437-9
- [10] KANT, Immanuel. *Základy metafyziky mravů*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1990, 128 s. ISBN 80-205-0152-5.
- [11] WEBER, Max. *Metodologie, sociologie a politika*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 1998, 354 s. ISBN 80-86005-48-8.
- [12] *machiavelista | Slovník cizích slov* [online]. cit. [2012-05-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.infoz.cz/machiavelista/>>
- [13] *The Prince by Niccolò Machiavelli – Project Gutenberg* [online]. cit [2012-05-09]. Dostupné z <WWW: <http://www.gutenberg.org/ebooks/1232>>
- [14] BLECHA, Ivan. *Filosofický slovník*. 1. vyd. Olomouc: Fin, 1995, 479 s. ISBN 80-7182-014-8.

- [15] ANZENBACHER, Arno. *Úvod do etiky*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1994, 292 s. ISBN 80-7113-111-3.
- [16] FIESER, James. *Ethics [IEP - Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource]* [online]. cit. [2012-05-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.iep.utm.edu/ethics/>>
- [17] *Existentialism - Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. cit. [2012-05-09]. Dostupné z WWW: <<http://plato.stanford.edu/entries/existentialism/>>
- [18] Rozsudek Krajského soudu v Brně ze dne 15. dubna 1993, sp. zn. 15 Co 137/93
- [19] Usnesení Ústavního soudu České republiky ze dne 26. února 1998, sp. zn. II. ÚS 249/97
- [20] ŠPIČKOVÁ, Jitka. *Filosofie po postmoderně*. Brno, 2006. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Fakulta Filosofická. Katedra filosofie. Vedoucí práce Prof. Břetislav Horyna, Ph.D.
- [21] LYOTARD, Jean-Francois. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Přeložil Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 1993. 206 s. Edice Základní filosofické texty, sv. 3. ISBN 80-7007-047-1.
- [22] SOKOL, Jan a Zdeněk PINC. *Antropologie a etika*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2003, 167 s. ISBN 80-7254-372-5.
- [23] REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004, 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
- [24] *The Eichmann Trial* [záznamy ze soudního procesu]. Izrael, Yad Vashem, Israel State Archives, 1961. V digitalizované podobě dostupný prostřednictvím YouTube: <<http://www.youtube.com/user/eichmanntrialEN>>.
- [25] *Quiet Rage: The Stanford Prison Experiment* [dokumentární film]. Režie: Ken Musen. Scénář: Philip G. Zimbardo. USA, 1992
- [26] *Experiment* [Das Experiment] [film]. Režie: Oliver Hirschbiegel. Německo, 2001.
- [27] *Experiment* [The Experiment] [film]. Režie: Paul Scheuring. USA, 2010.
- [28] *Obedience* [dokumentární film]. Režie: Stanley Milgram. USA, 1962
- [29] *Tenth Level, The* [film]. Režie: Charles S. Dubin. USA, 1975
- [30] *Atrocity* [film]. Režie a scénář: Adam Kargman. USA, 2006

- [31] *Stanford Prison Experiment* [online]. cit [2012-09-09].
Dostupné z WWW: < <http://www.prisonexp.org/>>
- [32] ANDĚL Jaroslav et al. *LUCIFERŮV EFEKT: Sřetenutí se zlem / THE LUCIFER EFFECT: Encountering Evil*. 1. vyd. Praha: DOX Prague, 2011. Počet stran 244. ISBN 978-80-87446-12-6
- [33] HOLUB, Petr. *To si němečtí manažeři opravdu myslí o Česku: Džungle. Aktuálně.cz* [online]. cit [2012-09-09]. ISSN Dostupné z WWW:
<<http://aktualne.centrum.cz/ekonomika/penize/clanek.phtml?id=702637>>
- [34] KUBÁTOVÁ, Zuzana. *Bém, Topolánek, Dalík a Řebíček. Muži, které Babiš kritizuje kvůli nárůstu korupce. Byznys.Ihned.cz – Analýzy a komentáře* [online]. cit [2012-09-09]. ISSN 1213 - 7693 Dostupné z WWW:
<<http://byznys.ihned.cz/c1-52895590-bem-topolanek-dalik-a-rebicek-muzi-ktere-babis-kritizuje-kvuli-narustu-korupce>>
- [35] *Sagmeister & Walsh | Featured Work* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: < <http://www.sagmeister.com/work/featured#/node/224>>
- [36] *AIGA | Tibor Kalman* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: < <http://www.aiga.org/medalist-tiborkalman/>>
- [37] EAGLETON, Terry. *Awakening from Modernity. Times Literary Supplement*. Londýn: News International, 20. 2. 1987. Strana 194. ISSN 0307661
- [38] WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. 1.vyd. Praha: Zvon, 1994, 198 s. ISBN 80-7113-104-0.
- [39] BLUMFELD, S. M. *Mandala postmoderního vědomí. Prostor. Společensko-kulturní revue*. Praha: Sdružení pro vydávání revue Prostor, 1998. Prostor 39–40, s. 79–96.
- [40] FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie: 3 studie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1994, 115 s. ISBN 80-205-0406-0.
- [41] *Postmoderní společnost - KISK* [online]. cit. [2012-09-09]. Dostupné z WWW: <http://kisk.phil.muni.cz/wiki/Postmodern%C3%AD_spole%C4%8Dnost>
- [42] *Dobro a zlo v postmoderní společnosti – Dobromysl* [online]. cit. [2012-09-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.dobromysl.cz/scripts/detail.php?id=1773>>

- [43] REYNOLDS, Jack. *Derrida, Jacques, IEP - Internet Encyclopedia of Philosophy*. A Peer-Reviewed Academic Resource] [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.iep.utm.edu/derrida/>>
- [44] FIELL, CH., FIELL P. *Contermporary Graphic Design*. 1. vydání.
Köln: TASCHEN GmbH, 2007. 562 s. ISBN 978-3-8228-5269-9
- [45] NOVÁČKOVÁ, K. *Grafický design a Petr Babák: diplomová práce*.
Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta filosofická, 2006. 89 s.
Vedoucí diplomové práce: PhDr. Ladislav Kesner, PhD.
- [46] *Research Studios / Neville Brody* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.researchstudios.com/neville-brody/>>
- [47] *david carson design* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <www.davidcarsondesign.com/>
- [48] *Emigre* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <www.emigre.com/>
- [49] *Sagmeister & Walsh* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.sagmeister.com>>
- [50] *laboratoř* [online]. cit. [2012-09-09]. Dostupné z WWW:
<<http://www.laboratory.cz>>
- [51] *advancedesign / graphic self service* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.advancedesign.org>>
- [52] *Studio Najbrt* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.najbrt.cz>>
- [53] *Joshua Davis Studios* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.joshuadavis.com>>
- [54] *Barnbrook* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.barnbrook.net>>
- [55] *KnickerBockerDesign* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.knickerbockerdesign.com>>
- [56] *David Černý - úplně oficiální stránka* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.davidcerny.cz>>

