

Konrad Paul Liessmann  
Filozofie moderního umění  
Votobia, Olomouc, 2000.

15.

### Od moderny k postmoderně

Teze, kterou se zabýval již Peter Bürger, že modernistický pojem pokroku se zhroutil, a tím že byl vytvořen v možnostech umění pluralismus, který již nedovoluje dějinně-filozofickou orientaci a hodnocení umění, stala se ústředním motivem pro opouštění moderny a vstup do *postmoderny*. Od té doby, co Jean-François Lyotard (nar. 1924) v roce 1979 předložil svou *Zprávu* o „situaci vědění v nejvíce rozvinutých společnostech“, a toto vědění nazval *postmoderním*,<sup>1</sup> rozněcuje myslí otázka kvality této postmoderny. Nebudeme se zde zabývat z ní plynoucími kulturně-filozofickými spekulacemi, které rychle vznikají se změnou epoch a paradigmat. Nechceme se ani zapojit do mezitím trochu zvětralé diskuze. Je však nepochybné, že projekt moderny se stal v mnoha ohledech problematickým a že to nemohlo zůstat bez významu pro filozofii moderního umění. Seriózní tematizace postmoderny bude v naší souvislosti dbát toho, aby prověřila pohyb akcentů a změny významů, které v teorii umění nastávají po sebevědomě ohlašovaném opuštění moderny a jejich požadavků.

Jako podstatný znak postmoderního vědění popsal Lyotard zkušenost, že „Velký příběh ztratil svoji věrohodnost, ať již způsob sjednocování je v něm jakýkoliv: ať je to příběh spekulativní, nebo příběh emancipační.“<sup>2</sup> Ony velké ideové stavby 18. a 19. století, které mohly vyprávět dějiny lidstva jako jednotný proces – jako např. Hegelův výklad dějin jako seberealizaci ducha, nebo

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*. Zpráva. Brémy 1982. Také Edition Passagen, sv. 7, Vídeň 1986

<sup>2</sup> Lyotard, *O postmodernismu*, s. 143

Marxův výklad téhož jako úspěšné osvobození člověka ode všech forem panství – zvětraly, rozpadly se, ukázaly se jako nespílitelné utopie a fikce. Základní idea moderny, že existuje něco takového jako formulovatelné cíle lidského vývoje: svoboda, racionalita, blahobyt na základě techniky, osvícenství, lidská práva, k nimž směřuje *pokrok* a podle nichž jej lze měřit, ukázala se jako nanejvýš problematická. Postmoderna, tak by se to dalo formulovat, reaguje na to, že jsme ztratili důvěru v jednotné, všeobecné a pro všechny platné vědění o lidské podstatě člověka a cíli jeho dějin.

Wolfgang Iser (nar. 1926), jeden z nejvýznamnějších zastupců postmoderního myšlení v Německu, popsal pak v tomto smyslu podstatné znaky postmoderny takto: Postmoderna je „koncept radikální plurality“, která začíná určovat šíři životních skutečností; „základní zkušeností“ postmoderny je proto „nepřekročitelná oprávněnost nanejvýš rozdílných forem vědění, životních rozvrhů a vzorců jednání“ – jsou to podle Isera rozdílné a samostatné „formy rozumu“, které si nesmějí navzájem dominovat: „Pravda, spravedlnost, lidskost jsou napříště v množném čísle.“ Tím „postmoderna vystupuje ofenzívně ve prospěch mnohosti a rozhodně se staví proti všem starým i novým nárokům na hegemonii“ – obhájuje „mnohost různorodých koncepcí, jazykových her a životních forem“. Právě v této pluralitě spočívá „sjednocující ohnisko všeho postmoderního“ – a v tomto ohnisku mnohosti se spojují postmoderní zkušenosti nejrůznějších společenských sektorů, od umění přes ekonomii až k filozofii a politice. Postmoderna není – jako konzervativní kritika kultury – „anti-moderní“, ale také ne „trans-moderní“, nýbrž ve svém požadavku na radikální pluralitu je „exotrickou formou naplnění kdysi esoterické moderny 20. století“. Podle Isera je postmoderna v tomto smyslu „radikálně moderní“; rozhodně „postmoderní“ je vůči moderně v emfaticky novodobém smyslu: „Postmoderna se vzdala její základní posedlosti: jejích snů o jednotě, které sa-

hají od konceptu *mathesis universalis* přes projekty filozofií světových dějin až po globální rozvrhy sociálních utopií“. Postmoderna „je prodloužením moderny, ale opouští modernismus“.<sup>3</sup>

