

Úvod: rozštěpenost sfér (tematický přehled)

Náboženství je nadějí na obnovu kontinuity generací, obracející nás k vědomí našich existenciálních daností, vědomí, které je základem pokory a starosti o druhé. Kontinuitu však nelze uměle vytvořit a kulturní revoluci nelze naordinovat. Obojí je křehkou látkou tkanou ze zkušeností, které učí člověka smyslu pro tragiku života. Života balancujícího na hranici mezi konečností a svobodou.

Část I.

DVOJÍ POUTO MODERNITY

Ve všech objetích dnešního dne dohromady
není tolik lásky, jako v rozevřené náruči
Krista na kříži. Toto poznání chromého básníka
stojí dnes přede mnou, ve Svatém týdnu roku šedesát sedm,
a brání mi v rozletu do let devadesátých.

Boris Pasternak: *Doktor Živago* (Praha: Lidové nakladatelství, 1990), str. 588. Překlad básní Jan Zábrana; Josif Brodskij: »Adieu Mademoiselle Véronique«, nebasnícký překlad podle angl. textu.

1. Kulturní rozpory kapitalismu

Vztah mezi socioekonomickou strukturou určité civilizace a její kulturou je snad nejsložitějším sociologickým problémem vůbec. Jedna sociologická tradice, pocházející z devatenáctého století a důkladně vyztužená marxistickými pojmy, zaujala stanovisko, že hranice lidské imaginace jsou určovány proměnami sociální struktury. Jiný, starší názor, který pohlíží na člověka jako na *homo pictor*, živočicha vytvářejícího symboly (spíše než jako na *homo faber*, tvora vytvářejícího nástroje), naopak člověku připisuje jedinečnou schopnost prefigurovat pojmy, které později »objektivizuje«, tedy uskutečňuje v hmotném světě; motorem změny je tedy kultura. Bez ohledu na to, který z obou názorů spíše platil pro doby minulé, je dnes prvenství jasně na straně kultury. Výplody umělcovy fantazie jsou předobrazem – jakkoli mlhavým – sociální reality zítřka.

Kultura vystupuje jako vládnoucí síla ze dvou vzájemně komplementárních důvodů. Zprvce se stala nejdynamičtější složkou naší civilizace a předčila v tomto směru i samotný technologický vývoj. V umění zřetelně převládá podnět, jehož vliv postupně sílil po dobu asi sta let – totiž podnět vyhledávat nové a originální umělecké formy a subjektivní pocity, což vede k tomu, že sama idea změny a novosti zastihuje rozsah skutečných proměn. A zadruhé, během posledních asi padesáti let došlo k legitimizaci tohoto kulturního podnětu. Společnost je dnes srozuměna s rolí, jež byla umělecké imaginaci takto svěřena – v příkrém rozporu s minulostí, kdy měla kultura především stanovovat normu a stvrzovat určitou morálně filosofickou tradici, vůči níž bylo vše nové poměřováno a nezřídka také cenzurováno. A nejenže se společnost s inovací pasivně smířila, učinila mnohem víc: vytvořila trh, který všechny novoty dychtivě polyká, neboť je přesvědčen, že nové je hodnotnější než staré. Kultura tak získala bezprecedentní poslání: stala se oficiálním a trvalým hledáním nové senzibility.

Je jistě pravda, že idea změny vládne i v moderní ekonomice a technice. Změny v těchto oblastech jsou však omezeny dostupnými materiálními a finančními zdroji. Podobně také v politice je inovace omezena stávajícími institucionálními strukturami, schopností různých soupeřících skupin změny vetovat, a do určité míry i tradicí. Naproti tomu změny ve výrazové symbolice a formě – jakkoli může být někdy pro společenské masy obtížné tyto změny vstřebat – se v rámci kultury samotné neseťkávají s jakýmkoli odporem.

Tato »tradice nového«, jak ji nazval Harold Rosenberg, je jedinečná tím, že

umožňuje umění bořit všechny hradby, prolamovat hranice mezi žánry a prozkoumávat veškeré druhy zkušenosti. Fantazie dnes nepřináší téměř žádná rizika – snad s výjimkou individuálního šílenství, a i na ně lze dnes díky pracím sociálních teoretiků jako Michel Foucault a R. D. Laing pohlížet jako na jakousi vyšší formu pravdy. Nové formy vnímání a styly chování s nimi spojené jsou vytvářeny malými skupinkami lidí oddávajících se zkoumání nového; a jelikož nové má hodnotu samo o sobě a tak málo mu stojí v cestě, rychle se šíří a přetváří myšlení a konání »kulturní masy« – oné nové společenské vrstvy inteligence, pracující v odvětví vědění a komunikace – nebo i širších mas.

Důraz na nové je doprovázen ideologií, kterou umělec vědomě přijímá, totiž že umění ukazuje cestu vpřed, slouží jako předvoj, avantgarda. Sama metafora předvoje, tedy předsunuté útočné formace, dává najevo, že moderní umění by se nikdy nesmělo s úlohou pouze zrcadlit sociální strukturu, jež je jeho »základnou«, naopak chce razit cestu k čemuś zcela novému. Jak ještě uvidíme, právě tato představa avantgardy – je-li uznána za legitimní – institucionalizuje nadvládu kultury v oblasti mravů, morálky a v konečném důsledku i politiky.

Paradoxně pochází první vlivná formulace této koncepce avantgardy od muže, který se do dějin zapsal jako symbol technokratického modelu společnosti – Henri de Saint-Simon. I tento muž s vizí inženýra jakožto hnací síly nové společnosti věděl, že lidem chybí inspirace, že samo křesťanství ztrácí dech a je zapotřebí nového kultu. Takový kult nalezl právě v umění. Umělec měl zjevovat společnost její velkolepou budoucnost, vzbuzovat v lidstvu nadšení pro budování nové civilizace. Ve svém dialogu umělce a vědce dal Saint-Simon slovu avantgardy (s původně vojenským významem) jeho význam moderní, kulturní:

Právě my, umělci, vám budeme sloužit jako předvoj (*avant-garde*). Moc skrývající se v umění působí nejbezprostředněji a nejrychleji: chceme-li mezi lidmi šířit nové myšlenky, tesáme je do kamenů a malujeme na plátna a promlouváme tak k lidem hlasem zářivým, vítězným... Oslovujeme jejich představivost a city, naše práce musí být rozhodná, plná energie...