- [57] *Megaztrát* [online]. cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://openkrad.web.officelive.com/megaztrat.html>>
- [58] „Huuuh!“ *Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg* [online]. cit. [2012-09-11].
Dostupné z WWW: <<http://www.stockhausen.org/hamburg.pdf>>
- [59] *Message from Professor Karlheinz Stockhausen*. [online]. Cit. [2012-09-11]
Dostupné z WWW: <http://www.stockhausen.org/message_from_karlheinz.html>
- [60] OSBORNE, William: *Documentation of Stockhausen's comments* [online].
cit. [2012-09-11]. Dostupné z WWW: <http://www.osborne-conant.org/documentation_stockhausen.htm>
- [61] CASTLE, Terry: *Stockhausen, Karlheinz. The unsettling question of Sublime. The Encyclopedia of 9/11. New York Magazine — News & Features*.
Cit. [2012-09-11]. Dostupné z WWW: <<http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>>
- [62] MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 4. vyd., V Idea servis 3. vyd. Praha: Idea servis, 2002, ISBN 80-85970-39-21.
- [63] ELIŠKA, Jiří. *Vizuální komunikace — Písmo* [online]. Cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW: <<http://www.jirieliska.cz/schoolbooks/pismo/>>
- [64] *Chammurapiho zákoník — Wikipedia* [online]. Cit. [2012-09-09].
Dostupné z WWW:
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Chammurapiho_z%C3%A1kon%C3%ADk>
- [65] *THE CODE OF HAMMURABI Translated by L. W. King* [online].
Cit. [2012-09-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.general-intelligence.com/library/hr.pdf>>
- [66] Codex Gigas, National Library of Sweden [online]. Cit. [2012-09-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.kb.se/codex-gigas/eng/>>
- [67] DUCHESNE, R.: *Asia First?. Journal of The Historical Society, 6: 69–91* [online]. cit. [2012-09-09]. Dostupné z WWW?:
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-5923.2006.00168.x/abstract;jsessionid=F860DA97D8D5EC9F8D9BF2D118D5D7F9.d03t01>> . doi: 10.1111/j.1540-5923.2006.00168.x

- [68] MONTER, William: *Witch trials in Continental Europe, (in:) Witchcraft and magic in Europe, ed. Bengt Ankarloo & Stuart Clark*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. ISBN 0-8122-1787-X
- [69] LEVACK, Brian P: *The witch hunt in early modern Europe*, Third Edition. London and New York: Longman, 2006.
- [70] HELLER Steve. *Iron Fists: Branding the 20th-Century Totalitarian State*. Reprint edition. Londýn: Phaidon Press, 2011. Počet stran 240. ISBN 978-0714861098

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: M. C. Escher — Circle Limit IV, rytina, 1960.....	12
Obr. 2: Peter Desiderius Lenz — Anděl, 1874	12
Obr. 3: Ďábel, Codex Gigas, počátek 13. století.....	12
Obr. 4: G. Doré — Lucifer (ilustrace knihy Ztracený Ráj), 1866	13
Obr. 5: Pieter Brueghel starší — Pád andělů, 1562	13
Obr. 6: Hieronymus Bosch — Zahrada pozemských rozkoší (Ráj), cca 1450–1516.....	14
Obr. 7: Michelangelo Buonarroti — Vyhnání z Ráje, 1508-1512.....	14
Obr. 8: Prvotní hřích, Escorial, cca 950-955	14
Obr. 9: Vymýtání zla, Japonsko, 12. století.....	15
Obr. 10: Jin a Jang	15
Obr. 11: Tradiční tibetská thangka zobrazující kolo života.....	15
Obr. 12: Ramayana, Thajsko	15
Obr. 13: První súra Koránu.....	16
Obr. 14: Egyptský ankh — tradiční symbol života	16
Obr. 15: Korunovace — Ahura Mazda (vpravo), předává prsten Ardashirovi I., Írán, Naqsh-e Rostam, cca 3. století n. l.	16
Obr. 16: El Greco — Zjevení svatého Jana — Apokalypsa, 1608-1614.....	17
Obr. 17: Michelangelo Buonarroti — Poslední soud, 1536-1541	17
Obr. 18: Pieter Brueghel starší — Triumf smrti, 1562	18
Obr. 19: Soudný den a návrat Krista, řecká ikona, cca 1700.....	18
Obr. 20: Jules Joseph Lefebvre — La Verité (Pravda), 1870.....	20
Obr. 21: François Lemoyne — Čas zachraňuje Pravdu před Falší a Závistí, 1737.....	20
Obr. 22: Nikolaj Nikolajevič Ge — „Kde je pravda?“ — Kristus u Piláta, 1890.....	20
Obr. 23: James Gilray — Nová morálka, karikatura, rytina, 1798.....	21
Obr. 24: Bernard d'Agesci — Spravedlnost s váhami a knihou „Bůh, zákon a král“, otevřenou na straně se Zlatým pravidlem.....	23
Obr. 25: Lucas Carnach — Spravedlnost jako nahá žena s mečem a váhami, olej na dřevě, 1537	23
Obr. 26: Pieter Brueghel starší — Nizozemská přísloví, olej na dřevě, 1559	24
Obr. 27: Jacques-Louis David — Přísaha Horatiů, obraz, považovaný za výraz ideálních občanských ctností během Francouzské revoluce, 1784	25
Obr. 28: Rukopis s Desaterem z 2. století, tzv. Nashův papyrus.....	26

Obr. 29: Svitek Tóry v synagoze v Kolíně nad Rýnem	26
Obr. 30: Jekuti'el Sofer — Pergamen, zpodobňující Desatero z roku 1675 v amsterdamské synagoze Esnoga, 1768	26
Obr. 31: Rembrandt Harmezson van Rijn — Mojžíš s deskami Desatera přikázání, 1659	26
Obr. 32: Jacques-Louis David — Maratova smrt („Násilí je nutné k nastolení řádu, ve kterém násilí již nebude.“), 1796	28
Obr. 33: Edvard Munch — Friedrich Nietzsche, 1906	28
Obr. 34: Luca Giordano — Střídmost (jedna ze sedmi ctností), 1684-1686	29
Obr. 35: Hans Memling — Cudnost (jedna ze sedmi ctností), 1475	29
Obr. 36: Pieter Brueghel starší — Mírumilovnost (jedna ze sedmi ctností), 1545- 1570	30
Obr. 37: William Bouguereau — Přejícnost (jedna ze sedmi ctností), 1878	30
Obr. 38: Obálka knihy Leviathan od Thomase Hobbesa, 1651	32
Obr. 39: William Blake — Ilustrace ke knize Behemoth od Thomase Hobbesa	32
Obr. 40: Jackson Pollock — One: No. 31, 1950	33
Obr. 41: Willem de Kooning — Žena V	34
Obr. 42: Arshile Gorky — Játra jsou kohoutí hřeben, 1962	34
Obr. 43: Ferdinand Victor Eugène Delacroix — Svoboda vede lid na barikády, 1830	36
Obr. 44: Gustave Courbet — Ateliér — Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života, 1855	37
Obr. 45: François Chiffart — Svědomí, 1877	40
Obr. 46: Vincent van Gogh — Před branou věčnosti, 1890	40
Obr. 47: Nikiphoros Lytras — Antigona před mrtvým Polyneikem, 1865	41
Obr. 48: Ferdinand Victor Eugène Delacroix — Hamlet a Horacius na hřbitově, 1839	41
Obr. 49: Podplukovník SS Adolf Eichmann v roce 1942	44
Obr. 50: Eichmannův falešný pas, díky němuž po válce uprchl do Argentiny, kde se skrýval až do roku 1960, kdy jej zde dopadli a unesli agenti izraelského Mossadu	44
Obr. 51: Milgramův Experiment (účastník), 1963	44
Obr. 52: Milgramův Experiment (herec), 1963	44
Obr. 53: Stanfordský vězeňský experiment („strážný“), 1971	45
Obr. 54: Stanfordský vězeňský experiment („vězeň“), 1971	45

