

Téma č. 12

Postmoderna a postmodernismus

Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Zvon, české katolické nakladatelství, Praha 1994, s. 39–45, 51–54.

Appignanesi, Richard – Garratt, Chris: *Postmodernismus pro začátečníky*. Brno : Ando Publishing, 1996, s. 76–87.

Pavelka, Jiří: O poznání, hodnotách a konceptu postmodernismu. Několik poznámek ke změnám paradigmatu euroamerické kultury v letech 1930–1995. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 55, 1999, s. 168–173.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–43. *Viz Téma č. 4.*

Debickí, Jacek – Favre, Jean-François – Grünewald, Dietrich – Pimentel, Antonio Filipe: *Dějiny umění. Maltšev. Sochařství. Architektura*. Praha : Argo, 1998. *Viz Téma č. 4.*

Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Zvon, české katolické nakladatelství, Praha 1994, s. 39–45, 51–54.

8. Postmoderna filozoficky: Jean-François Lyotard

Výraz „postmoderná“, který se, jak jsme viděli u Panwitzze, již záhy ocitl ve filozofickém kontextu, se jako skutečný pojem a vypracovaná koncepce objevuje ve filozofii až velice pozdě: r. 1979 u francouzského filozofa Jean-Françoise Lyotarda, který v tomto roce publikoval spis *La Condition postmoderne - německy Das postmoderne*

Wissen.⁵⁸ Lyotard vychází z nových technologií a z diskusí, které se vedly ve Spojených státech kolem postmoderny a postindustriální společnosti.⁵⁹ Jaké změny, ní výchozí otázka studie napsané jako příležitostná práce pro univerzitní radu vlády v Québecu, je třeba očekávat pro vědění v nejrozvinutějších průmyslových společnostech pod vlivem nových informačních technologií?⁶⁰

Lyotard neodpovídá přímo, nýbrž objasňuje nejdříve zvláštní ráz dnešního vědění. Jakou povahu má dnešní vědění, v čem jsou jeho nové tendence a budoucí povinnosti? - a to zprvu bez zřetele k problému nových technologií. Co charakterizuje dnešní - „postmoderní“ - podobu vědění? Této podoby pak Lyotard použije jako kritického měřítka vzhledem k novým technologiím. Neboť tomu vůbec není tak, že by tyto technologie definovaly postmodernu, nýbrž platí opak: Postmoderní situace, jak ji Lyotard vypracovává na základě současného vývoje věd - a která, řekněme hned, je situací, jež se právě během 20. století (od jeho prvních desetiletí) postupně stala situací základní a určující - tato postmoderní situace je normativním rámcem zhodnocení nových technologií. Lyotardův pojem postmoderny tedy není vymezen vzhledem k technologiím, nýbrž je uchopen mnohem zádánějším způsobem, a je tedy s to fungovat kriticky i vůči technologiím. Pokud tedy Jencks kritizoval Lyotarda jako technologa, technokrata, resp. jako teoretika postindustriální společnosti à la Bell na základě toho, že se zabývá novými technologiemi, byl to naprostý omyl. Jencks se tu zjevně snažil bránit svůj monopol na teorii proti nově vycházející hvězdě a k tomuto účelu chtěl Lyotarda odsunout do zámezí pozdní moderny a nepouští jej do své postmoderny.⁶¹ Tato klasifikace však očividně staví Lyotardovu koncepci na hlavu. Čteme-li *Postmoderní situaci*, brzy chápeme, že Lyotardovo myšlení nevychází z nových technologií. Argument nezná: Tyto nové technologie existují, jejich vzestup je nezádržitelný, vytvořme tedy myšlení, které jim odpovídá. Nýbrž Lyotard argumentuje: Nové technologie přicházejí a ovlivňují vědění, učiníme si tedy jasno o vnitřní povaze a účlech současného vědění, abychom mohli správně reagovat na výzvu těchto technologií, to znamená, abychom je mohli využít, pokud jsou slučitelné s touto povahou vědění, a abychom se proti nim postavili tam, kde tomu tak není. Toto východisko potom vede i k tomu, že se Lyotard staví do opozice ke všemu - od Poppera k Habermasovi a od Luhmana k Baudrillardovi - co můžeme klasifikovat jako „pozdní modernu“.

Pojem „postmoderná“ tedy Lyotard získává z reflexe na povahu moderního vědění. Stručně: Moderní vědění mělo vždy formu jednoty, a tato jednota vznikala odkazem k velkým meta-vyprávěním. Tato vazba k vůdčí ideji, která vše legitimuje, byla zřetelná dokonce i ve zcela odlehklém speciálním bádání. Novověk resp. moderná vytvořily tři taková meta-vyprávění: emancipaci lidstva (v osvícenství), teleologii ducha (v idealismu) a hermetiku smyslu (v historismu). Pro současnou situaci je naproto tomu charakteristické to, že tento svorník jednoty se rozpadá, a to jak po stránce citovaných obsahů, tak i sám jako takový. Totálita zveřejněla, a proto se uvolnila částí.

Tento rozpad celku je předběžnou podmínkou postmoderního pluralismu. Diagnóza rozkladu však sama ještě ani zdaleka nestačí. Jako taková je ostatně nepřilíš originální, neboť něco podobného se konstatovalo již od doby Schillera a Hölderlina. Rozklad jednoty je jen jednou nutnou podmínkou, avšak není ještě dostatečným impulsem pro postmodernu. Postmoderná se spíše začíná šířit teprve tehdy, když - jako druhý předpoklad - pochopíme pozitivní rub tohoto rozkladu a zahlédneme v něm určitou šanci. Tak tomu podle Lyotarda ještě nebylo například ve Vídni na přelomu století. Tam vedla zkušenost „ztráty legitimity“, tedy ztráty univerzálního oprávnění, zprvu jen k truchlení nad ztracenou celostí: „Tento pesimismus živil generaci přelomu století ve Vídni: umělec Musila, Krause, Hofmannsthal, Loose, Schönberga, Brocha, ale i filozofy Macha a Wittgensteina. Není pochyb o tom, že oni všichni dovedli co možná nejdál vědomí této ztráty legitimity, stejně jako umělecké odpovědnosti za ní. Dnes můžeme říci, že tato práce truchlení je uzavřena. Netřeba s ní znovu začínat. A právě silnou stránkou Wittgensteinovou bylo to, že neunikl na stranu pozitivismu, který rozvinul vídeňský kruh, a že ve svém zkoumání jazykových her rozvrhl perspektivu jiného druhu legitimity. Právě ta je však relevantní pro postmoderní svět. Touha po ztraceném vyprávění je pro velkou část lidstva ztracena.“⁶²

Rozhodující je překonat nejen thetickou, nýbrž i nostalgickou perspektivu jednoty. Možná by stačilo uvědomit si, že jednotnost je bez tak vždy jen retrospektivním konstruktem, neboť v každé epoše jsou fakticky značné divergence a zlomy (což lze exemplárně doložit na ukázkové době údajné jednoty, na baroku). Tváří v tvář takovým retrospektivám a iluzorním perspektivám jednoty je naopak třeba bez výhrad a resentimentů přijmout faktickou pluralitu, ba ještě víc: nejen ji střízlivě akceptovat, nýbrž rovněž nahlédnout a uvítat její pozitiv-

nost a její vnitřní hodnota. Konec velkých, sjednocujících a svazujících meta-vyprávění otevírá prostor pro fakticitu a nahodilost množství omezených a heteromorfních jazykových her, forem jednání a způsobů života. Je třeba pracovat k této perspektivě. A teprve toto přitlakaní mnohosti, jejíž zaučování jako šance a zisku je tím, co postmoderní vědomí mění v „postmodernu“.

Negativní minimální pojem toho, co je postmoderní, vychází z odvržení touhy po jednotě: „Velice zjednodušené můžeme říci: ‚Postmoderná‘ znamená, že se již nepřikládá víra meta-vyprávěním.“⁶³ Pozitivní pojem postmoderny se naproti tomu opírá o uvolnění a vystupňování jazykových her v jejich heterogenitě, autonomii a neredukovatelnosti: „Spravedlnost by byla toto: přiznat autonomii, specifickou mnohosti a nepřeložitelnosti vzájemně se pronikajících jazykových her, neredukovat jednu na druhou; a to s jediným pravidlem, které by bylo přesto obecným pravidlem, totiž: hrajte ... a nechte nás v klidu hrát.“⁶⁴

Tato - nezrušitelná a pozitivně viděná - pluralita je ohniskem postmoderní doby. K jejím důsledkům pak ovšem patří obtížnost slučování heterogenního. Postmoderná se zajímá o hranice a oblasti konfliktů, o třetí plochy, z nichž vzhází to, co je neznámé a co odporuje obvyklému rozumu - to, co je „paralogické“: „Tato a mnohá jiná zkoumání přivádějí člověka na myšlenku, že nadvládá setrvalé, odvoditelné funkce jako paradigma poznání a předvíání odchází ze scény. Poněvadž zájem postmoderní vědy platí nerozhodnutelnému, mezím kontrolovatelné přesnosti, kvantitám, konfliktům s neujasnou informací, ‚fraktiům‘, katastrofám, pragmatickým paradoxům, rozvrhuje teorii svého vlastního vývoje nespojitě, katastroficky, nezvratně a paradoxně. Mění smysl slova vědění a říká, jak k této změně může dojít. Neprodukuje známé, nýbrž neznámé. Jako nový model legitimity předkládá model difference chápané jako paralogie.“⁶⁵ To má vážné důsledky pro vědeckou a životní praxi: „Vydeme-li z popisu vědecké pragmatiky, musíme napříště klást důraz na disensus.“ „Konsensus je jen určitý stav diskusí, nikoli jejich cíl. Ten je spíše v paralogii.“⁶⁶

Lyotard tento pojem postmoderny primárně vymezuje proti rozhodujícímu vědeckým a vědeckoteoretickým objevům 20. století (Einstein, Heisenberg, Gödel). Později ho však osvětloval rovněž vztahem k uměleckým fenoménům. I zde je rozhodující pluralita možností.⁶⁷ Umění je dokonce ukázkovým příkladem takové polymorfie. Paradigmatické jsou opět fenomény 20. století. Lyotard se vícekrát dovolává umělecké avantgardy tohoto století, její práce na pojmu umění, jejich

experimentů, jejího zkoušení nových a paralogických možností, jejího tvoreni mnohosti. Je třeba „pokračovat v díle avantgardních hnutí“⁶⁸ Neboť: „Čo se událo za posledních sto let v malířství nebo v hudbě, to do jisté míry předjímá tu postmodernu, kterou mám na mysli.“⁶⁹ Na čem záleželo ve vědě stejně jako v umění, bylo otevírání specifických, a tím plurálních možností, jakož i pochopení, že v žádné oblasti neexistuje obecně závazný a jedlině spisitelný typ jednání, nýbrž že je třeba odhalovat a rozvíjet mnohost možných pravd, které nelze vést do prokristovského lože jednoty a stejnoměrnosti. Jestliže to slysneme, můžeme říci: „Všechna zkoumání vědeckých, literárních, uměleckých avantgard směřují již sto let k tomu, aby odkryla vzájemnou nesouměřitelnost různých typů řeči.“⁷⁰

Lyotard je ovšem současně schopen velmi přesně rozlišovat mezi lacinými a úpadkovými formami tohoto principu a jeho zodpovědným naplněním. Proto se obrací proti povrchní libovůli hesla „všechno je dovoleno“⁷¹ proti maškarádám „cynického eklekticismu“⁷² proti jenomnému ochablosti a ležérnosti, jak se ukazují v oblasti toho, co se chápe jako „postmoderní“, a především pak v onom postmodernismu, který byl v úvodu označen jako bezbřehý. Lyotard obhajuje „čestnou postmodernu“⁷³ Pranyřuje šířící se postmodernismus ochablosti a politováníhodné únavy z teorie⁷⁴, proti němu staví filozofický postmodernismus přesné reflexe. Ten si je vědom heterogenity jazykových her, uměleckých druhů, životních forem - aniž ji míchá v libovolných koktejklech.

Lyotard již velice záhy charakterizoval tento postmodernismus odlišením od zjednodušujícího chápání epochy a pojmu periodizace⁷⁵ jako „stav mysli či spíše stav ducha“⁷⁶ „Postmoderní“ je ten, kdo si bez posedlosti jednotou uvědomuje neredukovatelnou rozmanitost jazykových, myšlenkových a životních forem a umí s ní pracovat. Aby toho byl schopen, nemusí žít na konci 20. století, nýbrž právě tak by se mohl jmenovat Wittgenstein či Kant, Diderot, Pascal či Aristotelés. Autor zde zjevně suspenduje jistá zavedená klíče o postmoderně. To je třeba vzít vážně, vždyť právě Lyotard je *autorem* filozofického postmodernismu par excellence. Nikdo jiný nerozvinul filozofický pojem postmoderny tak brzy, tak přesně a s takovým ohlaselem. Zvláště vztah postmoderny k moderně podává Lyotard jinak a smysluplněji, než je běžné. Postmoderná se shoduje s požadavky vědecké a umělecké moderny 20. století („hnutí avantgardy“). Od moderny se liší jen v tom, že to, co se tehdy požadovalo, je nyní splněno. *Post-*

moderna je tedy stav, v němž již není třeba moderní reklamovat, nýbrž v němž se uskutečňuje. Tím se však na druhé straně postmoderní (stejně jako moderní 20. století) liší od moderny ve smyslu novověku. Neboť tato moderna nebyla určena programy mnohosti, nýbrž programy jednoty. Dokonce i programy, které se proti ní staly, měly vždy formu programů jednoty. A jestliže již v takovou jednotu nevěřily, pak stále ještě želely její ztráty. Tato signatura - signatura přání jednoty - vyznačuje jak euforické programy mathesis universalis na počátku 17. století, tak melancholické tóny romaniky počátku 19. století a utváří rovněž pojem novověké moderny. Proti této moderně novověku se jednoznačně staví postmoderní. Vzhledem k ní je vsutku v přísném smyslu postmoderní. K tomu bude třeba ještě se vrátit, avšak již teď lze konstatovat: Lyotardovo vymezení vůči moderně je důsledné a konzistentní. Často můžeme slyšet, že to, co žádá postmoderní, bylo přítomné již v romantice. Pokud však vycházíme ze skutečného pojmu postmoderny, naprosto to neplatí. Romantika ještě stála na straně jednoty, anebo alespoň želela její ztráty. Postmoderní sleduje jiný vzor: radikálně sází na mnohost.