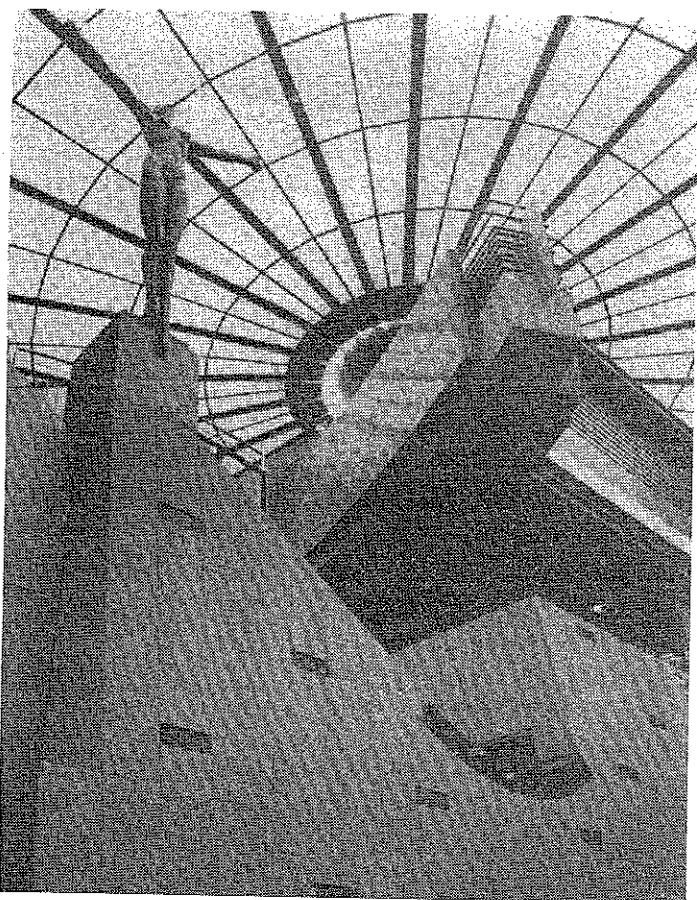
Co znamená tento kulturně filozofický rastr pro umění moderny a pro její postavení v postmoderně a vůči ní? Za prvé je tím zřejmě zdůrazněno pokračování a radikalizace oné estetické plurality stylů a forem, která byla dána rozbitím posledních jednotných konceptů pokroku neoavantgardy. Za druhé se však ale nesmí přehlédnout, že postmoderna sama byla a je v podstatě estetické hnutí, které na sebe upozornilo především a demonstrativně v oblasti architektury a umění, později v literatuře a hudbě, a tím poskytlo látku pro filozofické reflexe. V závěru své reprezentativní studie o postmoderně jako „novém klasicismu v umění a architektuře“ přistupuje americký teoretik Charles Jencks k formulaci „postmoderní poetiky“ a jejích pravidel,<sup>4</sup> která nápadně demonstrují, jak se uplatňovaly principy a programy postmoderny v produkci umění a architektury 80. let. Jencks vychází z toho, že nejnapadnější, tedy na jejích uměleckých dílech nejčitelnější osobitostí je nový hybrid „*disonantní krásy*“ nebo „*dis-harmonické harmonie*“<sup>5</sup> – nový pluralismus se projevuje nejen v souběžnosti stylů, nýbrž v „roztržité jednotě“ děl samých, ve sklonu k „disjunkcím a kolizím“, které přesto dostačují harmonické potřebě, protože nemají demonstrativně fragmentální nebo antinomický charakter. Stylový princip postmoderny je nadto zřejmě charakterizován „*radikálním eklekticismem*“, „mísením různých jazyků, aby se vyšlo vstříc různým kulturám vkusu a definovaly se nové funkce podle jim odpovídajícího módu“.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Wolfgang Iser, *Naše postmoderní moderna*, Přel. Ivan Ozarčík a Miroslav Petříček. 1. vyd., Praha, Zvon 1994, s. 13–15.