Obr. 55: Obálka prestižního časopisu The Economist, žádající rezignaci amerického ministra obrany Donalda Rumsfelda, 2004	46
Obr. 56: Hans Haacke — Pozorování hvězd, 2004	46
Obr. 57: Rod Dickinson — Zopakování Milgramova experimentu, 2002	47
Obr. 58: Rod Dickinson — Zopakování Milgramova experimentu, 2002	47
Obr. 59: Francisco de Goya y Lucientes — Očarovaný muž, 1798	51
Obr. 60: Caravaggio — David s hlavou Goliáše, 1606-1607	51
Obr. 61: Pieter Breuhgel starší — Misanthrop (Mrzout), 1568	53
Obr. 62: Raffael Santi — Archanděl Michael poráží Ďábla, 1518	53
Obr. 63: Postmoderní člověk	55
Obr. 64: Dobro nebo zlo?	56
Obr. 65: Etický rozcestník	56
Obr. 66: Hvězda chaosu	56
Obr. 67: Paradox	57
Obr. 68: Chyba v diskursu	57
Obr. 69: Bez komentáře	57
Obr. 70: Neville Brody — Fuse	59
Obr. 71: David Carson — Plakát k výstavě Alana Fletchera	59
Obr. 72: Typografický plakát písmolijny Emigre	60
Obr. 73: Stefan Sagmeister — „Trying to look good limits my life“, série plakátů	60
Obr. 74: Petr Babák — Plakát k výstavě pro iniciativu tranzit	61
Obr. 75: AdvanceDesign (Petr Bosák a Robert Jansa) — •elvetica •oncentrated, plakát	61
Obr. 76: Johnathan Barnbrook — Tomorrow's Truth	62
Obr. 77: Nicholas Blechman — Mastermind	62
Obr. 78: Stefan Sagmeister — „Everybody thinks they are right“, plakát	63
Obr. 79: David Černý — Logotypy pro pražskou politickou kampaň 2010, (guerrilová kampaň strany TOP09)	63
Obr. 80: Petr Babák — Plakát k výstavě Žižkov XX	64
Obr. 81: AdvanceDesign (Adéla Svobodová) — Psychologie budoucnosti, plakát	64
Obr. 82: Joshua Davis — The Seal of Solomon, plakát	64
Obr. 83: Aleš Najbrt — vizuální styl města Ostrava	65
Obr. 84: Aleš Najbrt — vizuální styl města Ostrava	65

Obr. 85: Aleš Najbrt — vizuální styl festivalu Pražské jaro	65
Obr. 86: Aleš Najbrt — vizuální styl festivalu Pražské jaro	65
Obr. 87: Luciferův efekt, vstupní instalace.....	67
Obr. 88: Luciferův efekt, citáty v rámci výstavy — Leoš Válka, Jaroslav Anděl.....	67
Obr. 89: Google Books, heslo „Adolf Hitler“	68
Obr. 90: Vysílání CNN 9. 11. 2001 nahradilo běžné vysílání na kanálu ČT2	68
Obr. 91: Hořící WTC, v popředí Empire State Building — Marty Lederhandler, Associated Press, 11. září. 2001	69
Obr. 92: Kontroverzní fotografie „Padajícího muže“ — Richard Drew, Associated Press, 11. září 2001.....	69
Obr. 93: 9/11 Memorial Museum — Scott Lewis, Boston Globe, 11. září 2009	69
Obr. 94: „The Tribute in Light“ — Mario Tama, Getty Images, 11. září 2012	69
Obr. 95: Thomas Cole, The Course of Empire: Destruction, 1836	70
Obr. 96: Ground Zero, New York, Timothy Fadek / Polaris, září 2001	70
Obr. 97: Bureau d'études — Světová vláda, digitální tisk na PVC.....	71
Obr. 98: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21.....	72
Obr. 99: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21.....	72
Obr. 100: Umění nenechat si takto vládnout — Rozvoj města II.....	72
Obr. 101: Umění nenechat si takto vládnout — Ekonomizace.....	72
Obr. 102: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21.....	73
Obr. 103: Jaroslav Anděl — Ústřední výbor II	73
Obr. 104: J. Anděl — 1945—2009	73
Obr. 105: Jaroslav Anděl — Národní divadlo, 24. 6. 1942, 28. 1. 1977 (Poprvé jako tragédie, podruhé jako fraška)	73
Obr. 106: Pode Bal — plakát, manifest	74
Obr. 107: Pode Bal — Tajná zpráva	74
Obr. 108: Pode Bal — Tajná zpráva, V. Klaus a A. Rebjonok	74
Obr. 109: Pode Bal — Tajná zpráva, A. Rebjonok	74
Obr. 110: Pode Bal — „Hlasování o důvěře“	74
Obr. 111: Magdalena Jetelová — Místo činu, prostorová instalace.....	75
Obr. 112: Magdalena Jetelová — Místo činu prostorová instalace.....	75
Obr. 113: Jaroslav Anděl — Neznám.....	75
Obr. 114: Milan Kozelka — Impertinence II	75

Obr. 115: Evidence zájmových osob StB, více než 770 000 jmen vytištěných na listech formátu 120×94 cm.....	76
Obr. 116: Uskupení 15M — plakáty	76
Obr. 117: Uskupení 15M — plakáty	76
Obr. 118: Richard Cortés a István Léko — Ode zdi ke zdi	77
Obr. 119: Malby v jeskyni Lascaux, Francie, 15 000-13 000 let př. n. l.,	78
Obr. 120: Skalní malby, Bhimbetka, centrální Indie, 30 000 let př. n. l.....	78
Obr. 121: Aniho Papyrus — nejzachovalejší známý exemplář Egyptské knihy mrtvých, 19. dynastie, cca 1200 let př. n. l.....	79
Obr. 122: Ureus (kobra), hlavní symbol moci	79
Obr. 123: Horovo oko, symbol boha Hora a Slunce a Měsíce	79
Obr. 124: Ankh, symbol života.....	79
Obr. 125: Rechit, symbol vítězství nad nepřátelskými národy.....	79
Obr. 126: Chammurapiho zákoník, snímek stély (vlevo), detail horní části (uprostřed) a úvodní část zákoníku, zaznamenaná na hliněné destičce (vpravo)	80
Obr. 127: Motiv obětování — jediné dochované památky řeckého malířství, Pitsa, cca 540 př. n. l.	81
Obr. 128: Achilles zabíjí trojského zajatce	81
Obr. 129: Herákles vstupuje na Olymp, 540 př. n. l.	82
Obr. 130: Apélleova Alegorie Pomluvy — Sandro Botticeli, 1494	82
Obr. 131: Illias, řecký rukopis, 5-6. st.	82
Obr. 132: Římský básník Vergilius, zachoval příběhy řecké mytologie v mnohých svých dílech, rukopis Vergilius Romanus, 5. st.	82
Obr. 133: Panna Marie s dítětem, Římské katakomby, 4. st. n. l.	83
Obr. 134: Eucharistie, tedy Svaté přijímání, katakomby sv. Marcellina a Petra v Římě	83
Obr. 135: Kristus jako Dobrý pastýř, Kalixtovy katakomby	83
Obr. 136: Ichtys	83
Obr. 137: JHS či IHS (J a I se v latině dlouho nerozlišovalo), další ze zkratk jména Ježíš	83
Obr. 138: Nejstarší papyrus s listy sv. Pavla, Papyrus 46, cca 200-220.....	84
Obr. 139: Kristus, zobrazený jako král, Belgie, cca 1095	84
Obr. 140: Svatý Augustin, Řím, 6. st.....	84