Postmoderní filozofie má podle této Lyotardovy koncepce trojí úkol. Za prvé má předvést a legitimovat rozchod s posedlostí jednotou. Zde ukazuje, že averze vůči jednotě není nějaký afekt, nýbrž že se opírá o důvody a dějinnou zkušenost. Za druhé má objasňovat strukturu reálné plurality. Odkrývá heterogenitu a učí chápat, že posleďní jednoty nelze dosáhnout jinak než represivně a totalitně. Z toho pak navíc k dějinné legitimaci tohoto východiska vyplývá legitimace strukturální. Napříště nejen cítíme, nýbrž jsme rovněž s to poznat, že odvrát od Jednoho je odvrátem od panství a donucování. Tato kritika se týká jak institucionalizovaných obrazů světa, tak monopolních utopií. A za třetí má postmoderní filozofie vysvětlovat interní problémy koncepce resp. struktury radikální plurality.⁷⁷ Mnohost a heterogenost nutně plouří konflikty. Jak se k nim chovat, aby toto chování bylo spravedlivé?

Otázkou této spravedlnosti se zabývá závěr *Postmoderní situace*. Je rovněž jasné, že konsensus, který je zde všeobecně relativizován, neotevívá perspektivu možného řešení této otázky. Lyotard např. říká (s ohledem na Habermasovu etiku diskursu): „Konsensus se stal zastaralou a podezřelou hodnotou. Zeela jinak je tomu však se spravedlností. Musíme proto dospět k ideji a praxi spravedlnosti, která se neváže na ideu konsensu.“⁷⁸

Kniha *Le Différend* (Různice), která vyšla o čtyři roky později, lze chápat jako výklad této postmoderní koncepce spravedlnosti. Proti laxnosti šířících se postmodernismů chce zde Lyotard rozvinout perspektivu „čestné postmoderny“.⁷⁹ Jak se postaví k heterogenitě myšlenkových a životních forem tak, aby - jak je obvyklé - jedno paradigma nepotlačovalo druhé? Jak při seřvávání nevyhnutelných nespravedlností vyslyšet a uplatnit rovněž nároky poražených? Právě zde se impuls a morální inspirace postmoderního myšlení vykazují jako zásadně anti-totalitní. Lyotard odhaluje mechanismus nepravosti a absolutizací a umožňuje jeho prohlédnutí a kritiku na základě filozofie jazyka. Zatímco postmoderní pluralismus zprvu vyzvedává problém spravedlnosti, zosťruje filozofický postmodernismus vědomí lémy spravedlnosti a probouzí novou vřímavost pro nespravedlnosti. Jakkoli jsou mnohé otázky otevřené, přece platí, že s pohodlnou libovůlí a cynickou licencí ostrých loktů nemá tento postmodernismus naprosto nic společného.

II. kapitola

Novověk - moderna - postmoderna

1. Novověk - novověká moderna - moderna 20. století - postmoderna

Skutečný postmodernismus naplňuje onu strukturu smyslu plurality, která je charakteristická pro modernu 20. století. Je tedy možné pokusit se o shrnutí určení vztahu postmoderny a moderny. Pro tento účel použijeme jemnějšího rozlišení moderny: novověk, novověká moderna a moderna 20. století.

V každém případě by byl mylný předpoklad, že se postmoderna musí lišit *naprosto* od všeho, co se označuje jako moderní. Byť i výraz „postmoderna“ naznačuje předěl epoch, je nicméně smysluplný nikoli jako proročká prognóza nastávajícího eónu, nýbrž jen v uměném smyslu určení přítomnosti, pro kterou je právě charakteristické, že její obsahy - a to je třeba zdůraznit tvář v tvář patrně nevykořetelným nedorozuměním - nejsou v žádném případě zcela nové a že - především - ani nové být nemusí. Neboť postmoderna neznamená novismus, nýbrž pluralismus. A první podoby tohoto pluralismu se jistě najdou i v antice, středověku a novověku. Nové je za prvé to, že v dnešní době se pluralismus stává dominantním a závazným - a to odlišuje postmodernu i od moderny 20. století, v níž byl pluralismus normativní zprvu jen v jednotlivých oblastech, zatímco dnes se stává normou na poli kultury a života v celé jejich šíři. A nové je za druhé to, že postmoderní pluralita je radikálnější než každá předcházející, totiž tak radikální, že již nemůže být odražena a předstížena protikladnými motivy, nýbrž zcela důsledně se dnes musí stát základní situací.

Proto také Lyotard formuloval vztah této postmoderny k moderně takto: „Postmoderna se neorientuje ani podle moderny, ani proti ní. Byla v ní již obsažena, avšak skrytá.“¹ To je základní obraz, který

musíme mít před očima. Motivy, které tu byly již dlouho - byť v tlu-
mených formách, ve vedlejších ramenech, rozplyněny a spíše skryty
než prominentní - se nyní radikalizují a stávají se určující silou. Co
bylo přílohou, stává se matricí. Není tedy nic divného na tom, když
Lyotard identifikuje vzory postmoderního myšlení nikoli až u Witt-
gensteina (u pozdního Wittgensteina jazykových her), nýbrž již
u Kanta (v jeho rozlišení forem rozumu), a dokonce již u Aristotela
(v jeho koncepci *fronésis* právě tak jako v tezi o rozmanitosti bytí).²
To by bylo paradoxní jen tehdy, kdybychom po vzoru věci neznalých
kritiků chápali postmodernu jako nejnovější „ismus“, který by měl
propagovat jen to nejnovější, kdybychom jí tedy chápali přesně ve
stylu té modernistické ideologie, s níž se ona ve skutečnosti rozchází.
Vztah postmoderny k dějinám má právě zde vskutku nový střih a
novou váhu: Postmoderná nežije novověce-modernisticky-progresivis-
ticky z údajné negace všeho minulého, nýbrž odvážně čelí přítomné
současnosti nesočasného a bez oslychu před dějinami zkoumá všech-
ny předchůdce, které vítá.

V poslední době vystoupila do popředí zvláštní příbuznost postmo-
derny s modernou 20. století. Filozofický postmodernismus - jako fi-
lozofie radikální plurality - je v souladu s charakteristickými inova-
cemi tohoto století. Postmoderní myšlení není v žádném případě
něčím exotickým, nýbrž je filozofií tohoto světa, a je jí jako myšlen-
kové rozvíjení a naplňování tvrdé, nesmířitelné a radikální moderny
totoho století. V tomto smyslu, který vychází z moderny 20. století,
je třeba toto myšlení označit striktně jako radikálně moderní, a nikoli
jako post-moderní.

Rozdíl proti této moderně je jen v tom, že postmoderná se za prvé
zřekla modernismu - zřekla se paradoxního spojení vylučnosti a
překonávání. A že za druhé všechno to, co moderná dokázala jen
ve zvláštních oblastech, uskutečňuje postmoderná teď dokonce i
v oblasti každodennosti. Namísto mylného protikladu je tedy třeba
zavést jiné rozlišení, a to takové, které vychází z opozice kategorií eso-
terický a exoterický: Postmoderná uskutečňuje v celé šíři skutečnosti
(exotericky) to, co moderná zkoušela pouze specializovaně (esoteric-
ky). Postmoderná je exoterická každodenní forma kdysi esoterické
moderny. Důrazný pluralismus, k němuž se postmoderná hlásí a který
bere na vědomí, byl jako možnost odkryt dokonce již před modernou,
avšak nemohl se ještě plně uplatnit. Je charakteristické, že po Kan-
tovi, který uprosřed novověku dovedl diferencování typů racionality

již velmi daleko, následovaly jednotné programy ideálního, sociálního
20. století pak stále víc brala na vědomí limitismus, heterogenitu a
pluralitu, avšak realizovat je dokázala jen sporadicky. Teprve postmo-
derná začíná všude uskutečňovat tento nový koncept smyslu.³

Ovšem tato moderná 20. století, k níž se vztahuje postmoderná,
se na druhé straně rozchází s modernou ve smyslu novověku. A k to-
mu zlomu došlo - což bylo rozhodující - poprvé v hlavním proudu
novověku, v oblasti vědecké racionality. Proto byl tak rázný a koneč-
ný. Je to zlom, který odděluje jednu modernu od jiné moderny, mo-
dernu 20. století - která se radikálně a extenzivně naplňuje v postmo-
derně - od novověku s jeho novověkou modernou. A proto moje
základní teze, že postmoderná je vlastně radikální moderná tohoto
století, neznamená, že není vůbec po-moderní, nýbrž přesně vzato
znamená, že následuje po oné moderně, kterou označujeme jedno-
značněji a bez nedorozumění jako „novověk“. 4 „Postmoderná“ je
tedy definována právě svým oddělením od novověku a jeho epigon-
ských forem.⁵

Postmoderná se jednoznačně vymezuje proti novověku svými for-
málními charakteristikami i svým základním obsahem. Její odmítnutí
pouta jednoty a patosu vylučnosti jsem již vložil. Zahnuje však i
distanci k vylučně technické základní orientaci vůbec, jakož i k urči-
tým technickým postupům, pokud je jejich výsledkem absorpce roz-
dílnosti a pokud by čisté technickými prostředky chtěly nahradit onen
projekt uniformity světa, který filozofie opustila. Tuto hranici může-
me dobře sledovat právě u Lyotarda. Pokud jsou nové komunikační
technologie sjednocující a pokud operují ve prospěch dominancie sys-
tému, staví se postmodernismus striktně proti nim; jsou však vítané
tehdy (například svobodným přístupem k databankám), mohou-li pů-
sobit ve smyslu plurality a fungovat jako média postmoderně demo-
kratické životní formy. Logika tohoto kontrastu je významná: Pokud
je něco nenalomeným - to znamená nenalomeným v rozhodujícím
bodě uniformity resp. vylučnosti - pokračováním novověku, postmo-
derná s takovým momentem neuzavírá žádné spojení, nýbrž staví
se k němu do přísné opozice. Postmoderná je moderná, která se ne-
řídí požadavky novověku, nýbrž která naplňuje modernu 20. století.⁶

A jak se vztahuje postmoderná, která je tímto způsobem - jakožto
její exoterická forma - přiřazena k radikální moderně tohoto století
a oddělena od raného a klasického novověku, k tomu, co dnes mů-
žeme označit jako novověkou modernu, tedy k oněm vystupňovaným

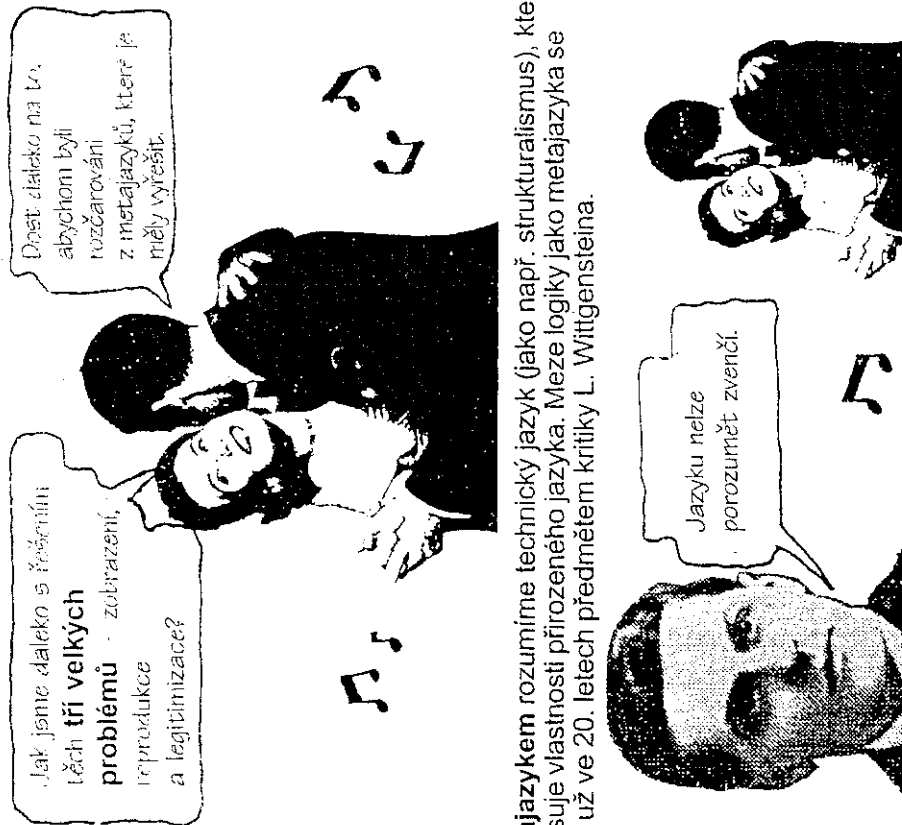
a podvojným formám novověku, které se vždy vyznačovaly tím, že v nich byly protikladné motivy integrovány do hlavního proudu, anebo spoluručovaly celek? Odpověď je jasná: Postmoderná je chápána jako fáze, v níž to, o čem sama usiluje, totiž pluralita, ztroskotává, protože i protikladné motivy jsou ještě závislé na novověkém duchu výlučnosti, a nezastupují tedy postmoderního ducha plurality. Tak je tomu alespoň zpravidla a kolem této kapitoly bylo vyloženo, že tyto tendence směřují zdánlivě proti novověku a tyto různé moderny jsou vpravdě v nejvyšší míře novověké.