Jak nádherný úkol pro umění – vykonávat pozitivní moc nad celou společností, funkci vskutku kněžskou, pochodovat v čele armády veškerého intelektuálního potenciálu lidstva v epoše, kdy tento potenciál dosahuje největšího rozkvětu! To je úkolem umělců, jejich svatým posláním...¹

Triviální zjištění, že v dnešní době již žádná významná avantgarda neexistuje – že již zmizelo napětí mezi novým uměním, které šokuje, a společností, jež je šokována –, neznamená nic jiného, než že avantgarda ve svém boji zvítězila. Společnost, zcela se oddávší principu inovace a nadšeně vítající jakoukoli změnu, avantgardu de facto institucionalizovala a pověřila ji, aby (nakonec možná až kvůli své vlastní frustraci) neustále přicházela s něčím novým. Kultura tedy získala ja

¹ *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, cit. dle Donald Egbert: »The Idea of „Avant-Garde“ in Art and Politics«, *American Historical Review* 73 (prosinec 1967), str. 343.

kýsi bianco šek a její vůdčí role v generování sociální změny byla pevně potvrzena.

• Význam kultury •

Kultura, ať již společnosti, skupiny či jednotlivce, je trvalým procesem udržování vlastní identity skrze koherenci poskytovanou určitým konsistentním estetickým měřítkem, určitou mravní koncepcí Já a životním stylem, jenž tyto postoje vyjadřuje – včetně předmětů zdobících domácnost i vlastní tělo a celkového vkusu. Kultura je tedy doménou vnímání, emocí a mravního citění – a také inteligence, která má za úkol tyto pocity utřídit.

Většina kultur a sociálních struktur v dějinách vykazovala vnější jednotu, ačkoli zároveň vždy existovaly i malé skupiny zastávající esoterické, deviantní, obvykle libertinské hodnoty. Jednota klasické kultury spočívala na spojení rozumu a vůle za účelem dosažení osobní dokonalosti, ctnosti. Na úsvitu moderní doby se pak buržoazní kultura a buržoazní sociální struktura propojily s určitým osobnostním typem a vytvořily novou svéráznou jednotu, orientovanou na řád a práci.

Také klasické sociální teorie (zde ovšem slova »klasický« užívám pro velké postavy společenských věd devatenáctého a raného dvacátého století) pojímaly kulturu jako jednotnou se sociální strukturou. Marx, jak již bylo řečeno, tvrdil, že výrobní způsob je určující pro veškeré ostatní aspekty společnosti. Kultura jakožto ideologie je pouze odrazem společenské základny a nelze jí tedy přiznat vlastní autonomii. Navíc v buržoazní společnosti je kultura pevně spojena s ekonomikou, neboť se sama stala zbožím, které je trhem oceňováno a prostřednictvím směnného mechanismu prodáváno a kupováno. Max Weber zastával názor, že lidské myšlení, chování i sociální struktura jsou vzájemně hluboce integrovány, neboť všechny hlavní dimenze společnosti – věda, ekonomika, právo a kultura – se zakládají na racionalitě. Také umělecká tvorba je podle Webera racionální, a to hned ve dvojitým smyslu: kosmologie západního myšlení a kultury eliminuje magický rozměr (slovy Schillerovými, dochází k »odkouzení světa«) a racionální je také struktura a formální uspořádání uměleckých děl, jejich stylistika. Weber užívá konkrétního příkladu harmonické, akordické hudby Západu, založené na tónové stupnici umožňující maximum harmonických kombinací – narozdíl od hudby primitivní a hudby tvořené v jiných částech světa.² Konečně i Pitirim Sorokin tvrdí ve své *Social and Cultural Dynamics* (Sociální a kulturní dynamika), že každou kulturu integruje určitá mentalita (»ústřední princip, smysl«), sjednocující myšle-

² Viz Max Weber: *The Rational and Social Foundations of Music* (Rozumové a společenské základy hudby, ed. Don Martindale et al., Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958).

ni a významy a pronikající všechny složky společnosti. Současná společnost je »smyslová« (sensate), tj. je empirická, materialistická, extravertní, technicky orientovaná a hedonistická.

V protikladu k těmto názorům vidím v dnešním světě naopak zřetelnou a radikální disjunkci mezi sociální strukturou (technoeconomickým řádem) na jedné straně a kulturou na straně druhé. První z obou oblastí je řízena ekonomickým principem efektivity a racionality, organizace výroby na základě racionálního řádu věcí (včetně lidí pojmávaných jakožto věci). Druhá je rozmařilá, neuspořádaná, ovládaná antiracionálním duchem, přičemž nejvyšším kritériem kulturního soudu je individuální Já a účinek na toto Já je měřítkem estetické hodnoty uměleckého zážitku. Ona struktura osobnosti, která pochází z devatenáctého století a zdůrazňuje sebekázeň, uměřenost a odklad uspokojování osobních přání, nadále odpovídá požadavkům technoeconomické struktury, dostává se však do ostrého střetu s kulturou, v níž byly tyto buržoazní hodnoty zcela zavrženy – paradoxně zčásti i v důsledku působení kapitalistického ekonomického systému samotného.

Nadbytkové sociální chování

Sociologie jako vědecká disciplína je postavena na předpokladu, že rozdíly v chování různých jednotlivců či skupin ve společnosti lze vztáhnout k jejich společenské třídě či jinak definované strategické pozici ve společenské struktuře, že tedy různě společensky situovaní jednotlivci se budou systematicky lišit ve svých zájmech, postojích a chování v závislosti na jasně stanovitelných attributech: věku, pohlaví, typu zaměstnání, vyznání, velikosti místa bydliště atd. Předpokládá se, že tyto atributy jsou vzájemně závislé, což právě umožňuje jejich redukci na určitou škálu společenských tříd. Vlastnosti jako chování ve volbách, spotřebitelské chování či způsob výchovy dětí se tedy liší systematicky a lze je předvídat.

Pro většinu společnosti a pro mnohé oblasti jejího života tato obecná teze nejspíš stále platí. Zároveň je však stále více zřejmé, že vztah mezi sociálním postavením a kulturním stylem dnes již u významné části populace stanovit nelze. Od pověď na otázku kdo bude spíše užívat drogy, provádět orgie či výměny sexuálních partnerů, otevřeně se hlásit k homosexualitě, pozitivně reagovat na obscenitu v politice či podporovat happeningy a undergroundový film, je ze »standardních proměnných« sociologického diskursu obtížné vyvodit. Do jisté míry relevantními kritérii by snad mohly být věk a vzdělání; ovšem vzhledem k masovému šíření vyšších vzdělávacích programů už ani prostá kategorie vzdělání není bezpečným prediktorem chování. Mnoho dětí tzv. vyšší střední třídy dnes s nadšením přijímá životní styl pracujících či nižších vrstev, v němž spatřují »osvobození« – ale mnoho jiných tak nečiní. Dochází k výrazné nivelizaci vzorců výchovy dětí, které byly dosud jedním z hlavních indikátorů třídní příslušnosti.