Obr. 141: Triumf Krista a církve, Řím, cca 415	84
Obr. 142: Rossanský kodex, Rossano, 6. století	84
Obr. 143: Středověká schránka s kodexy, Codex Amiatinus, cca 692	84
Obr. 144: Křesťanská Bible jako kodex, 1859	84
Obr. 145: Lekcionář 183, řecký rukopis Nového zákona, psaný unciálou, 10. století	85
Obr. 146: Miniatura Madony s dítětem, Parc Abbey Bible, 12. století	85
Obr. 147: Iluminovaný Arménský rukopis Sargise Ptisaka, 14. století	85
Obr. 148: Ježíš Všemohoucí, iluminovaný evangeliář, cca 1220	85
Obr. 149: Miniatura Mojžiše s Faraonovou dcerou, Breviář z Chertsey, 14. století	85
Obr. 150: Vysvěcení Kláštera v Cluny papežem Urbanem II., 12. století	85
Obr. 151: Dobová miniatura modlíciho se rytíře, 13. století	86
Obr. 152: Dobytí Jeruzaléma během první křížové výpravy v roce 1099, středověký rukopis	86
Obr. 153: Bitva husitů s křižáky, Jenský kodex, 15. století	86
Obr. 154: Symboly některých rytířských řádů	86
Obr. 155: Codex Gigas, stránka s vyobrazením Ďábla	87
Obr. 156: Codex Gigas, stránka	87
Obr. 157: Codex Gigas, detail	87
Obr. 158: Jost Amman — Knihtisk v 16. století, 1568	88
Obr. 159: Stránka z Guttenbergovy Bible	88
Obr. 160: 95 tezí Martina Luthera, vydání z roku 1522	88
Obr. 161: Kralická Bible, titulní list z roku 1579	89
Obr. 162: "Klíč" Antonína Koniáše, titulní list vydání z roku 1749	89
Obr. 163: Index zakázaných knih, vydaný na podnět biskupa A. Petra, 1770	89
Obr. 164: Vyobrazení čarodějnic v díle „Le champion des dames, Martina Le France“, 1451	90
Obr. 165: Zpráva o popravě čarodějnice odsouzené k upálení v německém Schiltachu v roce 1531, 1533	90
Obr. 166: Malleus maleficarum, vydání z roku 1669, Lyon	91
Obr. 167: Poprava čarodějnic v Anglii, 1655	91
Obr. 168: Mučení, užívané proti obviněným z čarodějnictví, 1577	92
Obr. 169: Upalování čarodějnic ve švýcarském Badenu, 1585	92

Obr. 170: Náboženské symboly v rámci různých kultur: 1.řada: latinský kříž, Davidova hvězda, óm (hinduismus) symbol víry Bahá'í	93
Obr. 171: Gerardo Dottori — Benito Mussolini, 1933	94
Obr. 172: Giovanni Gobbo — Časopis „Mladý fašista“, 1931	94
Obr. 173: Italský plakát k oslavám 10. výročí fašistického převratu	94
Obr. 174: Duce, nepochybně inspirován kulturou antického Říma	95
Obr. 175: Adolf Hitler na plakátech	96
Obr. 176: Hitler jako vůdce dětí, plakát	96
Obr. 177: Plakát vyzývající ke zvýšení porodnosti, 1934	96
Obr. 178: Zimní fond — plakát, propagující árijský původ, 1933	96
Obr. 179: Náborový plakát NSDAP, 1938	96
Obr. 180: Organisationsbuch der NSDAP	97
Obr. 181: Organisationsbuch der NSDAP	97
Obr. 182: Typografický manuál NSDAP	97
Obr. 183: Protiletecká obrana, plakát	97
Obr. 184: „Celé Německo slyší vůdce“, plakát	97
Obr. 185: „My dělníci jsme povstali“, plakát	97
Obr. 186: Plakáty německé válečné propagandy	98
Obr. 187: Davidova hvězda, kterou museli nosit Židé	98
Obr. 188: Židovská předválečná perzekuce, 1933	98
Obr. 189: Továrna ve fašistickém stylu, 1934	98
Obr. 190: Vyhláška, zesměšněná moravským odbojem	98
Obr. 191: Alexandr Gerasimov — Lenin na tribuně, 1929	99
Obr. 192: Lenin na tribuně 1. Května 1920	99
Obr. 193: Stalin na plakátech, vyjadřujících kult jeho osobnosti	100
Obr. 194: Dimitrij Moor, bolševická propaganda	101
Obr. 195: Dimitrij Moor, bolševická propaganda	101
Obr. 196: „Ať žije XXV. výročí Lenina a Stalinova Komsomolu!“	101
Obr. 197: Stalin jako přítel dělníků	101
Obr. 198: Stalin s dítětem	101
Obr. 199: Kult Mao Ce-tunga v čínské propagandě	102

Obr. 200: Plakáty oslavující Mao Ce-tungův „Velký skok kupředu“, tedy Čínskou kulturní revoluci, která dle dnešních historiků stála život přibližně 20-40 milionů lidí	103
Obr. 201: James Montgomery Flagg — Americká propaganda za První světové války...	103
Obr. 202: Západní válečná propaganda za První světové války —USA (horní řada), Velká Británie (prostřední řada), Francie (spodní řada).....	104
Obr. 203: Americká propaganda za Druhé světové války	105
Obr. 204: Rudý ledovec s pomníčky anektovaných zemí	106
Obr. 205: „Rudé znásilnění!“	106
Obr. 206: Narážka na čarodějnické hony (kap. 3.2)	106
Obr. 207: Reklama na Expo 67 s narážkou na Kubu.....	106
Obr. 208: „Proti bolševikům Scotovy hedvábné ručníky!“	106
Obr. 209: „Hlavním cílem je americký železniční průmysl“	106
Obr. 210: M. V. Lukjanov a V.S. Karakašev — Lid a strana nerozdělení, 1978.....	107
Obr. 211: D. Pjatkin — „Výše, dále a rychleji než ostatní“ (MiG 9 a Yak 15), 1954.....	107
Obr. 212: B. Rešetnikov — Mocná síla sportu, plakát k olympijským hrám 1962.....	107
Obr. 213: Plakát Baracka Obamy — NADĚJE	108
Obr. 214: Plakát Baracka Obamy — ZMĚNA	108
Obr. 215: Plakát Baracka Obamy — VÍTĚZSTVÍ.....	108
Obr. 216: Adaptace Obamovy kampaně pro hnutí „occupy movement“	108
Obr. 217: Kampaň Baracka Obamy, placky	108
Obr. 218: Propaganda v Severní Koreji, 21. století	109
Obr. 219: Propaganda ve Švýcarsku, 21. století	109
Obr. 220: Kandidát na presidenta, Karel Schwarzenberg.....	110
Obr. 221: Kandidát na presidenta, Vladimír Franz.....	110
Obr. 222: Kandidát na presidenta, Jan Fischer	110
Obr. 223: Kandidát na presidenta, Miloš Zeman.....	111
Obr. 224: Kandidát na presidenta, Jiří Dienstbier ml.	111
Obr. 225: Kandidátky na presidentky, Jana Bobošíková a Jana Volfová.....	111
Obr. 226: Kandidát na presidenta, Tomáš Vandas	111
Obr. 227: Kandidát na presidenta, Ladislav Jakl	111
Obr. 228: Logo kandidáta na presidenta, Vladimíra Dlouhého	111