I zde však, stejně jako ve všech všobecných přehledech, existují výjimky. Přehledy orientují na obecné roviny, v jednotlivostech je proti tomu (aniž by to popíralo správnost přehledů) třeba očekávat odchylky. Tak zde existují takřka postmodernisté avant la lettre. Jedním z nich - a jistě jedním z nejčistších - byl Diderot. V teorii se stavěl za pluralitu metod a v praxi používal nanejvýš rozdílné druhy diskursu. Mnoho Diderotů, málo d'Alambertů - představa, kterou si přeje sloupence postmoderny. Proto je na válečné noze s raným novověkem, v novověké moderně nalézá více podnětů k lhosti než k radosti, a doma se cítí teprve v tomto století. A je přesvědčen, že tento postmoderní pohled na novověk a na modernu, který se dnes rýsuje, bude v budoucnu pohledem směřodatným.

Appignanesi, Richard – Garratt, Chris: *Postmodernismus pro začátečníky*. Brno : Ando Publishing, 1996, s. 76–87.

... Poststrukturalistické blues...

Jazyk jako vězení

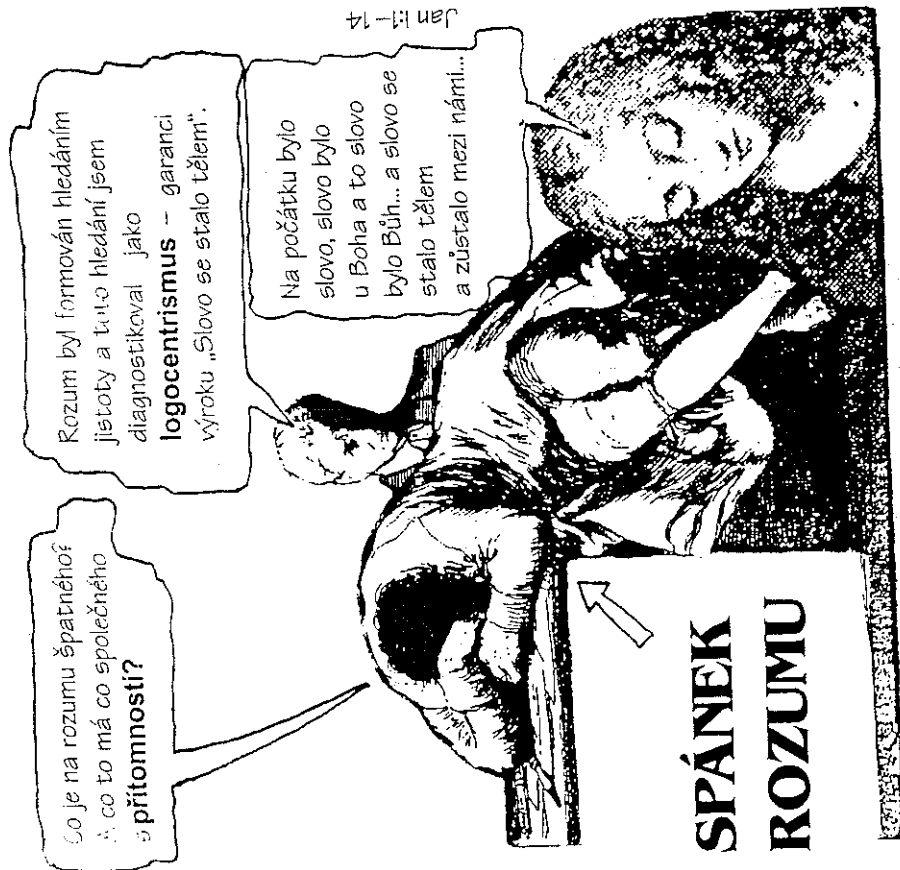


Metajazykem rozumíme technický jazyk (jako např. strukturalismus), který popisuje vlastnosti přirozeného jazyka. Meze logiky jako metajazyka se staly už ve 20. letech předmětem kritiky L. Wittgensteina.

Existence nějaké privilegované neboli „meta“-lingvistické pozice je fatou morgánou, kterou vytvořil sám jazyk. Strukturalismus, sémiologie a další formy metalingvistiky slibovaly vyřešení hádanky významu, avšak vedou nás pouze zpátky k jazyku, do jeho vězení a následně k úskalím relativistického či dokonce nihilistického pohledu na samotný lidský rozum. Z „relativizace všeho“ bývá často obviňován jeden z výhonků poststrukturalismu, **dekonstrukce**.
Co je jejím obsahem?

Dekonstrukce

Jeden z nejvlivnějších postmodernistů, filozof Jacques Derrida (nar. 1930), vyhlásil „dekonstruktivistickou“ válku jednoho muže celé západní tradici racionálního myšlení: Zaměřil se zvláště na ústřední myšlenku západní filozofie, premisu **Rozumu**, o kterém říká, že je ovládnán „metafyzikou přítomnosti“.



Dějiny filozofie už od svého zakladatele Platóna, přes Aristotela, Kanta, Hegela až po Wittgensteina a Heideggera jsou jedním nepřetržitým logocentrickým hledáním. Výraz logocentrismus je odvozen z řeckého **logos** = „slovo vyjadřující niternou myšlenku“ či „rozum samotný“.

Zalují!

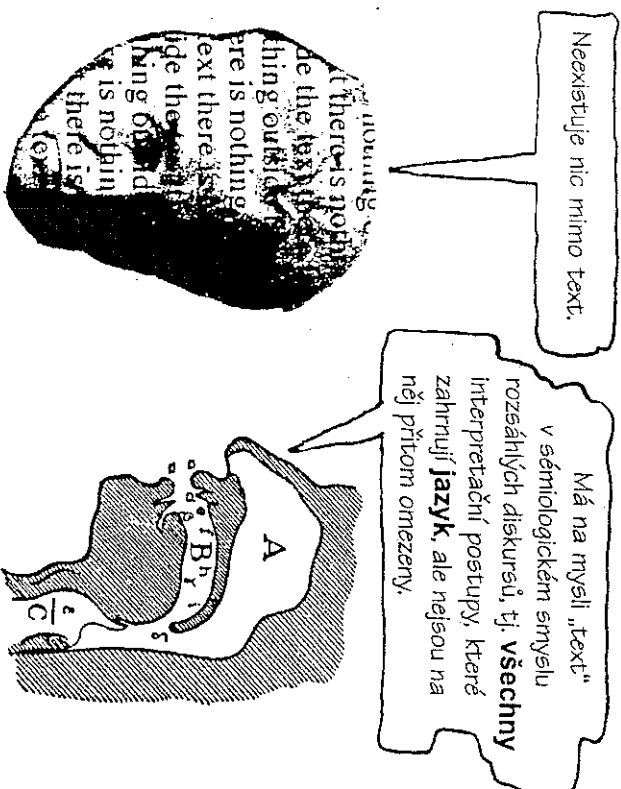
Logocentrismus prahne po dokonale racionálním jazyku, který by dokonale reprezentoval reálný svět. Takový jazyk rozumu by zaručoval, že by skutečnost světa – podstata všeho na světě – byla transparentně (re)prezentována přibližujícímu subjektu, který by tak o ní mohl mluvit s naprostou jistotou. Slova by byla doslovně Pravdou věcí – „Slovo se stalo tělem“, jak říká sv. Jan.

Lákadlem logocentrického rozumu je průzračné spojení se světem.



Derridu pobuřuje totalitní arrogance obsažená v nárocích rozumu. Jeho hněv nám nebude připadat tak excentrický, když si připomeneme hanebnou historii ukrutností spáchaných západními kulturami – systematická „rationalita“ masového vyhlazování v nacistické éře, vědecký racionalismus atomové bomby a holocaust v Hirošině...

Proti ideální myšlence jistoty významu staví Derrida ústřední tezi strukturalismu – význam netkvi ve znacích, ani v tom, k čemu odkazují, nýbrž vyplývá pouze ze vztahů mezi samotnými znaky. Derrida vyzvojuje z tohoto bodu radikální „post–strukturalistické“ závěry – struktury významu (bez nichž pro nás nic neexistuje) zahrnují a implikují všechny své pozorovatele. Pozorovat znamená vzájemně na sebe působit, takže „vědecká“ nestrannost strukturalistů nebo jakékoli jiné racionalistické pozice je neudržitelná.



Potud byl pohled strukturalismu správný. Nesprávným byl předpoklad, že cokoliv logicky myšlené je vždy univerzální, nadčasové a stálé. Jakkoli význam či identita (včetně té naší) jsou dočasně a relativní, poněvadž nejsou nikdy úplné. Lze vždy sledovat stopu významu k předcházející síti diferencí a opět dále... téměř až k nekonečnu nebo „nulovému bodu“ smyslu. Dekonstrukce tedy znamená oloupávat vrstvy konstruovaných významů jako slupky u cibule.

„Difference“

Při dekonstrukci se „v“ textu odhalují podklady významů, které byly potlačeny nebo v určité podobě předpokládány, aby mohl text získat svoji aktuální formu – jedná se především o předpokládání „přítomnosti“ (skryté reprezentace zaručené jistoty).

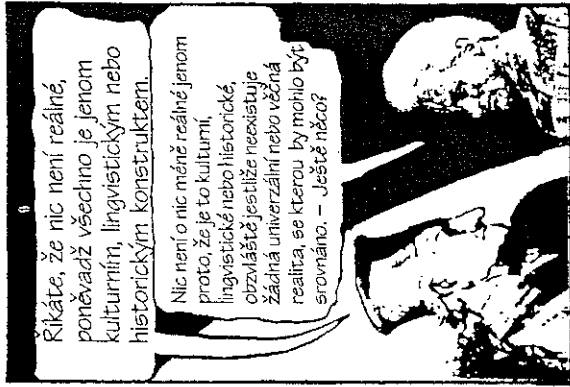
Texty nejsou nikdy jednotné. Zahrnují možnosti, které směřují proti jejich výpovědím či záměrům autorů nebo proti obojímu současně.

Význam zahrnuje identitu (to co je) a diferencii (to co není) a proto je nepřetržitě „odkládan“. Derrida zavedl pro tento proces nový termín – difference.

Pokusil se vytěžit pozitivní přínos ze selhání strukturalistického metajazyka tím, že vyzvedl jeho subversivní podstatu. Vystavil se tak obviněním z relativismu a irracionalismu.



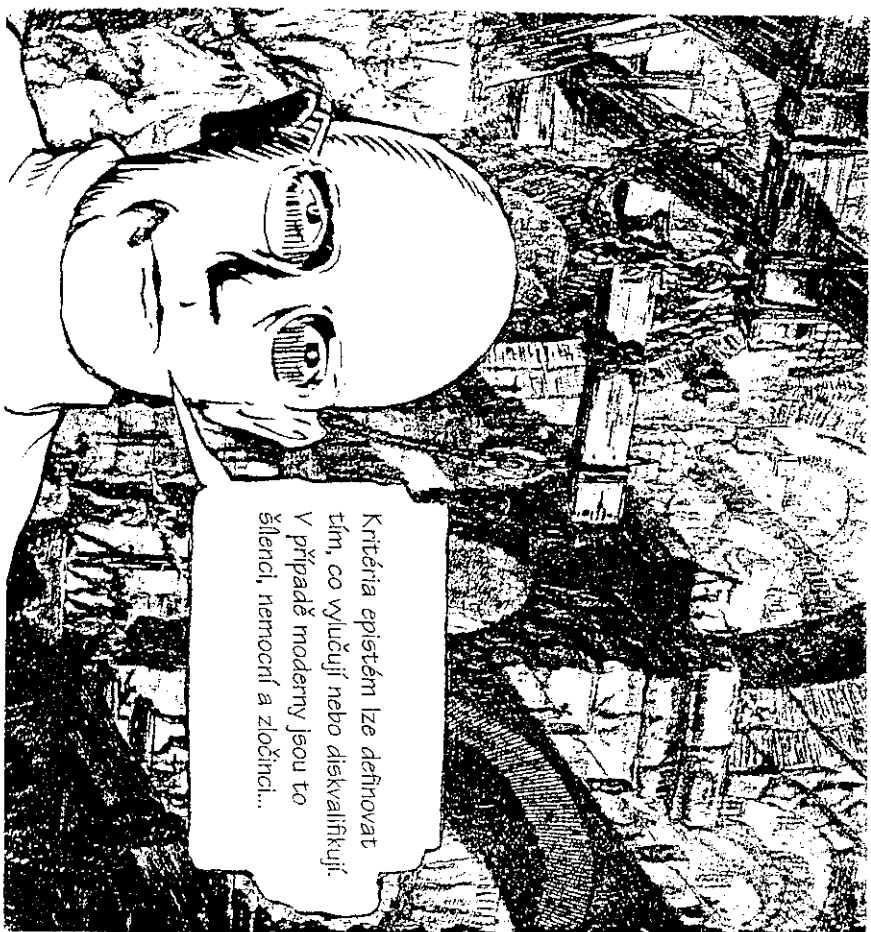
Obžalovaný obžalovává...



Struktury moci/vědění

Historik Michel Foucault (1926–84) je postmoderním teoretikem, jehož jméno je nejužší spjata s problémy moci a legitimizace. Rozebírá fenomén moci z neobyklého úhlu **vědění**, pojímaného jako systém myšlení, která získaly moc, tj. jsou společensky legitimizovány a institucionalizovány. Foucault zpočátku nazýval své zkoumání týkající se vědění **epistemickou „archeologií“** (z řeckého **epistomai**, „rozumět, vědět jistě, věřit“, což nám dává **epistemologii**, verifikační teorii vědění zabývající se rozlišováním autentického a falešného vědění).