Právě tak jako v ekonomice přinesl nárůst tzv. nadbytkového příjmu (*discretionary income*) – tedy příjmu překračujícího pokrytí základních potřeb – jednotlivým spotřebitelům možnost výběru z různých druhů zboží představujících různé kulturní styly konzumu (bazény, jachty, cestování), podobně i expanze vyššího vzdělání a vzrůstající permisivita společenské atmosféry poskytly větší prostor »nadbytkovému« sociálnímu chování. Význam idiosynkratických aspektů osobní zkušenosti a životní historie – jako jsou osobnostní rysy, tělesná konstituce, pozitivní či negativní vztahy k rodičům, vztahy k vrstevníkům – pro utváření životního stylu neustále stoupá na úkor strukturálních sociálních atributů. S postupným rozpadem tradiční třídní struktury společnosti se jednotlivci stále častěji snaží identifikovat nikoli na základě svého povolání (v marxovském smyslu), ale podle svého kulturního vkusu a životního stylu.

Umělec dělá publikum

Ke změně došlo také ve vztahu umělce k jeho publiku. Vžitá představa, kterou zplodil romantismus devatenáctého století, předkládá obraz úzkých skupinek umělců, neohroženě pracujících na náročných experimentech, na něž povýšené středostavovské publikum reaguje s posměchem či pobouřením. Takový osud stihl impresionistické malíře, kteří poprvé vystoupili v *Salon des refusés* (Salón odmítaných, 1863), aby vyjádřili své znechucení nad vládnoucím uměleckým vkusem, avšak museli čekat dalších dvacet let na *Salon des Indépendants* (Salón nezávislých), aby dostali možnost také svobodně vystavovat. Avantgardní umělec ztotožňoval odmítnutí, jehož se mu dostávalo, se svobodou a napětí ve vztahu k publiku bylo nezbytným podnětem pro jeho umělecký projev. Tento dobře známý vzorec začal být posléze vnímán jako vrozená vlastnost moderního umění. Avšak jak píše James Ackerman: »Během uplynulého desetiletí [byl tento vzorec] rozbit jednou z nejnáhlejších a zároveň nejhlubších proměn v dějinách ve vztahu mezi uměním a jeho publikem ... nástup této nové éry se poprvé projevil ve způsobu, jakým bylo přijato dílo Newyorské umělecké školy v polovině a na sklonku padesátých let.« Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, David Smith – títo muži vytvořili styl, který Clement Greenberg nazval »abstraktním impresionismem« (a Harold Rosenberg »akčním malířstvím«). Zabývali se otázkami struktury a média – odpoutáním se od malířského stojanu, využitím barvy samotné jako subjektu umění, zapojením umělcovy osoby do malířského díla – což ovšem byly otázky značně speciální a ezoterické povahy, ležící za hranicemi zkušenosti laika. Profesor Ackerman k tomu poznamenává, že »jejich umělecká tvorba byla tak obtížně přístupná, že dokonce i většina pozitivně naladěných profesionálních kritiků její ob-

sah nepochopila a chválila ji z víceméně bezvýznamných důvodů.« Nevěřící publikum nejprve reagovalo tak, že celou věc označilo za humbuk. Nicméně již během následujících pěti let se vůdčím postavám školy dostalo uznání a jejich malby vévodily výstavním sálům. Jejich umělecká koncepce začala diktovat vkus veřejnosti.³

Ta změna snad přece jen nebyla tak náhlá, jak ji profesor Ackerman popisuje. Podobné proměny v roli »náročného« umění bychom mohli sledovat i v Paříži o několik desetiletí dříve, kdy podobným způsobem začali utvářet veřejný vkus Picasso a Matisse. Obecná teze však platí: umění se přestalo řídit poptávkou středostavovské klientely. V malířství a filmu (méně snad v náročnější hudbě) je to umělec – a nejčastěji avantgardní umělec – kdo ovládá kulturní scénu. On utváří obecnost a trh, nikoli ony jeho.

Mám za to, že tato proměna souvisí s rozpadem vazby mezi společenským postavením a kulturním stylem. Ackerman dále píše:

Jestliže postavení jednotlivce ve společnosti přestává determinovat jeho úsudek v záležitostech ležících mimo jeho kompetenci, zbývají mu dvě možnosti – nemít názor žádný anebo přijmout názor odborníka; a nejdostupnějším »odborníkem« je profesionální tvůrce názorů. Jsem přesvědčen, že proměny ve vztahu lidí k umění jsou především důsledkem důvěry, již lidé chovají ke státním i soukromým galeriím a ke zpravodajským médiím.

Je otázkou, nakolik současná společenská atmosféra skutečně podporuje důvěru k odborníkům. Například v politice se naopak vzedmula mohutná vlna populistické reakce proti všem expertům a technokratům. V umění je však situace jiná: zde jsme svědky triumfu nikoli pouze experta, ale kultury samotné – či přesněji jejího nejsilnějšího proudu, modernismu. Kultura posledního století, spojená s moderním hnutím, zvítězila nad společností, jejíž sociální struktura (ekonomika, technologie a spektrum profesí) zůstává buržoazní. Kultura se odpoutala a stala se sebe-určující. Navzdory tomu všemu se však tato kultura i nadále cítí být pod palbou svých nepřátel, fakt svého vítězství nechápe a odmítá jej přijmout; zůstává, slovy Lionela Trillinga, »opoziční kulturou«.

»Každému literárnímu historikovi moderní doby,« píše Trilling, »bude připadat již téměř samozřejmý onen opoziční, ba vysloveně podvrtný postoj, který zaujímá moderní literatura. Jejím zřetelným záměrem je vytrhnout čtenáře z myšlenkových a citových návyků, jež mu ukládá jeho širší kulturní prostředí, a poskytnout mu platformu, z níž může soudit a odsuzovat, nebo snad i přetvářet kulturu která jej formovala.«⁴

³ James Ackerman: »The Demise of the Avant-Garde: Notes on the Sociology of Recent American Art« (Zánik avantgardy: poznámky k sociologii amerického umění posledních let) in: Comparative Studies in Society and History 2 (říjen 1969), str. 371-384, zvláště str. 378.

⁴ Lionel Trilling: *Beyond Culture* (Za hranicemi kultury, New York: Viking, 1965), str. xii-xiii.

Legenda modernismu maluje obraz svobodného tvůrčího ducha bojujícího proti buržoazii. Ať již tento obraz byl či nebyl pravdivý, řekněme v době, kdy byl Whistler obviňován, že »vychrstnul publiku do tváře kbelík barvy«, v naší době je už pouhou karikaturou. Kdo vůbec dnes ještě – a zvláště v kultuře – obhajuje buržoazii? Přesto dnes představa svobodného tvůrčího ducha, bojujícího nyní již nejen s buržoazií, ale i s »civilizací«, »represivní tolerancí« a jinými silami potlačujícími »svobodu«, udržuje v očích těch, kdo se vážně zabývají kulturou, a jejich četných a vždy zaostávajících epigonů opoziční kulturu při životě.