SEZNAM OBRAZOVÝCH ZDROJŮ

- Obr. 1: M. C. Escher — Circle Limit IV, rytina, 1960,
<http://www.wikipaintings.org/en/m-c-escher/circle-limit-iv>
- Obr. 2: Peter Desiderius Lenz — Anděl, 1874, http://en.wikipedia.org/wiki/Good_and_evil
- Obr. 3: Ďábel, Codex Gigas, počátek 13. století,
http://en.wikipedia.org/wiki/Good_and_evil
- Obr. 4: G. Doré — Lucifer (ilustrace knihy Ztracený Ráj), 1866,
http://en.wikipedia.org/wiki/Paradise_lost
- Obr. 5: Pieter Brueghel starší — Pád andělů, 1562,
http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pieter_Bruegel_I-Fall_of_rebel_Angels_IMG_1446.JPG
- Obr. 6: Hieronymus Bosch — Zahrada pozemských rozkoší (Ráj), cca 1450–1516,
http://cs.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch
- Obr. 7: Michelangelo Buonarroti — Vyhnání z Ráje, 1508-1512,
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Fall_of_Man
- Obr. 8: Prvotní hřích, Escorial, cca 950-955, http://en.wikipedia.org/wiki/Original_sin
- Obr. 9: Vymýtání zla, Japonsko, 12. století, <http://en.wikipedia.org/wiki/Evil>
- Obr. 10: Jin a Jang, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Jang>
- Obr. 11: Tradiční tibetská thangka zobrazující kolo života,
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Budhismus>
- Obr. 12: Ramayana, Thajsko, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ramayana>
- Obr. 13: První súra Koránu, <http://en.wikipedia.org/wiki/Islam>
- Obr. 14: Egyptský ankh — tradiční symbol života, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ankh>
- Obr. 15: Korunovace — Ahura Mazda (vpravo), předává prsten Ardashirovi I., Írán, Naqsh-e Rostam, cca 3. století n. l., http://en.wikipedia.org/wiki/Ahura_Mazda,

Obr. 16: El Greco — Zjevení svatého Jana — Apokalypsa, 1608-1614,
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:El_Greco,_The_Vision_of_Saint_John_\(1608-1614\).jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:El_Greco,_The_Vision_of_Saint_John_(1608-1614).jpg)

Obr. 17: Michelangelo Buonarroti — Poslední soud, 1536-1541,
http://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Buonarroti

Obr. 18: Pieter Brueghel starší — Triumf smrti, 1562,
http://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_the_Elder

Obr. 19: Soudný den a návrat Krista, řecká ikona, cca 1700,
http://en.wikipedia.org/wiki/Christian_eschatology#The_End_of_the_World_and_the_Last_Judgment

Obr. 20: Jules Joseph Lefebvre — La Verité (Pravda), 1870,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Truth>

Obr. 21: François Lemoyne — Čas zachraňuje Pravdu před Falší a Závistí, 1737,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Truth>

Obr. 22: Nikolaj Nikolajevič Ge — „Kde je pravda?“ “ Kristus u Piláta, 1890,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Truth>

Obr. 23: James Gilray — Nová morálka, karikatura, rytina, 1798,
<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw63524/New-morality---or---the-promisd-installment-of-the-high-priest-of-the-Theophilanthropes-with-the-homage-of-Leviathan-and-his-suite?search=ap&npgno=D13093&eDate=&lDate=>

Obr. 24: Bernard d'Agesci — Spravedlnost s váhami a knihou „Bůh, zákon a král“, otevřenou na straně se Zlatým pravidlem, http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Rule

Obr. 25: Lucas Carnach — Spravedlnost jako nahá žena s mečem a váhami, olej na dřevě, 1537, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Spravedlnost>

Obr. 26: Pieter Brueghel starší — Nizozemská přísloví, olej na dřevě, 1559,
http://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_the_Elder

Obr. 27: Jacques-Louis David — Přísaha Horatiů, obraz, považovaný za výraz ideálních občanských ctností během Francouzské revoluce, 1784,

http://commons.wikimedia.org/wiki/Jacques-Louis_David

Obr. 28: Rukopis s Desaterem z 2. století, tzv. Nashův papyrus,

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Desatero>

Obr. 29: Svitek Tóry v synagoze v Kolíně nad Rýnem,

http://cs.wikipedia.org/wiki/Sefer_Tora

Obr. 30: Jekuti'el Sofer — Pergamen, zpodobňující Desatero z roku 1675 v amsterdamské synagoze Esnoga, 1768, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Desatero>

Obr. 31: Rembrandt Harmezson van Rijn — Mojžíš s deskami Desatera přikázání, 1659,

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Desatero>

Obr. 32: Jacques-Louis David — Maratova smrt („Násilí je nutné k nastolení řádu, ve kterém násilí již nebude.“), 1796, http://commons.wikimedia.org/wiki/Jacques-Louis_David

Obr. 33: Edvard Munch — Friedrich Nietzsche, 1906,

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nietzsche-munch.jpg>

Obr. 34: Luca Giordano — Střídmost (jedna ze sedmi ctností), 1684-1686,

[http://en.wikipedia.org/wiki/Temperance_\(virtue\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Temperance_(virtue))

Obr. 35: Hans Memling — Cudnost (jedna ze sedmi ctností), 1475,

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Cudnost>

Obr. 36: Pieter Brueghel starší — Mírumilovnost (jedna ze sedmi ctností), 1545-1570,

http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Patience.JPG

Obr. 37: William Bouguereau — Přejícnost (jedna ze sedmi ctností), 1878,

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:William-Adolphe_Bouguereau_\(1825-1905\)_-_Charity_\(1878\).jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_Charity_(1878).jpg)

Obr. 38: Obálka knihy Leviathan od Thomase Hobbese, 1651,

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Leviathan_\(kniha\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Leviathan_(kniha))

Obr. 39: William Blake — Ilustrace ke knize Behemoth od Thomase Hobbese,
[http://de.wikipedia.org/wiki/Behemoth_\(Thomas_Hobbes\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Behemoth_(Thomas_Hobbes))

Obr. 41: Willem de Kooning — Žena V, http://en.wikipedia.org/wiki/Willem_De_Kooning

Obr. 42: Arshile Gorky — Játra jsou kohoutí hřeben, 1962,
http://en.wikipedia.org/wiki/Arshile_Gorky

Obr. 43: Ferdinand Victor Eugène Delacroix — Svoboda vede lid na barikády, 1830,
http://cs.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix

Obr. 44: Gustave Courbet — Ateliér — Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života, 1855, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Courbet>

Obr. 45: François Chiffart — Svědomí, 1877, <http://en.wikipedia.org/wiki/Conscience>

Obr. 46: Vincent van Gogh — Před branou věčnosti, 1890,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Conscience>

Obr. 47: Nikiphoros Lytras — Antigona před mrtvým Polyneikem, 1865,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Conscience>

Obr. 48: Ferdinand Victor Eugène Delacroix — Hamlet a Horacius na hřbitově, 1839,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Conscience>