Foucaultova epistéma představuje systém možného diskursu, který se stal pro každou historickou epochu „nějakým způsobem“ dominantním. Foucault se soustřeďuje právě na dotyčný „nějaký způsob“, pomocí kterého epistéma diktuje, co je pokládáno za vědění a za pravdu a co ne.



Kritéria epistém lze definovať
tým, čo vylučujú alebo diakvalifikujú.
V prípade moderny jsou to
šilenci, nemocní a zločinci...

Foucault zcela převrací naše konvenční představy o tom, že dějiny jsou něčím lineárním – že je to chronologie osudových faktů vyprávějících příběh, který dává nějaký smysl. Místo toho odkrývá v dějinách podklady potlačeného a nevědomého – kódy a předpoklady řádu a struktury vyloučení, které legitimizují epistémy. Pomocí těchto struktur budují jednotlivé společnosti svoji identitu.



Neexistuje žádná
„historie“, ale četné,
překrývající se a vzájemně na
sebe působící řady historii legitimní
versus vyloučené

V polovině 70. let přesunul Foucault svůj zájem od „archeologie“ ke „genealogii“ toho, co nyní nazývá „moc/vědění“. Zaměřil svoji pozornost na „mikrofyziku“ způsobu, kterým moc formuje každého, kdo se podílí na jejím fungování (tedy nejenom oběti moci). Ukázal, jak vědění a moc na sobě bytostně závisí, takže rozšíření jednoho je zároveň rozšířením druhého. Přitom rozum racionalismu vyžaduje – ba dokonce vytváří – sociální kategorie šilenců, zločinců a deviantů, aby se vůči nim mohli definovat. V praxi je tudíž sexistický, rasistický a imperialistický.

Umění a Moc/Vědění

Ve Foucaullově pojetí dějin jsou literatura a umění úzce spjaty s vědění, přičemž nejsou situovány uvnitř epistemů, ale spíše vyjadřují její meze. Umění je **meta-epistemické**: pojednává o epistemě jako celku, je alegorií hlubinných řádů, které umožňují vědění.

Příklad: Předpokládejme, že Foucault stojí před Picassovými **Slečnami z Avignonu**. Co by o „deformovaných“ nahých prostitutkách řekla jeho archeologie?

K prozkoumání se nabízí strukturní disparity.



1. Je ohrožen Picassův mužský narcisismus: (a) hrozbou, že se lze od prostitutek nakazit syfilitidou (degenerace a smrt), a (b) podivnou mužskou asymetrií jejich těl (prohrěšky proti formální estetice a pohlavní distinkci).

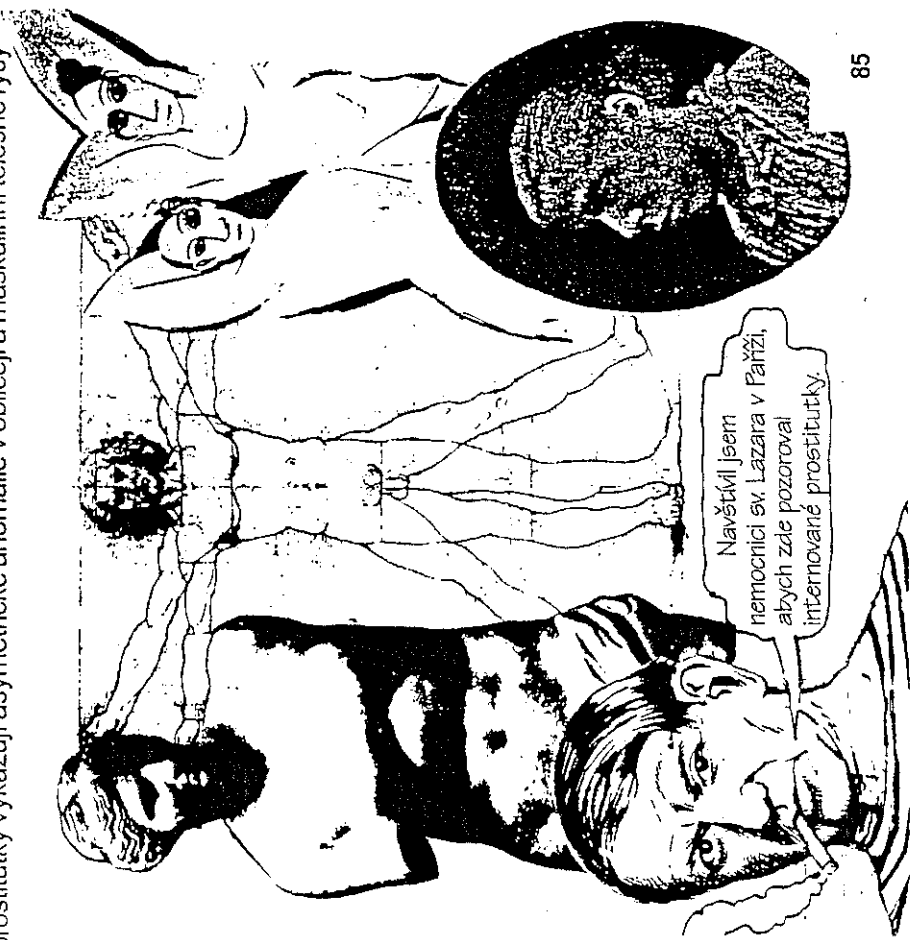
2. Tváře s jakoby atrickými maskami (vpravo) signalizují a posilují tuto „podivnou mužskost“, dojem chorobné. Jinakosti posíleny maskulinními končetinami a torzy těchto slečen.

Eugenika: měření vyloučených méněcenných jedinců

Začátek 20. století byl poznamenán obavami z rasové degenerace západní společnosti. Tyto obavy vyvěraly nejenom z počtu ohrožení epidemickými důsledky syfilidy, ale především ze strachu před výskytem **zločineckých sub-typů**.

Eugenika, pseudověda o „rasovém zdokonalování“, založená na Darwinově tezi o přirozeném výběru, se snažila odlišit zdravé a nezdравé lidské typy, přičemž využívala poznatky nových vědních oborů neurologie, psychiatrie a antropologie. **Antropometrie** (aplikovaná větev fyziologické antropologie) se zabývala měřením tvarů nesčetných hlav, nosů, uší a údů, aby mohla klasifikovat lidské typy s ideálními proporcerami a degenerované sub-typy. K sub-typům náleželi příslušníci divošských (neevropských) ras, choromyslní, zločinci a prostitutky, kteří se všichni dali klasifikovat podle **asymetrických rysů**.

do společnosti zahrnutí (ZDRAVÍ) lidé ze společnosti vyloučení (NEZDRAVÍ) podlidé prostitutky vykazují asymetrické anomálie v obličejí a maskulinní tělesné rysy



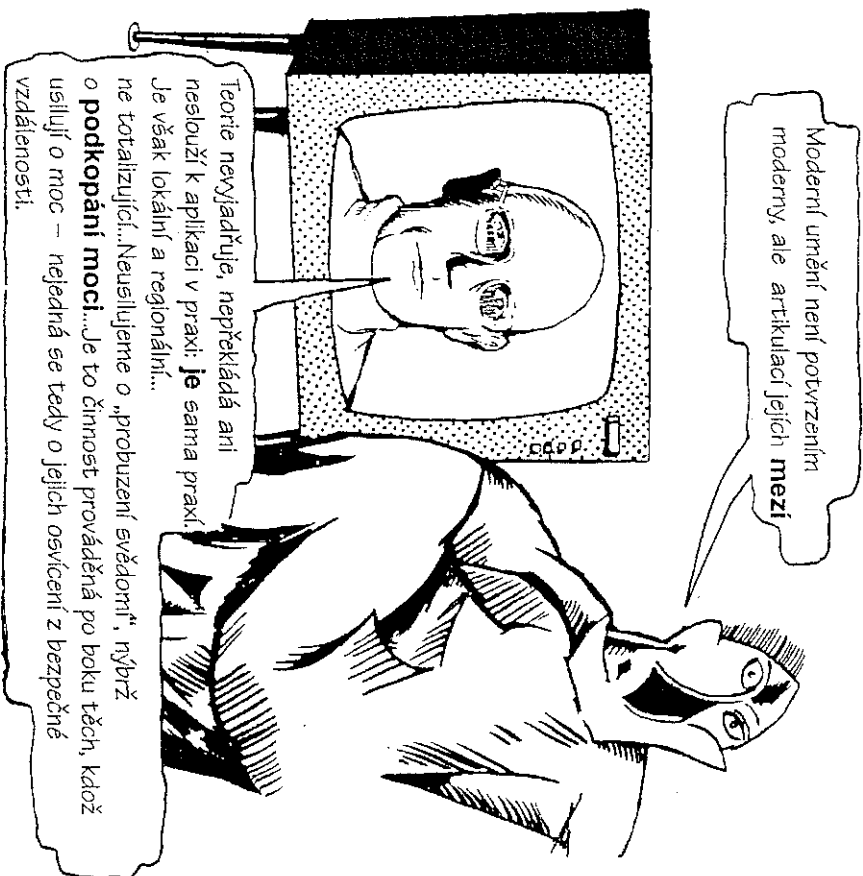
Navštívil jsem nemocnici sv. Lazara v Paříži, abych zde pozoroval internované prostitutky.

Tato nápadně zdůrazněná asymetrie vypovídá něco o **sociální kategorii vyloučení**.

Co to je?

Některé možné závěry

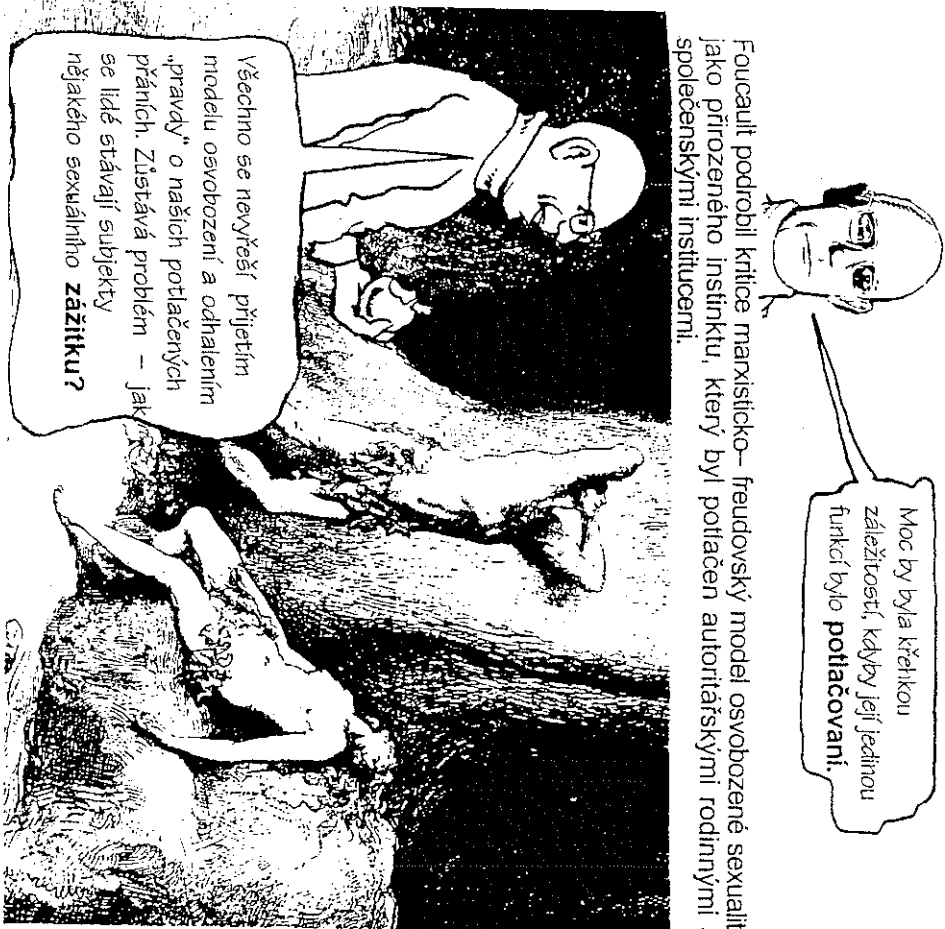
- Rasistická eugenika je esenciálním prvkem epistemny moderny a jejího systému dominantního vědění: Vede k nacistickému konečnému řešení – masovému vyhlazování „nezdravých typů“.
- Picassův obraz je meta–epistemický: tím, že zahrnuje vyloučené, zneklidňujícím způsobem alegorizuje celou epistému



- Avantgardní moderní umění, které údajně začíná Picassovými **Slečnami z Avignonu**, se dá pojímat jako protest a reakce na neomezený totalizující projekt moderního racionalismu.

Co je moc?

Moc nemůže být pouze donucovací. Musí být také produktivní a umožňující.



Foucault podrobil kritice marxisticko–freudovský model osvobozené sexuality jako přirozeného instinktu, který byl potlačen autoritářskými rodinnými a společenskými institucemi.

Jakým způsobem je v systému nařízení a zábran „zážitek“ artikulován, abychom mohli rozpoznat sami sebe jako subjekty sexuality, která se otevírá do volitelných oblastí vědění?

Foucault říká, že moc není tím, co někteří mají a jiní ne, nýbrž že jde o taktiční a důmyslné vyprávění. Moc je přítomná v tkáni našich životů – spíše ji zřejmě než vlastněme.