Opoziční kultura ovládla kulturní řád, a proto také dnes představitelé kultury – malířství, literatury i filmu – vládnou svému obecnstvu a nikoli naopak. Přivrženců opoziční kultury je tolik, že tvoří samostatnou kulturní třídu. V poměru k celé společnosti přitom tato třída není velká – počet jejích příslušníků se může pohybovat kdekoli mezi několika sty tisíc a několika milióny, bližší statistický odhad není možný. Na počtu samotném však nezáleží, důležité je, že ve srovnání s minulostí nastávají tři převratné změny.

Zprvė dochází ke zřetelné změně v měřítku. Ačkoli je kulturní třída v současnosti stále ještě relativně velmi malá, je dostatečně velká na to, aby její členové přestali ve společnosti působit jako vydědenci či jen jako jakási bohémská enkláva. Stali se institucionalizovanou skupinou spojenou zvláštním skupinovým vědomím.

Zadruhé: zatímco dříve se minoritní životní styly a kultury utvářely v konfliktu s kulturou většinovou, je zřejmé, že současná většina v podstatě žádnou vlastní intelektuálně úctyhodnou kulturu nemá. Nemá žádné významné spisovatele, malíře ani básníky, které by mohla postavit do pole proti kultuře opoziční. V tomto smyslu lze říci, že buržoazní kultura byla definitivně poražena.

Třetí a snad nejvýznamnější skutečností je, že protagonisté opoziční kultury dnes díky podvrtnému vlivu, který po léta vykonávali na tradiční buržoazní hodnoty, mohou významně ovlivňovat, ne-li ovládat, chod kulturních institucí – nakladatelství, muzeí, galerií, významných zpravodajských, kulturních a obrazových časopisů, divadel, filmu a univerzit. Dnes každá nová generace, startující z pozic dosažených jejími kulturními »rodiči«, sebevědomě a přezíravě prohlašuje, že status quo představuje zpátečnický konzervatismus či represii, a její kladivo svým neustále se rozšiřujícím krouživým pohybem zasazuje sociální strukturu nové a nové rány.

Vývoj, který jsem zde popsal, má hluboké historické kořeny. Je pozoruhodně důsledný a vytrvalý. Jeho vytrvalost byla do značné míry zatemněna v padesátých letech, desetiletí politického konzervatismu a kulturní dezorientace. V politickém životě to byla doba deziluze a vystřízlivění: došlo k definitivnímu odklonu intelektuálů od stalinismu, zhroucení víry, že Sovětský svaz je »pokrokový« prostě proto, že se nazývá socialistickým. Řada sociologů – Raymond Aron, Edward

Shils, S. M. Lipset i já – tehdy začala pohlížet na padesátá léta jako na desetiletí charakterizované »koncem ideologie«. Měli jsme tím na mysli, že starší politické ideje radikálního hnutí se vyčerpaly a ztratily schopnost vzbuzovat nadšení a vitalitu inteligence.⁵

Ačkoli deziluze z chiliastických příslibů politického radikalismu byla dosti rozšířená, nenabízel se v podstatě žádný pozitivní postoj, který by jej dokázal nahradit. Stát sociální péče a smíšená ekonomika – to nebyly cíle, které by dokázaly uchvátit intelektuální duši. Navíc jakkoli byly politické aspirace radikalismu v daném okamžiku v troskách, základní kulturní postoj zůstával týž: odmítání buržoazních hodnot. Lze říci, že za svou kontinuitu po celá padesátá léta vděčí radikalismus kultuře, nikoli politice.

Zkušenost čtyřicátých let byla pro inteligenci let padesátých traumatem a její kulturní zájmy tuto zkušenost odrážely. Všudypřítomným kulturním motivem bylo odosobnění jednotlivce a atomizace společnosti. Zkušenost druhé světové války byla nepochybně strašná; na druhé straně válečné události, včetně masových bombardování měst, byly již dříve stvořeny v lidské imaginaci a podivným způsobem tak ztratily cosi ze své schopnosti vzbuzovat naprosté odsouzení a hrůzu. Ovšem koncentrační tábory, vězňáci desetimilióny lidí, a tábory smrti, »zpracovávací« milióny lidí jako dobytek na jatkách, si nedokázal představit nikdo.⁶

Sociologie padesátých let byla podobným způsobem zaujata teorií masové společnosti a znovuoobjevením odcizení. Teorie masové společnosti poukazovala na rozpad primárních vazeb rodiny a místního společenství v moderním světě, na nahrazování tradičních řádů »masou«, tvořenou jednotlivci žijícími atomizovaně a anomické životy. Fenomén odcizení – v jeho případě skutečně šlo o znovuoobje-

⁵ Měl bych vysvětlit, že diagnóza »konce ideologie« pochopitelně nepředpokládala, že skončí i veškeré sociální konflikty a že se inteligence vzdá hledání ideologií nových. Jak jsem napsal v roce 1959: »Mladý intelektuál je šťastný, neboť „střední cesta“ je pro lidi středního věku, ne pro něho: je umrtvující, bez vášně. ... Z jeho hledání nové „spravedlivé věci“ je cítit strašný, zoufalý, až tragikomický hněv.« Zároveň zazněla i prognóza, že se objeví nové ideologie jako zdroje společenského radikalismu, budou to však ideologie třetího světa, nikoli humanistické ideologie Západu devatenáctého století. Viz *The End of Ideology* (Konec ideologie, Glencoe: Free Press, 1960), s. 373 an.

⁶ Kultura padesátých let – především literární tvorba, která byla čtena a studována jako obraz ducha doby – reflektuje tuto nevýslovnost totalitního teroru. Nejuznávanější literární osobností byl Franz Kafka, v jehož románech a povídkách, napsaných o třicet let dříve, byla spatřováno proroctví neproniknutelného byrokratického světa, v němž nelze dobrot spravedlnosti a v němž mučitel stroje samy připravují svým obětem strašlivou smrt. Byly »objeveny« spisy Kierkegaardovy – snad protože prohlašoval, že rozumové přesvědčení o konečném smyslu existence není možné, možný je jen tzv. »skok víry«. Neo-ortodoxní teologie Barthova a Niebuhrůva pohlížela pesimisticky na možnost překonat hříšnost, vyplývající z lidské pýchy. Eseje Simone Weilové se zabývaly zoufalým hledáním ryze dobra a milosti. Camus analyzoval morální paradoxy politického konání. Ionesco v duchu »absurdního divadla« přehry jako *Židle*, v nichž předměty získávají vlastní život: zdá se, jakoby reifikované skutečnosti tohoto světa vylézaly z člověka jeho duši a zabavovaly jej vůle. »Tiché divadlo«, jehož příkladem je Beckettovo *Čekání na Godota*, v minimálním dějovém rámci zobrazuje zmatení času a individuálního Já.