<sup>4</sup> Charles Jencks, *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Stuttgart 1987, s. 329 a násl.

<sup>5</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 330

<sup>6</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 335



Obr. 16. „Postmoderní architektura inscenuje svůj humanismus jako „návrát k nepřítomnému centru“, jako touhu po prostoru společenství i jako doznání, že neexistuje nic adekvátního, co by ho zaplnilo – výraz všech ztracených jistot, které přesto mohou zůstat a být citovány již jen jako touhy.“

o čemž se Jencks domnívá, že je paradigmaticky *uskutečněno* v rozšíření londýnské Tate Gallery Jamesem Stirlingem. Cílem především postmoderní architektury je přitom „*elegantní urbanismus*“, který operuje v malých, početných jednotlivostech a má tvořit protipól nesouvislému a přecentralizovanému městu.<sup>7</sup> S tím souvisí i fenomén, který Jencks nazývá „postmoderní tropus *antropomorfismu*“:<sup>8</sup> návrat k ornamentu a formám, které naznačují lidské tělo, jež se v postmoderním malířství stalo novým syžetem. Tím byl umožněn nejen návrat k často ironickému předmětnému malířství, nýbrž navzdory formalismům a funkcionalismům moderny *návrat k obsahu*.<sup>9</sup> Velmi často uvádí tuto obsahovost jako parodistické nebo nostalgické probírání minulosti, jejích motivů a forem, takže „*anamnéza*“ nebo „naznačená vzpomínka“ se mohla stát obsahovým znakem postmoderny,<sup>10</sup> což může ovšem vést až k explicitnímu vyvolávání minulosti – v podobě citátu, narážky, odkazu nebo motivu – a dochází tak k nové interpretaci tradice.<sup>11</sup> Důsledkem toho je pro Jenckse „nejrozšířenější aspekt postmoderny“, totiž její „dvojitě kódování“, používání ironie, mnohoznačnosti a protikladu.<sup>12</sup> Postmoderní architektury, obrazy a texty jsou rozluštitelné podle několika kódů, které se mohou navzájem ironizovat, ručit si nebo odporovat, a z toho odvozovat svůj intelektuální vtíp. Z toho vyplývá další vlastnost, o níž postmoderna usiluje: „multivalence“ jejích děl,<sup>13</sup> zaměřená, principiální mnohoznačnost, která má vyprovokovat nepřetržitou, stále se měnící interpretaci. To opět vede k vypracování „*nových rétorických figur*“.<sup>14</sup>

<sup>7</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 336

<sup>8</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 336

<sup>9</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 338

<sup>10</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 138 a násl.

<sup>11</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 345

<sup>12</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 340

<sup>13</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 342

<sup>14</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 342

V protikladu k moderně je opět požadavkem postmoderního umění hovořit, vypravovat, naznačovat a činit nářky, které hledají komunikaci s adresáty, ale příliš vážně je neberou. S tím koresponduje Jencksova úvaha, že totiž postmoderní architektura inscenuje svůj humanismus jako „návrat k nepřítomnému centru“,<sup>15</sup> jako touhu po prostoru společenství i jako doznání, že neexistuje nic adekvátního, co by ho zaplnilo – výraz všech ztracených jistot, které přesto mohou zůstat a být citovány již jen jako touhy.

Zda jsou tato pravidla, formulovaná Jencksem, pro každý případ výstižná a skutečně popisují odklon od moderny, ponecháme otevřené. Jestliže by tomu tak bylo, pak by ostatně postmoderna pojala do sebe něco z kritiky moderny: odmítnutí funkcionalismu zdůrazňuje rétorický prvek forem, návrat k nepřítomnému centru je snad hledáním i onoho středu, který podle Sedlmayra ztratila moderna – ačkoliv postmoderní ironie je chráněná před tím, aby ho brala opravdu ideologicky vážně. Hlediska uváděná Jencksem se dají použít ale pravděpodobně nejen pro malířství a architekturu, nýbrž i pro literaturu, hudbu, filozofii, pro vše, co by se dalo nazvat postmoderním postojem. Umberto Eco (nar. 1932), jehož román *Jméno růže* je asi právem považován za vzorový příklad postmoderní literatury, charakterizuje ve svém *Doslovu k „Jménu růže“* velmi pěkně tento postoj: „Postmoderní odpověď na modernu spočívá v náhledu a uznání, že minulost, když už tedy nemůže být zničena, protože její zničení vede k mlčení, se musí nahlížet novým způsobem: s ironií, bez nevinosti. Postmoderní postoj se mi jeví jako postoj muže, který miluje chytrou a oduševnělou ženu, a proto ví, že jí nemůže říct: ‚Miluji tě vroucně‘, protože ví, že ona ví (a že ona ví, že on to ví), že přesně tato slova byla již napsána, řekněme, Lialou. Existuje však řešení: Může říct: ‚Jak by teď řekl Liala: Vroucně