O POZNÁNÍ, HODNOTÁCH A KONCEPTU POSTMODERNISMU

(NĚKOLIK POZNÁMEK KE ZMĚNÁM PARADIGMATU EUROAMERICKÉ KULTURY V LETECH 1930–1995)¹

1. Cesta za příběhy o umění a kultuře

Úvahy o umění a jeho současném vývoji i diskuse věnující se proměnám kulturního paradigmatu se v posledních desetiletích nejdříve ubírají spíše po přímočarých a „jednoznačných“ cestách, které vyprojektovaly atraktivní teoretické koncepce, než po málo zřetelných, neprošlapaných chodnicích, jež si hledá samotné umění. Tématem takovýchto příspěvků je jako vždy explikace a komparace teoretických modelů, výklad geneze teoretických problémů, komentáře k průběhu diskusí, osudy terminů a pojmů.

Tato uměnovědná meta-metakomunikační aktivita, která dostává prostor také v *Bulletinu Moravské galerie*,² nabízí vyprávění (příběhy) o augiášových chlebech, o čistění a dalším budování labyrintů, do nichž se teoretické myšlení na konci druhého tisíciletí dostalo. Je to činnost problematická, nevědná a záslužná současně. Bez ní si dnes již uměnovědný výzkum nelze představit. Meta-metakomunikace nejenže naplňuje prostor, v němž je nastolena otázka: „do jaké míry současné umění narušuje paradigma moderny či euroamerické kultury jako takové“, ale vstupuje rovněž do metakomunikační aktivity, do gombričovských interpretačních příběhů o umění a kultuře.³ Oddělit ji nelze ani od příběhů, které vypráví samotné umění, od procesu tvorby a recepce uměleckého díla, neboť do něj vstupuje v podobě komunikačních předpokladů a východisek, „výrobních“ návodů a vzorů i hodnotových orientací.

2. Vývojová setrvačnost v čase hodnotových krizí

Po vyčerpání iniciativ, s nimiž přišla levicově orientovaná avantgarda a optimistické strukturalistické myšlení, docházelo v euroamerické kulturní oblasti k více nebo méně výrazným vývojovým proměnám, které sice ovlivňovaly charakter dobového duchovního klimatu, ale které si nenašly na dlouhá desetiletí společného terminologicko-pojmového jmenovatele. Tato oblast integrovaná ještě v době po 1. světové válce ekonomikou a vizi věčného pokroku ztratila v důsledku ekonomického kolapsu v letech 1929–1933 svou soudržnost, neboť se rozpadla na ohraničené ekonomické a politické zóny, na oblasti a regiony s vlastními pravidly, tedy na části, z nichž se jen obtížně (a pouze za cenu idealizace) skládal důvěryhodný celek.

Euroamerická kulturní oblast, která si dosud osobovala právo být mírou věcí a garantem celého lidského světa, si začíná postupně uvědomovat své limity. Odstředivě vyvozovaly tendence se střetávaly s dostředivými integračními silami. Tradiční postupy a řešení založené na projekcích racionality do dějin, na křesťanské morálce a na demokratických tradicích selhávaly. Značný vliv naopak získal nejméně šťastný integrační faktor – politiky totalitarismus, který byl extrémním pokusem jak „spasit“ rozpadávající se „svět“ a jeho hroty se hodnoty a současně jak udržel u moci některou z forem (nacionálního, třídního, popř. náboženského) světonázorového univerzalizmu.

Ve třicátých a v první polovině čtyřicátých let začíná euroamerická kultura hlubokou krizi. Narušována je její představa o světě jako instituci, která má řád a rezervované privilegované místo pro člověka, totiž představa světa jako uspořádaného, postupně se vyvíjejícího celku, který lze poznat, vyložit a na úrovni společenského života

organizovat. Přestávají totiž působit anebo jsou oslabeny síly, které dosud regulovaly, sjednocovaly a usměrňovaly lidský duchovní svět a jimiž se podle okolností stávaly metafyzické principy, Boží záměry, teleologické perspektivy anebo alespoň „nadčasové“ ideály, jakými jsou platónský triumvirát pravdy, dobra a krásy, křesťanská láska a pokora anebo francouzskými revolucionáři obhajovaná rovnost, volnost a bratrství. Tato situace měla za následek, že mizela tabu, ale také se ztrácely jistoty, že byla zpochybňována suverenita racionality i dogmata víry, ale také byly relativizovány základní normy lidského světa – pravda a hodnoty.

Dané období charakterizuje krize historismu, liberalismu a humanismu a s ním spjatých hodnotových systémů. Nejistotěji ji vyjádřila kolektivní zkušenost – apokalyptické hrůzy 2. světové války, tzn. zkušenost, která se vzpírá racionální i axiologické interpretaci. Není náhodné, že toto historické trauma se dodnes promítá do teoretických i uměleckých reflexí a že do značné míry určuje jejich horizonty.

Není to poprvé v novodobé historii, kdy se ostře konfrontuje lidské poznání, do jehož kompetence spadají také teorie i ideály, s lidskou praxí, a kdy již ani za cenu největších kompromisů nebylo možné mezi těmito sférami lidského bytí zachovat smír. Člověk se v daném období – ve jménu srdcem či rozumem posvěcených hodnot, cílů a programů – dopouští vražděného násilí, přestává kontrolovat důsledky svých skutků a chápat jejich smysl. Uniká mu rovněž smysl celku, jehož je součástí. Krize rozumu a univerzálních hodnot ho nutila, aby radikálně změnil své představy o světě a svých vlastních schopnostech. Byl nucen (po kolikáté již v novodobých dějinách!) vystřízlivět z osvícenské euforie racionality a smířovat se s poznáním, že není schopen řídit společnost a ovládat své dějiny.⁴ Před jeho očima se opět zhroutily renesanční ideály a estetické normy. Do teoretických reflexí na místo vývoje, řádu, systémovosti, symetrie či smyslu vstupovaly jiné principy, které dosud byly vnímány jako okrajové – diskontinuita, chaos, paradox, asymetrie a nonsens a k nimž racionalita disponující arsenálem klasické logiky, sémiotiky a analytické filosofie nenacházela interpretační klíč.

Ukončení 2. světové války na čas přehlušilo stav krizového ohrožení. Opojení svobodou a touha znovu (a lépe) uspořádat svět jsou příliš silné. Dochází ke značnému oživení tvůrčích aktivit – k nadprodukcí uměleckých děl a rovněž vyhraněných uměleckých programů a manifestů, obdobné jako ve dvacátých letech, v nichž se prosazovaly četné avantgardní směry a skupinová hnutí. Dekáda po roce 1945 má období *avantgardy*⁵ leccos společného, neboť i v tomto přerodovém čase se silně prosazuje vývojová setrvačnost.

Poválečná léta především sdílejí s *avantgardou* společnou komunikační strategii ve směru potenciálního recipienta. U mimeticky orientovaných směrů se sice projevuje zájem o širší konzumentskou obec (*neorealismus*) anebo i jistý populismus (*pop art*, *foto-realismus*), zcela však přezívá tradice provokativní avantgardní výlučnosti umění určeného pro hrstku zasvěcených, především pro nadšené stoupence, estety a snoby.

Současné dochází k nezanedbatelným posunům. Nedůvěra vůči provokujícím novotám u konzumentské veřejnosti již není zásadní, je zmírněna, neboť dosud jsou živě peripetie avantgardního umění, jehož skandální, odsuzované projekty stouply meziřad v ceně a staly se uznávaným, obecným kulturním majetkem. Do pozadí se poněkud dostává *kollektivismus*, který představoval jeden ze základních pilířů avantgardní strategie.

Kultura třicátých a čtyřicátých let se nedostává do zásadně nové (krizové) situace, nové vskácí padesátých, které z této situace na konci padesátých a v šedesátých letech vyplynuly. Nezvyklé dále bylo, s jakou intenzitou a v jakém rozsahu tyto změny působily. To, že byly zpochybňovány některé tradiční hodnotové orientace a postuláty, nebylo ničím nečekaným, tento krok byl naopak vnímán jako součást standardního krizového scé-

naře evropské kultury; prověřila jej např. již *romantika*, zejména její literáři (mj. G. G. Byron, F. Hölderlin, M. J. Lermontov, A. de Musset, P. B. Shelley), která od počátku 19. století zpochybňovala legitimitu rozumu, anebo *moderna*,⁶ jejíž představitelé šli ještě dále (např. Ch. Baudelaire, Lautréamont, F. Nietzsche, A. Rimbaud, O. Wilde), neboť se odvážili odmítnout křesťanskou morálku a poetizovat násilí, zlo a úpadek.

3. Symptomy paradigmatických změn – ztráta důstojnosti a pocitu nadřazenosti

Po roce 1945, i když i v tomto období se prosazují skupinové aktivity, se již nepředpokládá bezmezná věrnost programu (jak tomu bylo u avantgardních skupin a hnutí), mnohé umělecké aktivity dokonce ani normativně vymezený program nemají. Vyhrcození je naopak obecný požadavek moderní umělecké tvorby – romantický požadavek odlišit se, vytvořit vlastní rukopis a originální svět díla. Toto období není obdobím hnutí, směrů a proudů, které (jak tomu bylo v období avantgardy) přes vzájemnou řevnivost a značnou nevraživost mají společné atributy a společné strategie. Jde naopak spíše o období značné individualizovaných aktivit a individualních poetik, které problematizují pokusy uměnovědného myšlení, snažící se odhalit společné základní a určující rysy či postoje dobového umění.

V tomto ohledu dochází spíše k vyvrcholení tendenci obsažených v předchozích obdobích uměleckého vývoje než k vzniku podstatně nových kvalit. Nová je jiná skutečnost – vývoj ohrozil základní hodnotu, kterou respektovala i negativistická literární a filozofická moderna druhé poloviny 19. století: lidskou důstojnost. Člověk ztrácel na ceně, a to nejen ve věznicích a koncentracích, byl připravován o ideály a sebevědomí, ale také o důstojnost. Toto hrubě narušení antropocentrického anticko-křesťanského kulturního paradigmatu bylo spjata s další, tentokrát však pozitivní změnou: euroamerická kulturní oblast pozvolna ztrácí pocit výlučnosti a nadřazenosti nad okolním světem, který si po dva a půl tisíciletí pilně pěstovala. Její gnoseologické a komunikační sebevědomí založené na synkdochickém pars pro toto získalo další trhliny.

Jedním ze skrytých, ale charakteristických projevů tohoto vývoje se stal Gödelův epochální poznatek z roku 1931 o existenci formálně nerozhodnutelných vět v rámci formalizovaných systémů, podle něhož teoretické myšlení není všemocné, ale má podstatné limity.⁷ Trvalo však ještě několik desetiletí, než si příslušníci euroamerické kulturní oblasti – proti své vůli a v konfrontaci se svými dlouhodobými cíli – plně uvědomili rozlohu svého „přibytí“, jeho konstrukci a také svůj izolacionismus.

Inspirační pro reflexe daného typu byla kniha G. Bachelarda *La poétique l'espace* (1957),⁸ ve které je analyzována – ve vztahu k básnické tvorbě – poetická symbolika „přibytí“, ve kterých člověk bydlí: symbolika „domu“ a „vesmíru“, symbolika „hnízda“, „ulity“ a „koutů“ jako odlišných realizačních možností anebo symbolika „zásuvky“, „skříňky“ a „skříně“, které se staly základními klasifikačními nástroji poznání. Bachelard ukazuje na archetypální stabilizující prvek lidských obydlí, kterými je „duše“, ale současně na její proměnlivost.

4. Partikularita místo univerzality

Panství neomezeného vládce euroamerické kultury, jenž získal jméno LOGOS (rozum, řád, řeč, slovo), se otrásovalo v základech, ale prastary ideál univerzality lidského poznání, tzn. představa o tom, že svět je možné obsáhnout (prostřednictvím teorie) z jednoho bodu jako celistvý útvar přezíval i po roce 1945. Tento postoj charakterizuje