Tato poznámka je důležitá vzhledem k rozšířenému přesvědčení, že západní kultura padesátých let byla v důsledku nadvlády politického konzervatismu neplodná. Nebylo tomu tak.

vení, neboť ačkoli pojem sám byl spojen s marxismem, první generace marxistů (Kautsky, Plechanov, Lenin) jej nikdy neužívala – se stal prvořadým, ač dosud nediskutovaným tématem.⁷

Z hlediska širší veřejnosti se nejjednodušší sociologickou knihou padesátých let stal Riesmanův *Osamělý dav*, kniha popisující významnou proměnu ve struktuře osobnosti člověka současné společnosti – proměnu člověka vnitřně disciplinovaného a vnitřně motivovaného (tedy historického člověka buržoazního) na člověka reagujícího zejména na okruh svých vrstevníků a na sociální tlak »ostatních«. Sám název knihy přitom naznačuje, jak autor tuto proměnu hodnotil. Podobně prototypickým dílem z oblasti formující se kultury mládeže v padesátých letech byl Salingerův román *Kdo chytá v žiři*, jehož vypravěč, Holden Caulfield, se stal ztělesněním nového typu osobnosti, vyznačující se až autistickou neschopností navazovat skutečné vztahy k okolnímu světu. Skupina »beatníků«, proroků hnutí mladých v šedesátých letech, vedená Allenem Ginsbergem a Jackem Kerouacem, již »vypadla« ze společnosti.⁷

Můžeme říci, že přestože politické ideje se vyčerpaly a politický život se soustřeďoval na komunistickou hrozbu zvenčí, kulturní inteligence se i nadále obracela k motivům beznaděje, anomie a odcizení, kterým se mělo dostat nové politické inkarnace v šedesátých letech.

»Střední kultura« padesátých let

Materiální vzestup americké střední třídy v padesátých letech přinesl také rozmach tzv. »střední« kultury. Sám tento termín odráží nový styl kulturní kritiky: kultura, jak ji začaly pojímat masové časopisy pro střední vrstvy, přestala být diskutována o vážných uměleckých výtvořech a stala se životním stylem, který byl organizován a konzumován. Kulturní kritika se přizpůsobila a stala se snobskou hrou hranou reklamními experty, ilustrátory časopisů, bytovými návrháři, redaktory ženských časopisů a homosexuály z East Side, jakoby šlo o novou módní zábavu. Jakmile se tato kultura prosadila, hru na »vyšší«, »nižší« a »střední« rychle vystřídal hra na »in« a »out«. Být »in« znamenalo mít v módě vždy notný náskok před davem, paradoxně to mohlo znamenat i oblíbit si právě pokleslý masový vkus (newyorské *Daily News*, svižné filmové thrillery nižších kategorií, po-

⁷ Znovuoobjevení tématu odcizení mělo dvojitý kořen: na jedné straně se opíralo o pocit bezmoci jednotlivce tvářící se tváří společnosti a navazovalo v tomto smyslu na práce Maxe Webera. Marxův model dělníka odtrženého od výrobních prostředků byl ve Weberových očích jen jedním případem širšího trendu, který právě tak odděloval moderního vojáka od nástrojů fyzického násilí, vědce od výzkumných nástrojů a státního úředníka od nástrojů administrativních. Stejně téma na druhé straně rozvíjeli marxističtí revizionisté, především ti z post-stalinské generace, kteří hledali inspiraci pro nový humanismus v Marxových raných spisech, zejména v *Ekonomicko-filosofických rukopisech*. V obou případech se jednalo o kritické hodnocení kvality kulturního života v moderní společnosti.

pulární písně), raději než přijmout vkus pokryteckých středních vrstev. Když »a »out« vystřídá »camp«, byla to stále táž hra, jen móda klesla ještě o úroveň níže.

Kulturní kritika se stala hrou, avšak zároveň začala představovat vážný problém pro intelektuála, jenž byl nyní zván k účasti na kultuře, kterou vždy opovrhoval. Dřívější přispěvatelé do *Partisan Review* náhle ovládli *New Yorker*, časopis ve čtyřicátých a čtyřicátých letech často vysmíváný. Jiní, kteří psali pro *Commentary*, byli přizváni do redakce nedělního magazínu *New York Times*. Dokonce i *Saturday Evening Post* začal v rubrice nazvané »Dobrodružství ducha« publikovat články takových spisovatelů a literárních kritiků jako Randall Jarrell a Clement Greenberg. Mnozí z radikálních spisovatelů se domnívali, že si je masmédiá předešle zjeví, aby jejich jména masovým časopisům dodala prestiž. Někteří jim přičítali ještě zákeřnější úmysl, totiž že angažováním radikálů chtějí »zkrotit« radikální kritiku vůbec. Nikdo si neuvědomoval, že ve skutečnosti celá společnost ztrácí své kulturní zakotvení.

Vztah seriózních intelektuálů a kulturních kritiků k prudce se rozvíjející masové kultuře padesátých let je samostatným problémem, kterému bylo věnováno málo článků i celých symposií. Typickou reakcí radikálních intelektuálů byl frustrovaný útok na celou středostavovskou kulturu. Skutečným nebezpečím nebyla v očích »seriózních« kritiků moře kulturního škváru, ale »střední« kultura, neboli *středkult*, jak ji označil Dwight Macdonald. »V maskultu,« píše Macdonald, »jsou pravidla jasná: pobavit davy jakýmkoli způsobem. Ale středkult se snaží dělat na dvou židlích současně: předstírá, že splňuje nároky kladené na vysokou kulturu, a přitom je rozmělnuje a vulgarizuje.«⁸

Bystrá a zneklidňující společenská kritika Hanny Arendtové dovedla klasickou argumentaci ještě o krok dále a spojila ji s historicko-marxistickou analýzou. Arendtová tvrdila, že buržoazní společnost – čímž měla na mysli poměrně homogenní společenství vzdělaných a kultivovaných jednotlivců – vždy nakládá s kulturou jako se zbožím a skrze její směnu si opatrovala snobské hodnoty. Právě tak vždy existovalo určité napětí mezi kulturou (t.j. tvůrci umění) a společností (která umění konzumovala).⁹ Přesto existují podle Arendtové mezi minulostí a přítomností dva zásadní rozdíly. Ve starších dobách byl vznik a rozkvět individuálního dualismu umožněn útekem ze společnosti, často do alternativních světů reálných či bohémských. »Nemalá část zoufalství jedinců v podmínkách masové

⁸ Macdonaldův idiom si žádá trochu vysvětlení. V raných třicátých letech, dravé fázi amerického radikalismu, šel do módy bolševický zvyk složených slovních zkratk (viz »politbyro« – politické byro KSSS nebo »orgbyro« – organizační byro). Módní vlna proletářské literatury tak dostala jméno proletkult. Macdonald tento žargon vypracoval pro svůj vlastní ironický jazyk. Viz »Masscult & Midcult«, in: *Partisan Review Series* č. 4, 1961.