<sup>15</sup> Jencks, *Postmoderne*, s. 346

tě miluji.‘ V tomto okamžiku, jakmile odmítl falešnou nevinu, jakmile jasně vyjádřil, že již nemůže nevinně hovořit, řekl nicméně ženě, co říct chtěl, totiž že ji miluje, ale že ji miluje v době ztracené nevinosti. Jestliže ona přistoupí na tuto hru, přijme stejným způsobem i milostné vyznání.“ Eco ale listivě připojuje: „Vždyť to je na ironii to krásné (a nebezpečné), že se vždy vyskytne někdo, kdo ironicky řečené bere vážně.“<sup>16</sup>

Podstatně radikálněji než Jencks a Eco viděl funkci nářeků Jean-François Lyotard, a tím i diferenci mezi moderním a postmoderním uměním. Jak již bylo shora uvedeno, popisuje Lyotard moderní estetiku v souhlasu s Kantem jako „estetiku vznešeného“, která ale zůstává „nostalgická“: „dovoluje, aby k neprezentovatelnému bylo poukázáno jen jako k nepřítomnému obsahu, ale forma nadále dává čtenáři nebo pozorovateli, díky své rozpoznatelné soudržnosti, příležitost čerpat z ní útěchu a slast... Postmoderno by bylo takto to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné; to, co se vzpírá útěše dobrých forem, konsenzu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném; to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vycífovalo, že existuje neprezentovatelné.“ A Lyotard shrnuje tento hlavní rys postmoderního umění těmito slovy: „Je konečně třeba, aby bylo jasno, že nám nepřísluší být *„dodavateli reality“*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno.“<sup>17</sup> Rétorické a narativní prvky, které Jencks interpretuje jako nový klasicismus, se zde projevují jako znaky, které označují něco, co (již?) nemůže být označeno. Nářka se tak stává filozoficko-estetickou nutností: neboť naznačuje, že se něco nedá vyjádřit již přímo a bezprostředně, protože

<sup>16</sup> Umberto Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, Mnichov 1984, s. 78 a násl.

<sup>17</sup> Jean-François Lyotard, *Odpověď na otázku: Co je postmoderno?* In: *O postmodernismu*. Přel. Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: FILOSOFIA, 1993, s. 27 a násl.

toto bezprostřední jakožto základ nezničitelné životní zkušenosti již neexistuje. Umění postmoderny poukazuje, jako v *nepřítomném centru* jeho architektury, vždy na prázdná místa.

Popis postmoderny jako postoje, který ví, že již nemůže existovat život v bezprostřednosti, a proto tato bezprostřednost může být již jen *citována* jako estetická narážka, vede nás k dalšímu aspektu postmoderny, o němž se v poslední době rádo diskutuje pod heslem *estetizace všedního života*. Wolfgang Welsch takovou estetizaci života, ba i politiky nejen konstatoval, nýbrž ji požadoval, a umění navrhoval jako dobový model pro skutečnost: „Pluralita, vyznačující se hlubokou heterogenitou, kterou můžeme exemplárně poznávat na umění, odpovídá naší postmoderní společnosti, nebo přesněji: jejímu vlastnímu uspořádání, které – a to by byla dnešní emancipace – má teprve smysl skutečně vnímat, rozvíjet v jeho normativních implikacích, chránit a bránit proti porušování – proti všudypřítomnému trendu zabrzdit, potlačit a uniformovat diferentní. Na poli umění se dá pluralita, která se zatím stala společensky nutnou jako diverzita životních forem (a současně má význam i v jiných oblastech, jako např. v jazyku, ba v celé skutečnosti) studovat tak jasně jako nikde jinde. Umění může mít v tomto smyslu – jako elementární škola plurality – funkci sociálního modelu... Na něm se můžeme učit, co se analogicky stává důležitým i ve společnosti s jejími diferencovanými životními formami: uznání rozdílného, zákaz přehmatů, odhalování implicitní nadvlády, odpor proti strukturálnímu sjednocování, umožňování přechodů bez zestejňování.“<sup>18</sup>