Ch. Close, J. De Andrea, P. Pearlstein). Osvětou
gesto se ubírá *absurdní drama a literatura*
časného období (F. Kafka). Další možnosti rozví-
jí avangardní (F. Kafka). Další možnosti rozví-
zásahují do dějových časů moderny (A. Jarry)
(E. Albee, S. Beckett, E. Ionesco). Ježíš kofeny
ci avangardní směry, "ale naopak snaží se ke kon-
zumentovi přizpůsobit. "Nové" umění hledá kom-
vážnou formou nebo obsahovou vylučnost (jako
torogafii, sociologii nebo ekonomii. Jedním
z posledních velkých pokusů ochránit "logos"
v oblasti systematické filosofie byl Popperův dlu-
hodobý rozvíjení konceptu "kritického raciona-
lismu", který ovšem nepočítá ani s verifikovateln-
ností hypotéz, ani píšou konceptu, ani píšou
Vynoi euroamerického umění však již od třicá-
tych let k univerzální nesmělosti. Výmikou byl
snad nacionalistický koncept japonské kul-
turní *Blut und Boden* a vedením sovětského státu
regulovaný *socialistický realismus*, který se od
svého zrodu prezentoval jako směr, program,
západní demokracie však koncepty univerzální
moderní koncept umění i teoretická reflexe.
Západní demokracie však koncepty univerzální
platnosti v teorii ani v umění nenabízela. Naopak
ubírala se po teritoriích partikulárního, odděle-
ného a limitovaného, i když po mnoha protihá-
cích se cestách. Jejich množství, odlišnost i van-
abitita je ohromující. I na úrovni slovníkové, tzn.
standardizované deskařské byly zaznamenány
stovky "kukpimových" uměleckých jevů.
Navzácnost povalečného vývoje na minulé
osvědčené koncepty umění i "okrajové" podmínky,
které ve své době neměly dostatečnou podporu
publika, je zejména. Zřejmě vývarné umění čerpa-
z avangardní dílny, především z pozdního
dadaistické aktivity. Pokračuje tradice *konstruk-
tivismu* v architektuře. Dosaď ziny je *surrealis-
tický koncept umění*. Inspirativní se staly pod-
něty hudební avangardy (atonalita, dodekafonie;
A. Schönberg, A. Haba).
Němce zřejmě jsou pokusy o vytvoření
nových individualizovaných konceptů v oblasti
umění. Většina z těchto konceptů vznikala spon-
tánně v oblasti umělecké tvorby a teprve z časó-
vého odstupu získala jména, jiné koncepty se
paralelně konstruovaly také v oblasti teoretické
reflexe (manifesty, programy).
Jednu z mnoha cest povalečného umění určil
francouzský filozoficky orientovaný *existenciáls-
tus* (A. Camus, G. Marcel, J. P. Sartre). Jinou
cestu ztělesňoval *abstraktní expresionismus*
(M. Rothko, W. De Kooning, E. Kelly).
Který se inspiroval surrealistickým psychologickým
automatismem a limit americké vývarné umění
svatoalí křok s evropskou oblastí. S abstraktním
expresionismem byl spjatý " *drip*" (*action*) *paint-
ing* (J. Pollock, F. Kline), jehož paralelním smé-
rem byl evropské púde se stal *informel*
(J. Dubuffé). Silyvoe bízko k abstraktnímu expre-
sionismu ma mladší *tasiismus / tachismus*.
Další možnosti literatury, filmu i malířství nabídi
italský *novorealismus* (G. De Sica, V. De Sica,
R. Guttuso, A. Morava, C. Pavese, R. Rossellini).
Se svým geneálním protestem přicházejí revol-
učníci americké *beatnik* (W. S. Burroughs, G.
Corso, L. Ferlinghetti, A. Ginsberg, J. Kerouac)
a umění angličtí "*rozmlhvaní mladí mužové*"
(J. Braine, J. Osborne, J. Waine).
Na starší tradici navazuje *magický realismus*,
který se od dob Celmika Rousseaua posuzoval
v malířství a později zasáhl i film, ale jehož rozkvetl
se spojuje s latinsko-americkými literaturami
(M. Borges, A. Carpentier, J. Cortázar, G. Garcia
Marquez) a zčásti i literaturami evropskými
(C. Almatov, I. Calvino, G. Grass). Další možnosti
otvrel např. *minimal art* (D. Judd, S. LeWitt,
C. Andrie, R. Morris), reaktivní i. na emocio-
nální a individualistický abstraktní expresionismus
i na formální hbitv, dokonale, ale co do výrazo-
vých prostředků chudý *pop art*, jeho charakter-
nístičkami rysy naopak jsou snaha o odosobnění
procesu tvorby, o odstranění symboliky, metafo-
rky a lůžkovitosti a přímou opakování jednodu-
ných základních prvků (senovost), tzn. o minimali-
zaci formy i obsahu. Vznikají saskupení, která
jsou označovány ve Francii jako *NOVY realismus /
novi realisti* (Nouveau Réalisme / Nouveaux
Realistes; F. Dutrene, J. Christ). Tenžij název je
užívan také v americké kulturní oblasti (New
Realist) a to pro tvorce pop artu.
V limit iluzionistické malby pokračuje *foto-real-
ismus* (*hyper-, super-realismus*; D. Hanson,

5. Změna komunikační strategie - vznik
alternativního masového umění
Symptomny nastupny novych "kalfit" byly zprnu
neznalé. Sedesatá léta však přinášeji důležité
umění v tvůrčí i postjovové orientaci částí nového
novědny mýslénim, nikoli však dostatečně kom-
plexně a přesvědčivě, aby dodnes nevyvolávaly
maticherné spory i věcné diskuse.
Umění jako jedna z nejpracovavějších
form, v níž se projevuje lidské vědomí, se také
v sedesátých letech 20. století společensky
angažuje. Jeho představitele se solidizovali
např. s rezistencí vůči vietnamské válce, s hnutími
amerických hippies, zapadovojpské studentské
revoluce i jinými opozicními, protivládními aktivitami.
Vedle tohoto standardního chování se ovšem
v umělecké tvorbě objevují nové, podstatně sku-
tečnosti - umělecká díla se dostávají do opozice
vůči avangardní tradici. Ne v oblasti ideálů, ty lze
považovat za tradiční, ale v oblasti komunikační
strategie a estetiky.
"Toto "nové" umění, které dosud nemělo sou-
hrnné jméno, již není pouze pro vyloučené, již si
Ch. Close, J. De Andrea, P. Pearlstein). Osvětou
gesto se ubírá *absurdní drama a literatura*
časného období (F. Kafka). Další možnosti rozví-
jí avangardní (F. Kafka). Další možnosti rozví-
zásahují do dějových časů moderny (A. Jarry)
(E. Albee, S. Beckett, E. Ionesco). Ježíš kofeny
ci avangardní směry, "ale naopak snaží se ke kon-
zumentovi přizpůsobit. "Nové" umění hledá kom-
vážnou formou nebo obsahovou vylučnost (jako
torogafii, sociologii nebo ekonomii. Jedním
z posledních velkých pokusů ochránit "logos"
v oblasti systematické filosofie byl Popperův dlu-
hodobý rozvíjení konceptu "kritického raciona-
lismu", který ovšem nepočítá ani s verifikovateln-
ností hypotéz, ani píšou konceptu, ani píšou
Vynoi euroamerického umění však již od třicá-
tych let k univerzální nesmělosti. Výmikou byl
snad nacionalistický koncept japonské kul-
turní *Blut und Boden* a vedením sovětského státu
regulovaný *socialistický realismus*, který se od
svého zrodu prezentoval jako směr, program,
západní demokracie však koncepty univerzální
moderní koncept umění i teoretická reflexe.
Západní demokracie však koncepty univerzální
platnosti v teorii ani v umění nenabízela. Naopak
ubírala se po teritoriích partikulárního, odděle-
ného a limitovaného, i když po mnoha protihá-
cích se cestách. Jejich množství, odlišnost i van-
abitita je ohromující. I na úrovni slovníkové, tzn.
standardizované deskařské byly zaznamenány
stovky "kukpimových" uměleckých jevů.
Navzácnost povalečného vývoje na minulé
osvědčené koncepty umění i "okrajové" podmínky,
které ve své době neměly dostatečnou podporu
publika, je zejména. Zřejmě vývarné umění čerpa-
z avangardní dílny, především z pozdního
dadaistické aktivity. Pokračuje tradice *konstruk-
tivismu* v architektuře. Dosaď ziny je *surrealis-
tický koncept umění*. Inspirativní se staly pod-
něty hudební avangardy (atonalita, dodekafonie;
A. Schönberg, A. Haba).
Němce zřejmě jsou pokusy o vytvoření
nových individualizovaných konceptů v oblasti
umění. Většina z těchto konceptů vznikala spon-
tánně v oblasti umělecké tvorby a teprve z časó-
vého odstupu získala jména, jiné koncepty se
paralelně konstruovaly také v oblasti teoretické
reflexe (manifesty, programy).
Jednu z mnoha cest povalečného umění určil
francouzský filozoficky orientovaný *existenciáls-
tus* (A. Camus, G. Marcel, J. P. Sartre). Jinou
cestu ztělesňoval *abstraktní expresionismus*
(M. Rothko, W. De Kooning, E. Kelly).
Který se inspiroval surrealistickým psychologickým
automatismem a limit americké vývarné umění
svatoalí křok s evropskou oblastí. S abstraktním
expresionismem byl spjatý " *drip*" (*action*) *paint-
ing* (J. Pollock, F. Kline), jehož paralelním smé-
rem byl evropské púde se stal *informel*
(J. Dubuffé). Silyvoe bízko k abstraktnímu expre-
sionismu ma mladší *tasiismus / tachismus*.
Další možnosti literatury, filmu i malířství nabídi
italský *novorealismus* (G. De Sica, V. De Sica,
R. Guttuso, A. Morava, C. Pavese, R. Rossellini).
Se svým geneálním protestem přicházejí revol-
učníci americké *beatnik* (W. S. Burroughs, G.
Corso, L. Ferlinghetti, A. Ginsberg, J. Kerouac)
a umění angličtí "*rozmlhvaní mladí mužové*"
(J. Braine, J. Osborne, J. Waine).
Na starší tradici navazuje *magický realismus*,
který se od dob Celmika Rousseaua posuzoval
v malířství a později zasáhl i film, ale jehož rozkvetl
se spojuje s latinsko-americkými literaturami
(M. Borges, A. Carpentier, J. Cortázar, G. Garcia
Marquez) a zčásti i literaturami evropskými
(C. Almatov, I. Calvino, G. Grass). Další možnosti
otvrel např. *minimal art* (D. Judd, S. LeWitt,
C. Andrie, R. Morris), reaktivní i. na emocio-
nální a individualistický abstraktní expresionismus
i na formální hbitv, dokonale, ale co do výrazo-
vých prostředků chudý *pop art*, jeho charakter-
nístičkami rysy naopak jsou snaha o odosobnění
procesu tvorby, o odstranění symboliky, metafo-
rky a lůžkovitosti a přímou opakování jednodu-
ných základních prvků (senovost), tzn. o minimali-
zaci formy i obsahu. Vznikají saskupení, která
jsou označovány ve Francii jako *NOVY realismus /
novi realisti* (Nouveau Réalisme / Nouveaux
Realistes; F. Dutrene, J. Christ). Tenžij název je
užívan také v americké kulturní oblasti (New
Realist) a to pro tvorce pop artu.
V limit iluzionistické malby pokračuje *foto-real-
ismus* (*hyper-, super-realismus*; D. Hanson,

neuzavírá cestu ke konzumentovi národnou, uza-
vážnou formou nebo obsahovou vylučnost (jako
torogafii, sociologii nebo ekonomii. Jedním
z posledních velkých pokusů ochránit "logos"
v oblasti systematické filosofie byl Popperův dlu-
hodobý rozvíjení konceptu "kritického raciona-
lismu", který ovšem nepočítá ani s verifikovateln-
ností hypotéz, ani píšou konceptu, ani píšou
Vynoi euroamerického umění však již od třicá-
tych let k univerzální nesmělosti. Výmikou byl
snad nacionalistický koncept japonské kul-
turní *Blut und Boden* a vedením sovětského státu
regulovaný *socialistický realismus*, který se od
svého zrodu prezentoval jako směr, program,
západní demokracie však koncepty univerzální
moderní koncept umění i teoretická reflexe.
Západní demokracie však koncepty univerzální
platnosti v teorii ani v umění nenabízela. Naopak
ubírala se po teritoriích partikulárního, odděle-
ného a limitovaného, i když po mnoha protihá-
cích se cestách. Jejich množství, odlišnost i van-
abitita je ohromující. I na úrovni slovníkové, tzn.
standardizované deskařské byly zaznamenány
stovky "kukpimových" uměleckých jevů.
Navzácnost povalečného vývoje na minulé
osvědčené koncepty umění i "okrajové" podmínky,
které ve své době neměly dostatečnou podporu
publika, je zejména. Zřejmě vývarné umění čerpa-
z avangardní dílny, především z pozdního
dadaistické aktivity. Pokračuje tradice *konstruk-
tivismu* v architektuře. Dosaď ziny je *surrealis-
tický koncept umění*. Inspirativní se staly pod-
něty hudební avangardy (atonalita, dodekafonie;
A. Schönberg, A. Haba).
Němce zřejmě jsou pokusy o vytvoření
nových individualizovaných konceptů v oblasti
umění. Většina z těchto konceptů vznikala spon-
tánně v oblasti umělecké tvorby a teprve z časó-
vého odstupu získala jména, jiné koncepty se
paralelně konstruovaly také v oblasti teoretické
reflexe (manifesty, programy).
Jednu z mnoha cest povalečného umění určil
francouzský filozoficky orientovaný *existenciáls-
tus* (A. Camus, G. Marcel, J. P. Sartre). Jinou
cestu ztělesňoval *abstraktní expresionismus*
(M. Rothko, W. De Kooning, E. Kelly).
Který se inspiroval surrealistickým psychologickým
automatismem a limit americké vývarné umění
svatoalí křok s evropskou oblastí. S abstraktním
expresionismem byl spjatý " *drip*" (*action*) *paint-
ing* (J. Pollock, F. Kline), jehož paralelním smé-
rem byl evropské púde se stal *informel*
(J. Dubuffé). Silyvoe bízko k abstraktnímu expre-
sionismu ma mladší *tasiismus / tachismus*.
Další možnosti literatury, filmu i malířství nabídi
italský *novorealismus* (G. De Sica, V. De Sica,
R. Guttuso, A. Morava, C. Pavese, R. Rossellini).
Se svým geneálním protestem přicházejí revol-
učníci americké *beatnik* (W. S. Burroughs, G.
Corso, L. Ferlinghetti, A. Ginsberg, J. Kerouac)
a umění angličtí "*rozmlhvaní mladí mužové*"
(J. Braine, J. Osborne, J. Waine).
Na starší tradici navazuje *magický realismus*,
který se od dob Celmika Rousseaua posuzoval
v malířství a později zasáhl i film, ale jehož rozkvetl
se spojuje s latinsko-americkými literaturami
(M. Borges, A. Carpentier, J. Cortázar, G. Garcia
Marquez) a zčásti i literaturami evropskými
(C. Almatov, I. Calvino, G. Grass). Další možnosti
otvrel např. *minimal art* (D. Judd, S. LeWitt,
C. Andrie, R. Morris), reaktivní i. na emocio-
nální a individualistický abstraktní expresionismus
i na formální hbitv, dokonale, ale co do výrazo-
vých prostředků chudý *pop art*, jeho charakter-
nístičkami rysy naopak jsou snaha o odosobnění
procesu tvorby, o odstranění symboliky, metafo-
rky a lůžkovitosti a přímou opakování jednodu-
ných základních prvků (senovost), tzn. o minimali-
zaci formy i obsahu. Vznikají saskupení, která
jsou označovány ve Francii jako *NOVY realismus /
novi realisti* (Nouveau Réalisme / Nouveaux
Realistes; F. Dutrene, J. Christ). Tenžij název je
užívan také v americké kulturní oblasti (New
Realist) a to pro tvorce pop artu.
V limit iluzionistické malby pokračuje *foto-real-
ismus* (*hyper-, super-realismus*; D. Hanson,



(etnickému, naivnímu, triviálnímu) umění, a to tím, že je spojuje do rámce jednoho díla. Tento proud se nechová nadřazeně vůči odlišným konceptům umění, spíše je kombinuje a využívá; má vsřícný vztah k vzdáleným kulturním oblastem, které byly dosud vnímány jako ne příliš inspirativní anebo druhořadé. Jde o umění, které se vymklo diktátu stávajících žánrových systémů tzv. „vysokého“ umění, o umění citátů, torz, náhlých přechodů, oddělených tematických rovin, výtržných kontextů a nových kombinací a společensví. Tyto postupy vedou k sblížení role autora a konzumenta a k odstraňování distance mezi minulostí a přítomností.