⁹ Hannah Arendt: »Society and Culture« (Společnost a kultura) in: *Culture for the Millions?*, ed. Norman Janowitz (Princeton: Van Nostrand, 1961), str. 43-53. Argumentace je dále rozvedena v *Between Past and Future* (Mezi minulostí a budoucností, New York: Viking, 1961) str. 197-226.

společnosti pramení ze skutečnosti, že jakmile společnost obsáhne všechny vrstvy populace, tyto dosavadní únikové cesty se uzavírají.« Navíc přestože »společnost« v minulosti kulturu vyhledávala do značné míry pro její snobskou hodnotu, nesnažila se ji pouze konzumovat, i když ji často zneužívala či znehodnocovala a přetvářela »kulturní statky na společenské komodity«. Masová společnost »naopak nežádá kulturu, ale zábavu a zboží nabízené zábavním průmyslem je společností skutečně konzumováno právě tak jako jakýkoli jiný druh spotřebního zboží.«

Ačkoli tedy v padesátých letech dočasně pohasl radikální politický duch, radikální postoj distancování se od společnosti se udržel v kultuře a skrze kulturní kritiku. Když se pak v šedesátých letech objevily nové politické podněty, chopil se radikalismus hodnot opoziční kultury – napadající společnost prostřednictvím témat jako masová společnost, anomie, odcizení – jako Ariadnina klubka, které mu pomohlo v nástupu do nové radikální doby.

Na scénu vstupuje modernismus

Stojíme před velkou sociologickou hádankou. Jediná kulturní orientace, nálada, tendence, jejíž beztvářá, próteovská povaha vylučuje všezahrnující pojmenování, trvala po více než jedno a čtvrt století a po celou dobu vedla nepřetržitý a neustálý boj proti společenské struktuře. Poměrně nejjvýstižnější může být tento směr označit jako modernismus: vědomé úsilí o to, aby určitý styl a senzáční rozpoložení, které bylo zdrojem prvních útoků proti buržoaznímu řádu ještě před vznikem marxismu a dokázalo prosazovat své cíle bez pevné organizační struktury, již disponuje politické hnutí? Čím dokázalo oslovit uměleckou fantazii natolik, že se udrželo po tolik intelektuálních generací a pro každou z nich mělo být nové, neotřelé kouzlo?

Modernismus prostupuje veškeré umění a přesto, zkoumáme-li jeho jednotlivé projevy, těžko v nich najdeme nějaký jednotící princip. Patří sem nová syntaxe Mallarmého, kubistické dislokace forem, proud vědomí v dílech Virginie Woolfové a Jamese Joyce i atonalita v hudbě Bergově. Když se objevily poprvé, byly všechny tyto prvky obtížně pochopitelné: jak podotýká řada kritiků, počáteční »obtížnost« lze dokonce považovat za charakteristický znak modernismu. Modernismus je záměrně tajuplný, pracuje s nezvyklými formami, je programově experimentální a neustále se snaží své publikum vyvádět z rovnováhy – šokovat je, rozrušit, nebo i proměnit způsobem podobným náboženské konverzi. Právě ona obtížnost často tolik přitahuje některé novice, neboť ezoterické vědění dává pocit moci nad lidmi prostými a nevědomými – právě tak, jako speciální formule magů či hermetismus pohanských kněží.

Irving-Howe říká, že modernost je třeba definovat na základě toho, čím není,

tedy jako »inkluzivní negativum«. »Modernita,« píše, »spočívá v odporu pro převládajícímu stylu, v neutuchající vzpouře proti oficiálnímu řádu.« Právě tato podmínka však vytváří dilema: »Modernismus musí vždy bojovat, ale nesmí nikdy zcela zvítězit, občas tedy musí bojovat i tak, aby nezvítězil.«¹⁰ To je, myslím, pravdivé tvrzení a zčásti vysvětluje permanentní opoziční postoj modernismu. Nevysvětluje však samu potřebu »neutuchající vzpouře« – potřebu negovat každý vládnoucí styl, v konečném důsledku i svůj vlastní.

Modernismus jako celek vykazuje pozoruhodnou paralelu s předpokladem známe rozšířeným v sociálních vědách pozdního devatenáctého století. Podle Marxa, Freuda i Pareta skrývala racionalita povrchního zdání iracionalitu vnitřní struktury reality. Podle Marxe směnný proces zakrýval anarchii trhu; Freud pod těsným pouty ega spatřoval bezbřehé nevědomí, ovládané instinktem; Pareto pod logickými vnějšími formami nalézal rezidua iracionálních pudů a emocí. Také modernismus poukazuje na bezvýznamnost zdání a pokouší se odhalit substrukturu imaginace. Tato snaha se projevuje ze dvou hledisek. Z hlediska stylistického je snahou popřít distanci – psychickou, sociální a estetickou – a dosáhnout totální přítomnosti, simultánnosti a bezprostřednosti prožitku. Z hlediska tematického zdůrazňuje naprostou svrchovanost Já a člověka jako sebezvěčňujícího tvora, puzeného k překračování všech hranic.

Modernismus byl reakcí na dvě sociální změny, k nimž došlo v devatenáctém století. První se odehrála v oblasti smyslového vnímání sociálního prostředí: byla to změna ve vnímání pohybu, rychlosti, světla a zvuku způsobená technickou revolucí v dopravě a komunikaci, která přivodila krizi v pojmání prostoru a času. Druhá změna se týkala pojetí lidského Já: pramenila ze ztráty náboženské stoty, ztráty víry v posmrtný život, nebesa a peklo a z nového vědomí pevné hranice mezi životem a nicotou smrti. Toto byly dva nové způsoby prožívání světa a sami umělci často nedoceňovali, v jak hlubokém zmatku se společnost nacházela: dokázala otfást světem a náhle se jí zdálo, že ze světa zbývají jen střepy. Nyní bylo na umělcích, aby tyto střepy novým způsobem spojili dohromady.

¹⁰ Irving Howe, ed.: *The Idea of the Modern in Literature and the Arts* (Idea modernity v literatuře a umění, New York: Horizon Press, 1967), str. 13. Kurziva D. B.

Modernismus: jeho syntaxe a forma

Pro druhou polovinu devatenáctého století se tedy pevný, uspořádaný svět stal chimérou. Naopak velmi reálnými se z hlediska smyslového vnímání prostředí staly pohyb a tok. Došlo k náhlé a radikální proměně v povaze estetického vnímání. Kdybychom se ptali, v čem se moderní člověk liší od starých Řeků co do prožívání vjemů a emocí, odpověď by se týkala nikoli základních lidských citů jako jsou přátelství, láska, strach, krutost a agresivita, které jsou společné všem dobám bez rozdílu, nýbrž pojetí časoprostorových kategorií pohybu a výšky. V devatenáctém století se lidé poprvé v dějinách mohli pohybovat rychleji, než je možné pěšky nebo na zvířeti, a zakusit tak dosud neznámé prožitky rychle se měnící krajiny či rozmazaného obrazu při pohybu. A také mohli – nejprve ve vzdušném balónu, později v letadle – vystoupat do výšky mnoha set metrů a z ní sledovat topografické obrazce, které jejich předkové nikdy nepoznali.