Obr. 49: Podplukovník SS Adolf Eichmann v roce 1942,
http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Eichmann

Obr. 50: Eichmannův falešný pas, díky němuž po válce uprchl do Argentiny, kde se skrýval až do roku 1960, kdy jej zde dopadli a unesli agenti izraelského Mossadu,
http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Eichmann

Obr. 51: Milgramův Experiment (účastník), 1963, [32]

Obr. 52: Milgramův Experiment (herec), 1963, [32]

Obr. 53: Stanfordský vězeňský experiment („strážný“), 1971,
<http://scriptshadow.blogspot.cz/2012/01/stanford-prison-experiment.html>

Obr. 54: Stanfordský vězeňský experiment („vězeň“), 1971,

<http://zimbardofanclub.wikispaces.com/Criticisms+of+the+Stanford+Prison+Experiment>

Obr. 55: Obálka prestižního časopisu The Economist, žádající rezignaci amerického ministra obrany Donalda Rumsfelda,

http://en.wikipedia.org/wiki/Abu_Ghraib_torture_and_prisoner_abuse

Obr. 56: Hans Haacke — Pozorování hvězd, 2004, <http://nonsite.org/feature/a-house-divided-american-art-since-1955>

Obr. 57: Rod Dickinson — Zopakování Milgramova experimentu, 2002, [32]

Obr. 58: Rod Dickinson — Zopakování Milgramova experimentu, 2002, [32]

Obr. 59: Francisco de Goya y Lucientes — Očarovaný muž, 1798,

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/goya/4/index.html>

Obr. 60: Caravaggio — David s hlavou Goliáše, 1606-1607, <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/08/52david.html>

Obr. 61: Pieter Breughel starší — Misanthrop (Mrzout), 1568,

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Misanthrope_\(Bruegel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Misanthrope_(Bruegel))

Obr. 62: Raffael Santi — Archanděl Michael poráží Ďábla, 1518,

<http://www.wga.hu/framex-e.html?file=html/r/raphael/5roma/5/03satan.html&find=devil>

Obr. 63: Postmoderní člověk—Obr. 69: Bez komentáře,

http://kisk.phil.muni.cz/wiki/Postmodern%C3%AD_spole%C4%8Dnost#Etika_a_mor.C3.A1lka_v_postmodern.C3.AD_dob.C4.9B

Obr. 70: Neville Brody — Fuse, [46]

Obr. 71: David Carson — Plakát k výstavě Alana Fletchera, [47]

Obr. 72: Typografický plakát písmolijny Emigre, [48]

Obr. 73: Stefan Sagmeister — „Trying to look good limits my life“, série plakátů, [49]

Obr. 74: Petr Babák — Plakát k výstavě pro iniciativu tranzit, [50]

Obr. 75: AdvanceDesign (Petr Bosák a Robert Jansa) — •elvetica •oncentrated, plakát, [51]

Obr. 76: Johnathan Barnbrook — Tomorrow's Truth, [54]

Obr. 77: Nicholas Blechman — Mastermind, [55]

Obr. 78: Stefan Sagmeister — „Everybody thinks they are right“, plakát, [49]

Obr. 79: David Černý — Logotypy pro pražskou politickou kampaň 2010, (guerrilová kampaň strany TOP09), [56]

Obr. 80: Petr Babák — Plakát k výstavě Žižkov XX, [50]

Obr. 81: AdvanceDesign (Adéla Svobodová) — Psychologie budoucnosti, plakát, [51]

Obr. 82: Joshua Davis — The Seal of Solomon, plakát, [53]

Obr. 83: Aleš Najbrt — vizuální styl města Ostrava—Obr. 86: Aleš Najbrt — vizuální styl festivalu Pražské jaro, [52]

Obr. 89: Google Books, heslo „Adolf Hitler“, <http://www.google.cz>

Obr. 90: Vysílání CNN 9. 11. 2001 nahradilo běžné vysílání na kanálu ČT2, <http://usembassykyiv.wordpress.com/tag/911/>

Obr. 91: Hořící WTC, v popředí Empire State Building — Marty Lederhandler, Associated Press, 11. září. 2001, <http://blogs.pjstar.com/eye/2011/08/11/lenses-shield-911-photogs-as-they-capture-history/>

Obr. 92: Kontroverzní fotografie „Padajícího muže“ — Richard Drew, Associated Press, 11. září 2001, <http://blogs.pjstar.com/eye/2011/08/11/lenses-shield-911-photogs-as-they-capture-history/>

Obr. 93: 9/11 Memorial Museum — Scott Lewis, Boston Globe, 11. září 2009, http://www.boston.com/bigpicture/2009/09/remembering_september_11th.html

- Obr. 94: „The Tribute in Light“ — Mario Tama, Getty Images, 11. září 2012, http://www.boston.com/bigpicture/2012/09/11_united_states_marks_11th_a.html?camp=obinsite
- Obr. 95: Thomas Cole, The Course of Empire: Destruction, 1836, [61]
- Obr. 96: Ground Zero, New York, Timothy Fadek / Polaris, září 2001, [61]
- Obr. 97: Bureau d'études — Světová vláda, digitální tisk na PVC, [32]
- Obr. 98: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21, [32]
- Obr. 99: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21, [32]
- Obr. 100: Umění nenechat si takto vládnout — Rozvoj města II, [32]
- Obr. 101: Umění nenechat si takto vládnout — Ekonomizace, [32]
- Obr. 102: Umění nenechat si takto vládnout — Stuttgart 21, [32]
- Obr. 103: Jaroslav Anděl — Ústřední výbor II, [32]
- Obr. 105: Jaroslav Anděl — Národní divadlo, 24. 6. 1942, 28. 1. 1977 (Poprvé jako tragédie, podruhé jako fraška), [32]
- Obr. 107: Pode Bal — Tajná zpráva, [32]
- Obr. 108: Pode Bal — Tajná zpráva, V. Klaus a A. Rebjonok, [32]
- Obr. 109: Pode Bal — Tajná zpráva, A. Rebjonok, [32]
- Obr. 112: Magdalena Jetelová — Místo činu prostorová instalace, [32]
- Obr. 113: Jaroslav Anděl — Neznám..., [32]
- Obr. 114: Milan Kozelka — Impertinence II, [32]
- Obr. 116: Uskupení 15M — plakáty, [32]
- Obr. 117: Uskupení 15M — plakáty, [32]

Obr. 118: Richard Cortés a István Léko — Ode zdi ke zdi, [32]

Obr. 119: Malby v jeskyni Lascaux, Francie, 15 000-13 000 let př. n. l.,

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Lascaux?uselang=cs>

Obr. 120: Skalní malby, Bhimbetka, centrální Indie, 30 000 let př. n. l.,

http://en.wikipedia.org/wiki/Bhimbetka_rock_shelters

Obr. 121: Aniho Papyrus — nejzachovalejší známý exemplář Egyptské knihy mrtvých,

19. dynastie, cca 1200 let př. n. l., http://en.wikipedia.org/wiki/Papyrus_of_Ani

Obr. 122: Ureus (kobra), hlavní symbol moci—Obr. 125: Rechit, symbol vítězství nad ne-

přátelskými národy, http://cs.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Egyptsk%C3%A9_symboly

Obr. 126: Chammurapiho zákoník, snímek stély (vlevo), detail horní části (uprostřed) a