Takovým způsobem intendovaná modelová funkce umění pro život by zcela nesporně odpovídala na jedné straně postmodernímu životnímu pocitu, na druhé straně by poměr umění a skutečnosti znovu posunula, i když v oslabené formě, do blízkosti oněch *moderních* avantgardistických konceptů, které své umění

<sup>18</sup> Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, s. 164 a násl.

měly převádět do životní praxe. Ať již je tomu jakkoliv – proti evidentní praxi přibývající estetizace životní reality právě se zřetel na možnosti umění byly vzneseny i závažné námitky.

V této souvislosti je třeba poukázat např. na vášnivě diskutovanou kritiku „estetizace životní reality“<sup>19</sup> Rüdiger Bubnera (nar. 1941). Tímto výrazem míní Bubner prosazování všedního dne s momenty a postupy estetického, od pouličního divadla až k nadvládě designu, od zběsilé euforie výstav až po stylizaci vlastních biografii: „Jednání společenské se stává jednáním předváděným, subjekty stylizují svá přání do póz. Skutečnost se vzdává své ontologické důstojnosti ve prospěch obecného potlesku pro zdání.“<sup>20</sup> Uvedme pouze jednu indicii pro tuto diagnózu: postupující inflaci používání slovesa *inscenovat*. Jestliže byly kdysi doby, kdy se inscenovaly jen divadelní hry – dnes se inscenuje všechno – což znamená: proměňuje se ve scénu: výstavy, texty, sexualita, tělo, životní formy, kariéry, vztahy, politika. Proměňovat něco ve scénu znamená stavět něco na odív.

Bubner pozoruje se zřetelným znepokojením toto mísení front mezi uměním a všedním dnem, mezi *normálním* a *povznášejícím* – a proto až příliš snadno dostává takové znepokojení nádech kulturního konzervatismu, který vidí *umění* jako uzavřené, v podstatě elitářské, jako sociální a psychické refugium ohrožené neustále větším pronikáním do všech oblastí života. Je však otázkou, zda toto znepokojení nemá opravdu dobré důvody. Výchozím bodem je pro Bubnera, jako pro mnohé jiné, určení podstaty estetického, jak je předložil Immanuel Kant v *Kritice soudnosti* – totiž jako *účelnost bez účelu*, k níž se přibližujeme s *nezaujatým zalíbením*. V Bubnerově moderní formulaci znamená tedy estetická zkušenost, že „na pozadí komplexních kaž-

<sup>19</sup> Rüdiger Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, In: R. B., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt. n. M. 1990, s. 164 a násl.

<sup>20</sup> Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, s. 150

dodenních funkcí se otevírá mimořádná a neočekávaná oblast naprosté bezfunkčnosti.<sup>21</sup> Umění – a v tom spočívá jeho afinita k *slavnosti a hře* – konstituuje moment svobody ve světě funkcí; umění demonstruje, jak může být něco vztaženo samo k sobě ve světě, v němž je vše vztaženo na něco jiného. To není nic jiného než již dříve citovaná charakteristika uměleckého díla jakožto nezávislého *celku*, od Georga Simmela. Svůj vlastní význam tedy získává estetické nikoliv *afinitou*, nýbrž *opozicí* ke každodennímu životu: „Proto je a zůstává estetická zkušenost *zvláštním případem* naší obyčejné zkušenosti. Kdybychom chtěli tuto zkušenost odstranit, museli bychom se vzdát i té první... Bez snahy o nutné účelové zvládnání světa nebyli bychom schopni přijímat ony vzácné momenty, v nichž jsme obdařeni smyslem, aniž bychom jej předtím dávali.“<sup>22</sup> Právě proto by ale umění nemělo přejímat modelovou funkci pro život intendovanou Welschem – zůstalo by tím, co nejasvěcenější teorie moderny vždy předpokládaly: kritickým korelátem skutečnosti.