Totéž co pro fyzikální svět platilo v nemenší míře i pro svět sociální. S růstem populace a její koncentrace ve městech rostla intenzita komunikace a rodil se určitý synkretismus zkušenosti, který znamenal větší otevřenost vůči novým životním stylům a geografickou a sociální mobilitu, jaká byla do té doby nemyslitelná. Z malířských pláten mizely mytologické postavy minulosti a nehybný klid přírodních scenérií a objevovaly se promenáda a pláž, rušné městské prostředí, třpyt nočního města ve světě proměněném elektrickým světlem. Právě tato reakce na změny v prostoru a pohybu inspirovala novou uměleckou syntaxi a přivodila rozpad tradičních forem.

V klasickém postmoderním pojetí bylo umění svou podstatou kontemplativní: divák měl svůj prožitek v moci tím, že si od něho udržoval estetickou distanci. Naopak v pojetí modernismu je cílem zahltní recipienta uměleckého díla tak, aby mu vnutilo svůj vlastní jazyk – ať je jím zkrácení perspektivy v malířství nebo »skákavý rytmus« v poezii Gerarda a Manleyho Hopkinse. Žánr se stává překonanou koncepcí, jejíž pravidla s sebou strhl proud prožitku.

Právě toto modernistické úsilí zachytit proud dění dává podle mého názoru smysl gnómičké poznámce Virginie Woolfové: »Lidská podstata se změnila přibližně v prosinci roku 1910.« Irving Howe k tomu podotýká, že v oné hyperbole je obsažena »děsivá diskontinuita mezi tradiční minulostí a otfesenou přítomností ... osa historie je pokřivena, možná dokonce zlomena.«

Tento zlom byl v umění realizován upnutím se k absolutní přítomnosti, v jehož rámci jsou umělec i divák nuceni v každém okamžiku přetvářet sebe sama. Člověk, který zavrhl nepřerušovanou kontinuitu a víru, že budoucnost je obsažena v přítomnosti, ztrácí klasický smysl pro celost či úplnost. Útržek nebo část nahrazuje celek. Člověk objevuje novou estetiku v neúplném torzu sochy, ulomené ruce, při-

mitivní grimase či výřezu obrazu, spíše než v orámovaném celku. V mísení a střátávání stylů pak zaniká sama idea žánrů a hranic mezi nimi, principů jednotlivých žánrům příslušejících. Dalo by se dokonce říci, že rozvrat estetiky se sám stává estetikou.

Modernismus: nicota a lidské Já

Všeobecný pocit pohybu a změny, který znamenal převratnou změnu v postoje lidí ke světu, vytvořil nové konvence a vzorce, skrze něž lidé interpretovali své smyslové vjemy a prožitky. Ještě pronikavějším důsledkem však byla krize, kterou tento pocit postupně vyvolal v lidském duchu, totiž strach z nicoty. Úpadek náboženství a především víry v nesmrtnost duše představoval zároveň rozhodný odklon od odvěké představy nepřeklenutelné propasti mezi lidským a božským. Lidé se začali pokoušet onu propast překonat, tedy – slovy Fausta, prvního moderního člověka – buď dosáhnout božského vědění a potvrdit v člověku důstojnost boha, anebo přiznat spřízněnost »s červem, který zarývá se v prach« (O. Fischer).

V důsledku tohoto »nad-lidského« usilování se v devatenáctém století dostávalo do popředí vědomí individuálního Já. Jednotlivec začal být chápán jako jedinečná bytost s jedinečnými aspiracemi a jeho život se stal ještě vzácnějším a posvátnějším než dosud. Ochrana jednotlivého života se stala hodnotou samou o sobě. Společnosti hýbaly problémy jako ekonomický meliorismus, boj proti otrokářství, práva žen, zrušení dětské námezdní práce a krutých fyzických trestů. V hlubším metafyzickém smyslu pak z této duchovní tendence vzklíčila myšlenka, že člověk je schopen vymanit se z pout nutnosti, že příroda a přirozenost nepředstavují hranice jeho možností, nýbrž že je schopen dobrat se, slovy Hegela až ke »konci dějin«, do říše absolutní svobody. »Nešťastné vědomí«, o němž psal Hegel, je projevem božské moci a božského statusu, jež je člověk povolán naplnit. Jádrem povahy moderního člověka, jak ji zachycuje moderní metafyzika, snaha přesáhnout sebe sama. Člověk ví, že negativita – smrt – má své meze a odmítá ji přijmout: chiliasmus moderního člověka je výrazem megalomanského ducha sebe-zvěčnění. Moderní podobou *hubris* je odmítnutí mezí, vytrvalé úsilí o jejich překračování. Moderní svět předkládá budoucnost, která je vždy »za hranicemi«: za hranicemi morálky, tragédie i kultury samé.¹¹

¹¹ Srovnáme působivá slova dvou současných autorů. V Malrauxově *Lidském údělu* hovoří stařec Gisors k Fernandovi o člověku a jeho tužbách: »Být nadčlověkem ve světě pouhých lidí. Uniknout lidskému údělu. [Být] nejen moudrý, ale všemocný. Jádro blouznivého vizionářství, jehož označení jako „vůle k moci“ není než pouhým intelektuálním ospravedlněním, spočívá v touze po božství: každý člověk sní o tom, že se stane bohem.«

V románu Saula Bellowa *Mr. Sammler's Planet* (Planeta pana Sammlera, New York: Viking, 1970), str. 33-34, uvádí

Vítězství vůle

Západní vědomí vždy obsahovalo napětí mezi racionálním a neracionálním, rozumem a vůlí, či rozumem a instinktem jakožto protikladnými hnacími silami lidského konání. Ať onu polaritu přesně nazveme jakkoli, myšlenková tradice připisovala vyšší postavení principu racionálního úsudku a tato tradice vládla západní kultuře po téměř dva tisíce let.

Modernismus tuto hierarchii převrací. Modernismus je vítězstvím ducha, vítězstvím vůle. Hobbes i Rousseau stavěli intelekt do pozice otroka choutek a vášní. Pro Hegela byla vůle nutnou součástí vědění. Nietzsche spojuje vůli s estetickým řádem, v němž je vědění nejbezprostředněji čerpáno z opojení a snění (»dojdeme-li nejen logického poznání, nýbrž bezprostředně názorové jistoty,« říká na počátku svého *Zrození tragédie z ducha hudby* – cit. podle překladu O. Fischera). Jestliže však estetický prožitek sám ospravedlňuje život, pak morálka již nemá smysl a lidská žádostivost ztrácí vnější zábrany. Zůstává pouze Já, zkoumající svůj vztah k vnímavosti – a v tomto zkoumání je vše dovoleno.