úvodní část zákoníku, zaznamenaná na hliněné destičce (vpravo),

http://en.wikipedia.org/wiki/Code_of_Hammurabi

Obr. 127: Motiv obětování — jediné dochované památky řeckého malířství, Pitsa, cca 540

př. n. l.—Obr. 129: Herákles vstupuje na Olymp, 540 př. n. l.,

http://en.wikipedia.org/wiki/Greek_mythology

Obr. 130: Apélleova Alegorie Pomluvy — Sandro Botticeli, 1494,

[http://en.wikipedia.org/wiki/Calumny_of_Apelles_\(Botticelli\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Calumny_of_Apelles_(Botticelli))

Obr. 131: Illias, řecký rukopis, 5-6. st., <http://en.wikipedia.org/wiki/Iliad>

Obr. 132: Římský básník Vergilius, zachoval příběhy řecké mytologie v mnohých svých

dílech, rukopis Vergilius Romanus, 5. st., http://en.wikipedia.org/wiki/Greek_mythology

Obr. 133: Panna Marie s dítětem, Římské katakomby, 4. st. n. l.,

http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Christianity

Obr. 134: Eucharistie, tedy Svaté přijímání, katakomby

sv. Marcellina a Petra v Římě,

http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%B9bjiny_c%C3%ADrkve

Obr. 135: Kristus jako Dobrý pastýř, Kalixtovy katakomby,
http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_c%C3%ADrkve

Obr. 136: Ichtys, http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_c%C3%ADrkve

Obr. 137: JHS či IHS (J a I se v latině dlouho nerozlišovalo), další ze zkratk jména Ježíš,
<http://cs.wikipedia.org/wiki/IHS>

Obr. 138: Nejstarší papyrus s listy sv. Pavla, Papyrus 46, cca 200-220,
http://cs.wikipedia.org/wiki/P_46

Obr. 139: Kristus, zobrazený jako král, Belgie, cca 1095,
<http://cs.wikipedia.org/wiki/K%C5%99es%C5%A5anstv%C3%AD>

Obr. 140: Svatý Augustin, Řím, 6. st.,
http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_c%C3%ADrkve

Obr. 141: Triumf Krista a církve, Řím, cca 415,
http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_c%C3%ADrkve

Obr. 142: Rossanský kodex, Rossano, 6. století,
http://cs.wikipedia.org/wiki/Purpurov%C3%BD_kodex

Obr. 143: Středověká schránka s kodexy, Codex Amiatinus, cca ,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Codex>

Obr. 144: Křesťanská Bible jako kodex, 1859, <http://en.wikipedia.org/wiki/Codex>

Obr. 145: Lekcionář 183, řecký rukopis Nového zákona, psaný unciálou, 10. století,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Manuscript>

Obr. 146: Miniatura Madony s dítětem, Parc Abbey Bible, 12. století,
[http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_\(illuminated_manuscript\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_(illuminated_manuscript))

Obr. 147: Iluminovaný Arménský rukopis Sargise Ptisaka, 14. století,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Manuscript>

Obr. 148: Ježíš Všemohoucí, iluminovaný evangeliář, cca 1220,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Manuscript>

Obr. 149: Miniatura Mojžíše s Faraonovou dcerou, Breviář z Chertsey, 14. století,
[http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_\(illuminated_manuscript\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Miniature_(illuminated_manuscript))

Obr. 150: Vysvěcení Kláštera v Cluny papežem Urbanem II., 12. století,
http://cs.wikipedia.org/wiki/K%C5%99es%C5%A5ansk%C3%A9_mni%C5%A1stv%C3%AD

Obr. 151: Dobová miniatura modlíciho se rytíře, 13. století

Obr. 152: Dobytí Jeruzaléma během první křížové výpravy v roce 1099, středověký rukopis, <http://en.wikipedia.org/wiki/Crusades>

Obr. 153: Bitva husitů s křižáky, Jenský kodex, 15. století,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Crusades>

Obr. 154: Symboly některých rytířských řádů, <http://en.wikipedia.org/wiki/Crusades>

Obr. 155: Codex Gigas, stránka s vyobrazením Ďábla, <http://www.kb.se/codex-gigas/eng/>

Obr. 156: Codex Gigas, stránka, <http://www.kb.se/codex-gigas/eng/>

Obr. 157: Codex Gigas, detail, <http://www.kb.se/codex-gigas/eng/>

Obr. 158: Jost Amman — Knihtisk v 16. století, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Knihtisk>

Obr. 159: Stránka z Guttenbergovy Bible, [63]

Obr. 160: 95 tezí Martina Luthera, vydání z roku 1522,
http://cs.wikipedia.org/wiki/95_tez%C3%AD

Obr. 161: Kralická Bible, titulní list z roku 1579,
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Reformace_a_protireformace_\(1550-1648\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Reformace_a_protireformace_(1550-1648))

Obr. 162: “Klíč“ Antonína Koniáše, titulní list vydání z roku 1749,
<http://www.ztichlaklika.cz/antikvariat/show/konias-antonin-clavis-haeresim-claudens-et-aperiens-kljo-kacyrske-bludy-k-rozeznanj-otwjragjcy-k-wykorenenj-zamjtagjcy-aneb-registrjk-nekterych-bludnych-po-horssliwych-podezrelych-neb-zapo-wedenych-kneh-s-predchazegjcy-mi-auoinliwy-mi-prostredky-s-ktery-mi-pohorssliwe-a-sskodli-we-knihy->

wyskaumati-a-wykorenjti-se-mohau-na-swetlo-wydany-s-dowolenjm-duchwnj-wrchnosti-id10893

Obr. 163: Index zakázaných knih, vydaný na podnět biskupa A. Petra, 1770,
<http://fr.ztichlaklika.cz/antikvariat/show/konias-antonin-index-bohemicorum-librorum-prohibitorum-et-corrigendorum-id10886>

Obr. 164: Vyobrazení čarodějnic v díle „Le champion des dames, Martina Le France“, 1451, http://en.wikipedia.org/wiki/European_witchcraft

Obr. 165: Zpráva o popravě čarodějnice odsouzené k upálení v německém Schiltachu v roce 1531, 1533,
http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Carod%C4%9Bjnick%C3%A9_procesy

Obr. 166: Malleus maleficarum, vydání z roku 1669, Lyon,
http://en.wikipedia.org/wiki/European_witchcraft

Obr. 167: Poprava čarodějnic v Anglii, 1655, <http://en.wikipedia.org/wiki/Witch-hunt>

Obr. 168: Mučení, užívané proti obviněným z čarodějnictví, 1577,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Witch-hunt>

Obr. 169: Upalování čarodějnic ve švýcarském Badenu, 1585,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Witch-hunt>

Obr. 170: Náboženské symboly v rámci různých kultur,
<http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:ReligijneSymbole.svg>

Obr. 171: Gerardo Dottori — Benito Mussolini, 1933,
http://artcontrarian.blogspot.cz/2011_09_01_archive.html

Obr. 172: Giovanni Gobbo — Časopis „Mladý fašista“, 1931,
http://www.smartmagna.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=45:new-book-iron-fists-branding-the-20th-century-totalitarian-state&Itemid=2&tmpl=component&print=1&lang=en

Obr. 173: Italský plakát k oslavám 10. výročí fašistického převratu,

Obr. 174: Duce, nepochybně inspirován kulturou antického Říma, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 175: Adolf Hitler na plakátech—Obr. 186: Plakáty německé válečné propagandy, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-29-propaganda-posters.html>