Např. R. Rauschenberg, rozvíjející extravagantní Kleeovy a Duchampovy techniky, spojil v jeden výtvarný objekt – *Odalisque* (1955–58) – např. trávu, polštářek, dřevěnou krabici, dráty, fotografie, vycpaného kohouta a čtyři žárovky. Do koláže *Persimman* (1954) zapojil mj. torzo reprodukce slavného Rubensova obrazu *Venušina toaletta* (1613–15). Cílem Rauschenbergovy komunikační strategie zde již není pouze provokace (dané postupy již byly akceptovány), jeho cílem je naopak víceurovnováženost uměleckého sdělování a současně snaha signalizovat, že tento typ umělecké tvorby může simulovat kterýkoli konzument umění.

Důležité jsou ještě další momenty. Toto umění plně ovládl princip hry a zábavy,²⁹ který se prosazoval již v naročném avantgardním umění. Současně je v něm jako legální postup přijata estetizace kýče, což vedlo k destrukci tradiční estetiky „vznešeného“. Tyto strategie, které našly své plné uplatnění v počítačových a televizních interaktivních hrách, předznamenaly československý „kinoautomat“ na montrealské výstavě EXPO 68. Jeho představení *Člověk a jeho dům* (J. Roháč, R. Činčera) dávalo divákům možnost, aby spolu-rozhodoval o tom, jak se hrdina zachová v klíčových situacích, a tedy jak se bude příběh odvíjet.

6. Postmoderní koncept kultury vstupuje na scénu

Jisté prvky, momenty a strategie obsažené v nových uměleckých dílech se dostávaly také do více nebo méně výrazné opozice ke konceptu moderního či avantgardního umění. Teprve s desíletým až dvacetiletým časovým odstupem začínalo být zřejmé, že některé změny, k nimž docházelo od konce padesátých let, nejsou dílčí nebo okrajové, ale působí globálně, anebo že dokonce radikálně narušují některé avantgardní, popř. moderní či modernistické principy.

Postupně se ukazovalo, že změny, které se nejzřetelněji prosazovaly v oblasti umění, jsou projevem mnohem obecnějších procesů, narušujících starý koncept poznání a vědění a vytvářejících koncept nový. Tyto změny zasahovaly totiž jak oblast umění, tak vědy, a prosazovaly se rovněž v ekonomice, organizaci společenského života, politice a vývojových perspektivách a životních orientacích.³⁰ Tyto změny současně staré, dosud vládnoucí paradigma narušovaly a antikvovaly a nově formulovaly a definovaly. Při komparaci těchto nových konstruktů se ukazuje, že vývojové změny ohrožují, relativizují anebo dokonce potírají některé principy a postuláty euroamerické kultury – racionalitu, řád světa, univerzalitu, kulturní nadřazenost, sebevědomí a důstojnost člověka, tzn. „hodnoty“ do té doby spolehlivě integrované anticko-křesťanskou tradicí. Současně se ukazuje, že jiné změny naopak měly charakter návaznosti na *modernitu*, *modernu* či *avantgardu*, že představovaly důsledně rozvinutí potencialit obsažených v daných vychozích konceptech. Odtud se pak odvíjejí směry teoretické reflexe.³¹

Proměny kulturního paradigmatu přinesly ve všech základních oblastech lidské duchovní aktivity (ale především ve filosofickém, uměnovědném, společenskovědním a přírodovědném myšlení) mohutnou vlnu teoretické sebereflexe, která usiluje o revizi jednotlivých standardizovaných

představ a poznatků o světě i celkovém charakteru lidského vědění. Tyto proměny jsou spojovány s krizí evropské racionality a komunikace, s diskreditací společenských emancipačních projektů (meta-příběhů, meta-narací)³² a vznikem tzv. postindustriální společnosti.³³ Teprve v tomto kontextu se začínají projevovat nehlubší kořeny současné krize – konflikt (problematiké a epizodické) tvořivosti antropocentrické kultury a (skryté) tvořivosti Země, tzn. konflikt hostujícího subsystému v systému biosféry, která se představuje jako látkové, energeticky a informačně jednotný ekosystém Země a nedělitelný organismus planě-tárního života.³⁴

V oblasti techniky jsou proměny industriální společnosti ve společnost postindustriální mj. provázány a podmíněny elektronizací a computerizací společenského života (např. výroby, marketingu, bankovníctví, školství, vojenství, zábavy) a s nimi spjatými komunikačními systémy a vznikem nového trhu s informacemi (satelitní televizi vysílání, computerové sítě, databanky, teletext, elektronická pošta, informační dálnice typu Internet, mobilní telefony nebo elektronické nosiče informací – videokazety, CD ROM, disky...).

V oblasti veřejného života jsou tyto proměny signalizovány mj. vznikem nového typu managementu, technologií, bankovníctví a trhu,³⁵ vznikem nových náboženských hnutí a sekt, ekologickými aktivitami, feminismem, popř. aktivizací a vstupem mládeže (hippies, evropské levicové skupiny...) a společenských minorit (fyzicky postižení, občané vyššího věku, homosexuálové...), národnostních menšin a diskriminovaných etnik na politickou scénu. Dalším významným projevem těchto změn je tentokrát již soustavnější a cílevědomější přejímání podnětů a inspirací z dosud málo využívaných domácích anebo vzdálených zdrojů, jakými je esoterika, mystická meditace, buddhismus, taoismus, orientální (alternativní) medicína apod.³⁶

Projevy této „nové kultury“, které jsou přijímány s nadšením, ale také s rozpaky, neochotou anebo dokonce s odporem, byvají souhrnně spojovány s etymologicky poněkud zavádějícími výrazy „postmodernismus“, „postmoderna“, „postmoderní kultura (umění, filosofie, věda, vědění)“ či „postmoderní doba“. Zmíněné výrazy se staly od konce padesátých let zejména díky tzv. americké literární diskusi (I. Howe, H. Levin, L. Fiedler, S. Sontagová, J. Barth) a rozvoji francouzského filosofického myšlení (F. Lyotard, M. Foucault, J. Derrida) v sedmdesátých letech modními a v posledních patnácti letech rovněž klasifikačními termíny.

Diskuse zasáhla také oblast architektury, kde byly problémy „postmodernismu“ formulovány značně vyhraněně (R. Venturi, Ch. Jencks, H. Klotz). Vzhledem k dosud nevyčerpané iniciativě výtvarné avantgardy se daný koncept jen obtížně uplatňuje ve výtvarném umění; to je také důvod, proč někteří autoři používají raději termín *transavantgarda*.³⁷ Postmodernismus se se zpožděním uplatňuje ve filmovém umění,³⁸ které se v současné době – zejména zásluhou děl D. Lynche (film *Blue Velvet*, 1986, televizní seriál *Twin Peaks*, 1989–1991) anebo Q. Tarantina (*Pulp Fiction*, 1994) – dostává do centra postmodernistické aktivity.

Dané termíny mají vyjádřit nové klima a nové hodnoty euroamerické kultury, v některých projevech, jejichž provokativnost si nezadá s nejobvážnějšími manifesty avantgardy, označují nové kulturní paradigma, ohlašující start nové epochy v lidské historii.

7. „Obrat k jazyku“ jako cesta k paradigmatu postmoderního umění

Pojmový obsah termínů „postmodernismus“, „postmoderna“ apod. je obvykle vymezován ve vztahu k dájnám daných výrazů.³⁹ Mnohem perspektivnější cestu nabízejí pokusy, v nichž se vymezování pojmového obsahu těchto termínů

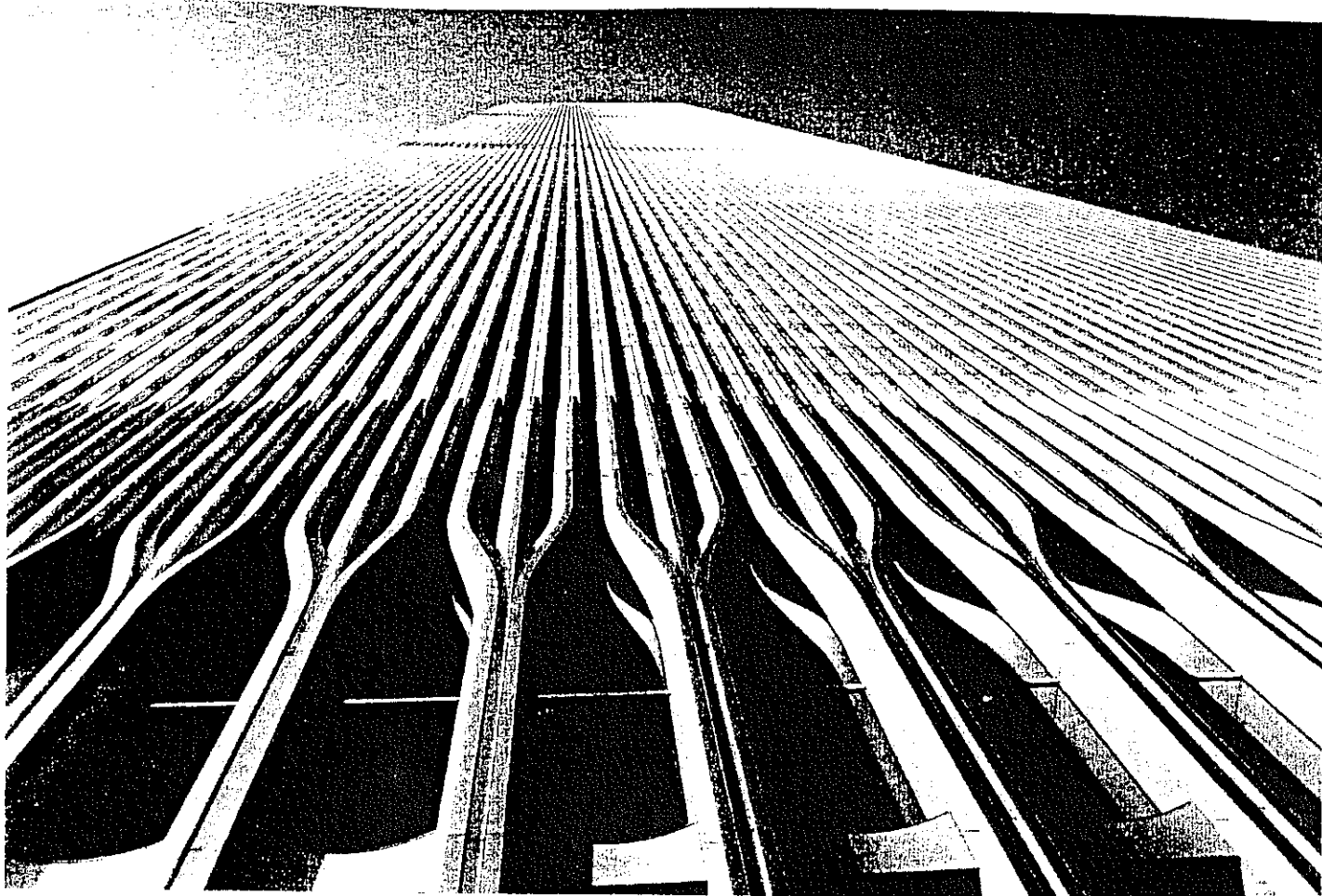
děje na ose extrémně zvýšeného zájmu (filosofie i vědy 20. století) o jazyk⁴⁰ (o základní lidský dorozumivací prostředek a rezervoár vědění), jednak na ose proměn kulturního osvícenského paradigmatu *moderny*, směřujících v navazující, popř. odlišující se nově, post-moderní paradigma. Oba tyto přístupy jsou propojené, neboť zakládají postmoderní paradigma komunikace (jazyka/reči), které se vymezuje ve střetu s tradičním paradigmatem filosofie vědomí.⁴¹ Jinak řečeno postmoderní koncept kultury a umění je fundován z pozic (jazykové) komunikace, tradiční koncept kultury a umění z pozic subjekt-objektového vztahu reprezentace světa v lidském vědomí.