Estetizace skutečnosti jako její inscenace neznamena zde tedy, že se svoboda estetického šíří do reality, nýbrž jen zdání toho. „Vážné otázky života“ se projednávají podle Bubnera v „médiu estetického zdání, a tím jsou zbavovány svého původního významu, významu sociálního a politického. Kořeny toho vidí Bubner v krizi uspořádání právě těchto závažných oblastí. Estetizace skutečnosti, pozorována z této perspektivy, se nejeví jako moment kulturního pokroku, nýbrž jako symptom krize – krize, která se podle Bubnera v celku shoduje s krizí osvícenství samého: nadměrná nabídka informací a racionalistických pravd činí racionální orientaci v ní nemožnou.

Od té doby co Michel Foucault (1926–1984) znovu objevil antické *umění života*, otevírá se ovšem možnost jiné varianty es-

<sup>21</sup> Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, s. 151

<sup>22</sup> Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, s. 152 a násl.

tetizovaného života v postmoderně: *estetika existence*.<sup>23</sup> Z Foucaultových analýz antického a pozdně antického jednání člověka se sebou samým se dnes všeobecně odvozuje „návrh technik k utváření života, ke kultivaci těla a vychovávání svého já, které se vyznačuje neustálým vztahováním na sebe“<sup>24</sup>, tedy formování těla, zacílené a reflektované „užívání rozkoší“, které má znamenat více než *fit and fun*: totiž nahrazení etických maxim a morálně fundovaných praktik měřítkem pro vlastní život, které se má orientovat jen „měřítkem estetickým“.<sup>25</sup> To, co Bubner kárá jako deficit, je zde vychvalováno jako výhoda. Neboť „utváření sebe“ nepotřebuje již žádnou orientaci pomocí heteronomních předpisů, nemá již žádné povinnosti k politickým ideologům všeho druhu, ale ani nespočívá na hedonistickém uzurpování druhého kvůli vlastní rozkoši. Utváření znamená v přísném smyslu formování, tedy také askezi a uměřenost, aby člověk mohl sebe i druhého prožívat s jistou distancí – to znamená s plnou úctou a sebeúctou.

V době, v níž již nejsou k dispozici měřítka jednání, by bylo nepochybně velmi lákavé vyplnit otevírající se prázdnotu estetizací, tj. stylizací života. Tato kompenzační funkce umění s jejím průmyslovým stupněm dalšího zrychlení – reklamou – je nejen pochopitelná, ale prostě nutná. Umožňuje obejít neřešitelné nebo obtížné problémy tím, že jsou transformovány na podnět vnímání. *United colours of Benetton* neznají vskutku žádný rasismus. Kultura *jiného* je akceptovatelná v tom okamžiku, v němž se estetizuje. Mravy a zvyky muslimů neděsí nikoho – jsou-li insce-

<sup>23</sup> Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste*. Sexualität und Wahrheit 2, Frankfurt n. M. 1984 a *Die Sorge um sich*. Sexualität und Wahrheit 3, Frankfurt n. M. 1984

<sup>24</sup> Kirsten Hebel, *Dezentrierung des Subjekts in der Selbstsorge*. In: Gerhard Gamm/Gerd Kimmeler, *Ethik und Ästhetik*. Nachmetaphysische Perspektiven, Tübingen 1990, s. 228

<sup>25</sup> Hebel, l.c., s. 234

novány v etnologickém muzeu. Takové koncepty *estetiky existence* by mohly být stejně dobře interpretovány jakožto kulturně konjunkturální odmítnutí oněch rituálů bezprostřednosti a oné rétoriky postiženosti, které dominovaly po dlouhou dobu společensko-kritickému diskurzu. Možná, že se multikulturní společnost nemůže realizovat jinak než v takové estetizaci. Tato forma sebestylizace uvolní nepochybně nové perspektivy utváření života – ale současně je třeba stále očekávat, že za postmoderní hrou forem a barev vyrazí tu a tam nespoutaná touha po skutečném životě a prosadí se šokující brutalitou nárok na svébytnost.