Obr. 187: Davidova hvězda, kterou museli nosit Židé—Obr. 190: Vyhláška, zesměšněná moravským odbojem, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Nacismus>

Obr. 191: Alexandr Gerasimov — Lenin na tribuně, 1929, <http://www.vientianemai.net/teen/khao/10/6174>

Obr. 192: Lenin na tribuně 1. Května 1920, <http://visualrian.ru/en/site/gallery/#566208/context=flow>

Obr. 193: Stalin na plakátech, vyjadřujících kult jeho osobnosti, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 194: Dimitrij Moor, bolševická propaganda, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 195: Dimitrij Moor, bolševická propaganda, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 196: „Ať žije XXV. výročí Lenina a Stalinova Komsomolu!“, <http://www.redavantgarde.com/shop/goods-2828.html>

Obr. 197: Stalin jako přítel dělníků, <http://www.redavantgarde.com/shop/goods-2183.html>

Obr. 198: Stalin s dítětem, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 199: Kult Mao Ce-tunga v čínské propagandě—Obr. 212: B. Rešetnikov — Mocná síla sportu, plakát k olympijským hrám 1962, , <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 213: Plakát Baracka Obamy — NADĚJE—Obr. 217: Kampaň Baracka Obamy, plakety, <http://www.indolering.com/portfolio/unchanging/>

Obr. 218: Propaganda v Severní Koreji, 21. století—Obr. 219: Propaganda ve Švýcarsku, 21. století, <http://guity-novin.blogspot.cz/2010/05/chapter-30-posters-and-cult-of.html>

Obr. 220: Kandidát na presidenta, Karel Schwarzenberg—Obr. 228: Logo kandidáta na presidenta, Vladimíra Dlouhého, <http://www.kampanzive.cz/>

Fotografie, neodkazované v tomto seznamu pocházejí z vlastního fotoarchivu autora této práce.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Emailový dotaz tiskovému mluvčímu České strany sociálně demokratické na etické aspekty jejich reklamní kampaně

PŘÍLOHA P I: EMAILOVÝ DOTAZ TISKOVÉMU MLUVČÍMU ČESKÉ STRANY SOCIÁLNĚ DEMOKRATICKÉ NA ETICKÉ ASPKEKTY JEJICH REKAMNÍ KAMPANĚ

Od: Jan Škuta <skutik@centrum.cz>
Odesláno: 10. září 2012 14:33
Komu: 'mayrer@socdem.cz'
Předmět: Dotaz k propagaci ČSSD
Přílohy: CSSD_Rath_Billboard.jpg

Vážený pane magistře,

předem se omlouvám, že Vás ruším, neznáme se a narazil jsem na kontakt na Vás na stránkách České strany sociálně demokratické, kde jste uveden jako kontaktní osoba v otázkách PR a marketingu. Jsem studentem pátého ročníku Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně v Ateliéru grafický design a aktuálně zpracovávám diplomovou práci na téma „Grafický design ve službách dobra a zla“. Ta se mimo jiné zabývá i zkoumáním metod propagace politických stran. V rámci průzkumu a její praktické části jsem narazil na některé materiály, využívané Vaší stranou, jež hodlám v práci uvést a rád bych k ní rovněž přidal nějaké stanovisko ze strany ČSSD. Obracím se tedy z tohoto důvodu na Vás a chtěl bych o něj tímto požádat.

První záležitost, na kterou bych se rád zeptal, je billboard z Vaší volební kampaně do poslanecké sněmovny z roku 2006, kde je vyobrazen David Rath a je zde uvedeno heslo „Už žádné zametání korupce pod koberec Nebudeme kázat vodu a pít víno“ spolu s Vaším logotypem a odkazem na webové stránky (jeho fotografii zasílám v příloze). Jsem si dobře vědom toho, že David Rath již od května 2012 není členem Vaší strany, nicméně v době kdy se billboard realizoval jím byl a kampaň byla vedená, organizovaná a financovaná ČSSD. Vzhledem k samotné podstatě volebního systému v ČR není možné, aby strana

nenesla odpovědnost za jednání svých členů (například proto, že z odevzdaných hlasů voličů profituje), proto bych Vás chtěl požádat o nějaké stanovisko k němu. Tyto kampaně jsou realizovány díky prostředkům, poskytnutým voliči a zde došlo nepochybně k jejich zneužití či zpronevření. Neuvažovali jste tedy o nějaké formě náhrady či nápravy respektive způsobu jak takto zneužité prostředky společnosti vrátit? Napadla mě například alespoň forma sponzorského daru nebo něco podobného (což by téměř jistě přineslo i kladný dopad na Váš mediální obraz).

Druhé téma, které mě zajímá, je aktuální volební kampaň ČSSD. Rád bych se Vás zeptal, proč je tato kampaň založena na kritizování a obviňování Vaší konkurence z údajných přečinů či zločinů namísto konstruktivní kritiky či šíření „pozitivnějších“ myšlenek? Již při agresivní kampani v roce 2010 došlo dle mého odborného názoru ke značnému a zásadnímu narušení celé vizuální kultury České republiky a žádný pozitivní dopad to evidentně nepřineslo.

V té letošní se navíc objevuje řada argumentů, jenž jsou ze své podstaty buď neprokazatelné nebo přinejmenším neprokázané. Například argument o „darování“ majetku církvím a jejich výši „134 miliard“. Sami ve svých materiálech přitom uvádíte, že „Nečasova vláda vydá majetek, jehož rozsah dosud nikdo nezná.“ (zdroj: Váš vlastní dokument „10 důvodů PROTI vládnímu narovnání s církvemi“, <http://www.cssd.cz/aktualne/akce/cirkevni-restituce-3/>). Dar navíc není to samé co narovnání. Podle elementárních etických a mravních principů přeci nelze prezentovat neúplnou pravdu jako pravdu. Chápu, že se dá namítnout, že se jedná o reklamní nadsázku nicméně troufám si tvrdit, že v tak kritických tématech jako je politika a politická zodpovědnost je využívání podobných propagačních nástrojů vzhledem k závažnosti a celospolečenskému dopadu a koneckonců i zdrojům financování naprosto nepřijatelné. Situaci navíc podtrhuje fakt, že v krajích s větším zastoupením věřících, tedy na Zlínsku a Vysočině (kde budu tuto diplomovou práci prezentovat) má být tato kampaň údajně omezena (zdroj: Česká televize, <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/191765-na-zlinsku-a-vysocine-mirni-cssd-kampan-proti-restitucim-boji-se-ubytku-volicu/>).

Jako možná forma nápravy mě napadlo, že byste kupříkladu místo čísel, vyjadřující kolik kdo o koho „obere“ uváděli konkrétní číselná vyjádření toho, kolik byste byli schopni voličům ušetřit Vy, coby strana. Zpětně se dá takto splněný slib přeci použít i jako argument a umožňuje voličům větší míru kontroly nad svým rozhodování. Neuvažovali jste tedy o takovém řešení?

Prosím Vás tedy tímto o nějaké, klidně i stručné vyjádření. Pokud budete tak laskav a zašlete mi ho do konce tohoto týdne, v plné a nezměněné podobě jej stejně jako tento dotaz uvedu ve své diplomové práci.

S úctou a přátelským pozdravem

Jan Škuta

grafický designér, občan a volič