Velkým iniciátorem i představitel „obratu k jazyku“, v němž je hledán základ myšlení, poznání i kultury, je M. Heidegger. V jeho díle se koncipuje nová metafyzika, která směřuje k originálnímu pojetí jazyka a tvorby.⁴² Heideggerovo „byti“ („Sein“) nemá (jako u starořeckých filosofů) substanční charakter, ale má podobu pohybu, procesu, uskutečňování. V jeho centru se ocitá myšlení a řeč. Heideggerova „řeč“ („Sprache“) je forma bytí, ve které a díky které člověk existuje a jako jediné „jsoucnou“ („Dasein“) rozumí svému bytí. Pravda je (v řeči) skrytým a odhaleným bytím, jemně naslouchá myšlení.⁴³ Člověk (/ básník) není tvůrcem řeči (/ básně), ale naopak řeč (/ básně) tvoří člověka a básníka.⁴⁴ „Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem řeči, zatímco je to přece ona, která vládne člověku.“⁴⁵

Neméně inspirativní se stalo dílo pozdního L. Wittgensteina *Philosophische Untersuchungen* (posmrtně 1953), kde se představuje jazyk nikoli jako metafyzicky fundovaný logický kalkül (tak vnímal autor jazyk ve svém prvním tvůrčím období), ale jako forma života, která má podobu jazykové hry.⁴⁶ Jazyk již neztotožňuje s myšlením, jež se pak sblíží se skutečností, ale stává se mu součástí lidského jednání, a to také určuje význam slov. Význam není podle Wittgensteina interní jazykovou realitou, ale je dán mimojazykově – užitím slov v jazykové hře, pravidly jazykové hry, která určuje kontext, je výrazem shody životů, nikoli shodou s nějakou zobrazovanou skutečností. „Význam slova je jeho používání v jazyku.“⁴⁷

Důsledkem „obratu k jazyku“, ve kterém pokračovaly poststrukturalistické aktivity od počátku šedesátých let (R. Barthes, U. Eco, J. Lotman), je semiotizace kultury. Časoprostorové vymezení kulturního život je vnímán jako otevřená série „textů“ setkávající se s jinými, otevřenými „texty“ minulosti a produkující další otevřené „texty“.⁴⁸ Podstatné je, že význam těchto „textů“ není dán reprezentací nějakých objektů mimo jazyk (to je pozice logického pozitivismu, popř. strukturalistické lingvistiky), ale že se děje v procesu komunikace jako jazykové hry, popř. komunikativního jednání, jež se pokouší postihnout řada moderních myslitelů⁴⁹ a souhrnně popsat mladá vědecká disciplína pragmatika.⁵⁰ To má za následek, že v uměleckém dorozumívání se snižuje role autora – ten je pouze tvůrcem „textů“-fragmentů, a naopak mění se role konzumenta umění z pozice více nebo méně citlivého příjemce uměleckých informací na ko-producenta, na němž závisí, zdali a jak bude umělecké dílo uskutečněno, tzn. pozvednuto na úroveň vědomí a zde do-tvořeno.

Symbolem postmoderní kultury se stává koláž anebo mnohonásobný palimpsest, v němž se doplňuje, střetává a překrývá několik jazyků (kódů). Tuto skutečnost dovedl do krajních důsledků J. Derrida, zakladatel jednoho z nejkontroverznějších postmoderních přístupů ke světu – *dekonstrukce*.⁵¹ Základní kategorií jeho teoretické koncepce je „psaní“ („écriture“), uskutečňující se prostřednictvím „písemných znáků“ („grammés“). Podle Derridy „psaní“, které je stejně staré jako vynález fonetického písma a které je jedním ze jmen pro „dekonstrukci“, má podobu neukončeného procesu, dění; je založeno na komunikaci – představuje osvojení si struktury popisovaného, přičemž „popisované je v psaní rekonstruováno, stává se novou věcí s odlišnou strukturou“.⁵²



New York – World Trade Centrum, foto Jiří Pavelka

- 7) Srov. Gödel, Kurt: Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme. Monatshefte für Mathematik und Physik, 38, 1931, s. 173–198.
- 8) Srov. Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.
- 9) Srov. Popper, Karl Raimund: Bída historismu. ISE, Praha 1994.
- 10) Srov. Hirsál, Josef – Grögerová, Bohumila: Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století. Československý spisovatel, Praha 1967.
- 11) Na těchto vývojových změnách mají zásluhu také někteří představitelé avantgardy – ti, kteří si udrželi vývojovou iniciativu (ve výtvarném umění např. P. Picasso, v architektuře Le Corbusier), i ti, jejichž tvorba po roce 1945 znamenala spíše prodloužení a rozvíjení avantgardních konceptů umění.
- 12) Srov. Kuhn, Thomas Samuel: Struktura vědeckých revolucí. Pravda, Bratislava 1982.
- 13) Srov. Foucault, Michael: Slova a věci. Archeologie humanitních věd. Pravda, Bratislava 1987.
- 14) Sondou do evropského konceptu racionality byla Foucaultova studie Dějiny šílenství (Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1994; orig. 1961), ve které se autor snaží zjistit, kdy a proč zanikl dialog mezi rozumem a hlasy mentálně postižených, tzn. kdy a proč vznikla diskriminující situace, vrcholící monologem rozumu čili řečí psychiatrie o šílenství, zatímco „zkušenost šílenství mlčí v klidu vědění“ (s. 8).
- 15) To je případ i těch avantgardních směrů, které (jako např. *proletářské umění*, *poetismus* nebo *kubofuturismus*) proklamovaly koncept umění pro široké masy.
- 16) Finkielkraut, Alain: Destrukce myšlení. Esej. Atlantis, Brno 1993, s. 72.
- 17) Za prvky „nové“ architektury R. Venturi označuje disharmonii, protiklad, dynamiku, napětí, víceúčelovost, expresivnost, kombinaci stylů.
- 18) Srov. Vágner, Ivan: Svět postmoderních her. H&H, Jinočany 1995.
- 19) Srov. Tondl, Ladislav: Věda, technika a společnost. Soudobé tendence a transformace vzájemných vazeb. Filosofie, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, Praha 1994; Člověk v moderních vědách. Filosofický ústav ČSAV, Praha 1992.
- 20) Teoretikové postmoderny obvykle používají výrazu *moderna* v širším významu modernita. Podle J.-F. Lyotarda (*La condition postmoderne*. Paris 1979) se potencialita moderny naplňuje v postmoderně. W. Welsch, který se hlásí k Lyotardovu konceptu a který za předchůdce postmoderního pluralitního myšlení považuje B. Pascala a F. Nietzscheho, proto mohl naši současnost pokládat za post-

moderní moderny (*Unsere postmoderne*. Weinheim 1991; čes. překl. 1994). Charakter návaznosti na modernitu, modernu či avantgardu zdůrazňuje např. také koncept H. Klotze, který postmodernu označuje za druhou modernu, tzn. modernu obohacenou o postmoderní zkušenosti (*Kunst in 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne – Zweite-Moderne*. München 1994).

J. Habermas naopak předpokládá, že moderna nedospěla do stádia, který by opravňoval vznik nového pojmenování; postmoderna je tedy pro něho „nedokončený projekt“ (srov. Habermasův projev *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* z roku 1980, uveřejněný in: *Kleine politische Schriften I-IV*. Frankfurt am M. 1981, s. 444–464). Stoupencem odlišného konceptu se stal U. Eco, který v studii *Postille a Il nome della rosa* (1984, překl. Poznámky ke „Jménu růže“). Světová literatura, 31, 1986, č. 2, s. 227–241) vymezuje moderní umění (popř. avantgardu) a postmoderní umění (popř. postmodernost) jako metahistorické kategorie; domnívá se, že každá doba má své moderní a postmoderní umění: *moderní umění* předchozí stav vývoje umění zamítá, ve jménu ideálu nového se distancuje od historie, *postmoderní umění* se naopak k historii – ovšem s ironickým odstupem – hlásí.

- 21) J.-F. Lyotard, klíčová postava reflektující proměny kulturního paradigmatu v šedesátých a sedmdesátých letech, uvádí v této souvislosti „křesťanský

- přibh o výkonpeni Adamovy viny laskou, osvícen-
sky přibh osvobození z nevědomosti a otroctví
pomocí vědní a romant. spektakulární přibh reali-
zace univerzální ideje dialéktickou kontrétno, mar-
xistický přibh osvobození od vykořisťování a zci-
zení skze zespolečnění práce, kapitalistický
přibh osvobození od chudoby díky technickému
O postmodernismu. Postmoderno vysvětlova-
gem D. Riesmanem, se posadil až na přelomu
šedesátých a sedmdesátých let zaslouhou práce
a D. Belli A Coming of Post-Industrial Society (New
York 1973).
22) Termín „postindustriální společnost“, i když byl
poprvé použit již v roce 1958 americkým socio-
logem D. Riesmanem, se posadil až na přelomu
šedesátých a sedmdesátých let zaslouhou práce
A. Touraina La société post-industrielle (Paris 1969)
a D. Belli A Coming of Post-Industrial Society (New
York 1973).
23) Viz Šmajš, Josef: Chrozná kultura. „Zvláštní
vydání...“, Brno 1995, s. 39-60.
24) Týto proměny v ekonomice lze charakterizovat jako
přechod od „torzovské modernity“ k „flexibilní post-
modernitě“ (viz Harvey, David: The Condition of
Postmodernity (An Enquiry into the Origins of
Cultural Change. Basil Blackwell, Cambridge, Ma.
1989, s. 339-342).
25) Např. F. Capra v knize The Tao of Physics (1975;
1989, s. 339-342).
26) Termín *transavantgarda* vytvořil v roce 1980 italský
historik umění A. B. Oiva (La Transavantguardia ita-
liana, Milano 1980).
27) Ještě v polovině šedesátých let si řada historiku
filmu klade otázku, zdali existuje „moderní film“. To
je připad i U. Gregora a E. Palatase, kteří ve své
knize Geschichte des modernen Films (Süßbent
Mohr Verlag, Gutersloh 1965) počítají ery moder-
ního filmu datují do roku 1940.
- 28) Jeden z prvních pokusů o zmapování historie výrazu
a pojmu „postmodernismus“ podal M. Köhler ve stu-
diu Postmodernismus: ein begriffsgeschichtlicher
Überblick (Amenkassstudien, 1977, č. 1, s. 8-18).
Srov. také Weisich, Wolfgang: Postmoderna - plura-
lita jako etická a politická hodnota. KLP - Komnisch
Latin Press, Praha 1993; Hubík, Stanislav:
Postmoderní kultura. Úvod do problematiky. Mladá
Umění K Lidem, Olomouc 1991.
29) „Obrat k jazyku“ vyjadřuje zejména strukturalismus,
analytická filosofie (logický pozitivismus), filosofie
jazyka a zčásti i fenomenologie, hermeneutika
a pragmatika.
30) Hubík, Stanislav: K postmodernismu obrátem
k jazyku. Albert, Boskovice 1994, s. 17.
31) Viz Biemel, Walter; Martin Heidegger, Mladá fronta,
Praha 1995, s. 167-199.
32) Srov. Heidegger, Martin: O pravdě a Bytí. Mladá
fronta, Praha 1971 (dvojjazýčné vyd., org. 1943).
33) Srov. Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunst-
werkes. In: H., M.: Holzwege. Frankfurt am Main
1950 (čes. Zrození uměleckého díla. Orientace, 3,
1968, č. 5, s. 53-62, č. 6, s. 75-83, Orientace,
4, 1969, č. 1, s. 84-94; vznik org. 1935-1936).
34) Heidegger, Martin: Básnický bydlí člověk. ISE,
Praha 1993, s. 81 (dvojjazýčné vyd., org. 1954).
35) Viz Wittgenstein, Ludwig: Filozofické skumania,
Praha, Bratislava 1979, s. 28 a 32.
36) Tarrant, s. 42.
37) Srov. Eco, Umberto: Opera aperta. Bompiani,
Milano 1962.
38) Srov. Habermas, Jürgen: Theorie des kommunika-
tiven Handelns. Band I. Handlungstrationalität und
gesellschaftliche Rationalisierung. Band II. Zur
Kritik der funktionalistischen Vernunft. Suhrkamp
Verlag, Frankfurt am Main 1981.
39) Srov. Schmidt, Siegfried J.: Pragmatik. Bd. I.
Beiträge zur Erforschung der sprachlichen
Kommunikation. Wilhelm Fink, München 1974;
Levinson, Stephen C.: Pragmatics. Cambridge
- 40) Srov. Anderson, Dany J.: Deconstruction. In sb.:
1983.
University Press, Cambridge, New York, Melbourne
41) Procházká, Martin: Dekonstruce jako poststrukturu-
ralfická prouid v angloamerické literární teorii.
Česká literatura, 39, 1991, č. 6, s. 486.
42) Srov. Hassan, Ihab: The Culture of Postmoder-
nism. In: Theory, Culture and Society, 1985, 2 (3),
s. 119-132.
43) Např. japonský umělec Yasunasa Morimura s post-
moderní ironickou nadsázkou začíná slavná
matřská díla do nových kontextů - na Rembrandtové
obrazu Anatomická přednáška dr. Nicolaease Tulpa
(1632) nahrazuje hlavy všech osmi zobrazenců
postav svým autorportrétem a rozměry obrazu zvlé-
šuje na formát 2,5x3m.
44) Srov. Rorty, Richard: Věda ako solidarita. Kontin-
gencia liberálního spoločenstva. In sb.: Za zřita-
dion moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia.
Archa, Bratislava 1991, s. 193-208.
45) Tímto směrem se např. ubíra - jak ukazuje ve své
knize eseji The Western Canon. The Books and
Schools of Ages (Harcourt Brace, New York 1994)
H. Bloom - multikulturalismus, pestovaný na dneš-
ních amerických univerzitách. Byť „politický
korektní“ zde znamená důsledně respektovat parti-
kulární požadavky a postoje utlačovaných minorit
(např. žen, černochů, indiánů, Hispánů, orientál-
níka však vede k cenzurování nekorektních „mrtych
bílých evropských mužů“ („D. W. E. M.“ - Dead
White European Males), ztrátě kulturního pove-
domí, a tudíž k stenitě bádání a k analýzám belismu
čtenářské obce.