Modernismus klade důraz na přítomnost nebo na budoucnost, nikdy však na minulost. Přítom člověk odříznutý od své minulosti nemůže uniknout konečnému pocitu nicoty, který mu pohled do budoucnosti skýtá. Víra již není možná a umění či lidská pudová přirozenost dokáží jen na okamžik vytěsnit Já v opojení či poblouznění dionýského aktu. Opojení rychle pomíjí a zůstávají jen chladná »rána poté«, nezadržitelně přicházející s rozbřeskem dne. Tato neodbytná eschatologická úzkost nutně ústí v pocit, který provází modernistické myšlení jako temný stín: totiž že »právě můj« život se odehrává na konci času. Pocit konce, pocit, že nastal apokalyptický věk, je, jak poznamenává Frank Kermode, »pro takzvaný modernismus stejně charakteristický jako apokalyptický utopismus pro politické revolucionářství. ... Jeho opakující se historický výskyt je součástí naší kulturní tradice.«¹²

Při analýze modernismu nemá valný smysl užívat kategorií pravice a levice. Thomas Mann užil vyjádření, že modernismus pěstuje »sympatii ke krajnosti«. Nietzsche, Yeats, Pound a Wyndham Lewis stáli politicky na pravici, Gide byl pohan, Malraux revolucionář. Bez ohledu na politický odstín však modernistické

žije starý Sammler takto: »Člověk se ptal sám sebe, zda se nakonec nejhoršími nepřáteli civilizace neukáží být její hýčkaní intelektuálové, kteří na ni vždy zaútočili v jejím nejslabším okamžiku – ve jménu rozumu či ve jménu iracionality, ve jménu nejskrytějších pudů, sexuality či dokonalé a okamžité svobody. To, oč jim vpsledku šlo, byl neomezený nárok – nenasytnost, zatvrzelé odmítání k smrti odsouzeného tvora odejít z tohoto světa nenabažen. Každý jednotlivec předkládal obsáhlý seznam požadavků a stížností, z nichž odmítal slevit. Žádná objektivní omezení v kterékoli oblasti lidského konání se neuznávala.«

¹² Frank Kermode: *The Sense of an Ending* (Pocit konce, New York: Oxford University Press, 1967), str. 98.

hnutí sjednocovala nenávisť vůči společenskému řádu (jako bezprostřední smysl a víra v apokalypsu (jako smysl konečný). Toto spojení je zdrojem trvalé přítavnosti hnutí a jeho neutuchajícího radikalismu.

»Tradiční« modernismus se pokoušel nahradit náboženství a morálku estetickým ospravedlněním života. Vytvořit umělecké dílo, být uměleckým dílem – jediné mělo dávat smysl lidskému sebetranscendujícímu úsilí. Ovšem umění zde podřízeno – jak je zvláště patrné u Nietzscheho – hledání kořenů Já, čímž těžiště zájmu modernismu přesouvá z oblasti umění do oblasti psychologie, o tvorby k tvůrci, od objektu k duši.

V šedesátých letech se objevil silný proud postmodernismu, který dovedl modernistickou logiku až na nejzazší mez. V teoretických pracích Normana O. Browna a Michela Foucaulta, v románech Williama Burroughse a Jeana Geneta (do jisté míry také Normana Mailera) a v porno-popkultuře, která nás dnes obklopuje, se setkáváme s logickým vyústěním modernistických snah. Jsou to, stejně jako u Diany Trillingové, »dobrodružné výpravy za hranice vlastního vědomí«.

Postmoderní postoj má několik aspektů. Estetickou legitimizací života postmodernismus zcela nahrazuje legitimizací instinktem. Pouze puzení a slast jsou skutečné a životodárné, vše ostatní je jen neuróza a smrt. A dále: tradiční modernismus, jakkoli byl odvážný, rozvíjel svá puzení v oblasti imaginace, tedy v mezích umění. Mohlo jít třeba o fantazie démonické či vražedné, vždy však byly vyjádřeny v souladu s pořádkem principem estetické formy. Umění, ačkoli podmiňovalo stabilitu společnosti, svým způsobem stále ještě stálo na straně řádu a neobsahem, pak alespoň formou na straně racionality. Postmodernismus se vylékal z forem umění. Bořil další zábrany a prohlašuje, že cestou k poznání je realizace v praxi, nikoli rozumové rozlišování. »Happening«, »ulice« či »scéna« mají být arénou nikoli umění, ale života samého.

Kupodivu nic z toho nebylo tak docela nové. Ve všech západních náboženstvích vždy existovala esoterická tradice, která nabízela účast v tajných obřadech neznanosti, prostopášnosti a naprosté volnosti pro zasvěcence, »gnostiky«, jimž bylo zpřístupněno jisté tajné vědění. Gnosticismus ve svých intelektuálních formulacích legitimizoval útoky na omezení, která společnost svým členům ukládala. Ovšem ono učení bylo sdíleno jen v úzkém kruhu a před nezasvěcenými tajemstvími. Postmodernismus naopak přetváří esoterismus na ideologii a demokratizuje, čímž bylo dříve výlučným majetkem »aristokracie ducha«. Gnostický postoj vždy přetvářel historická a psychologická tabu civilizace. Nyní se však navíc stal platným pro širokého kulturního hnutí.

Postmodernismus představuje soubor volně spojených doktrín, které se v zásadě rozcházejí do dvou různých směrů. První je filosofický – jde o jakési negativní hegelianství. Michel Foucault pohlíží na člověka jako na pomíjivou historickou inkarnaci, pouhou »stopu v písku«, kterou smyjí vlny. »Zavšivené, rozpadající

lidské citadely zvané „duše“ a „bytost“ budou dekonstruovány.« Nejde již pouze o úpadek Západu, ale o zánik celé civilizace. Mnohé z těchto úvah jsou spíše módní hrou se slovy, která se pokouší dovést myšlenku v její logice ad absurdum a která se, podobně jako agresivní hravost dada či surrealismu, do dějin kultury zřejmě zapíše jen jako jakási poznámka pod čarou.

Druhý směr má podstatně závažnější implikace. Představuje psychologický hrot útoku na hodnoty a motivační vzorce »běžného« chování ve jménu osvobození, erotismu, volnosti pudu a podobně. V něm spočívá hlavní význam postmodernismu a z něj vyplývá nová bezprostřední krize středostavovských hodnot.

Zánik buržoazního světonázoru

Buržoazní postoj ke světu, charakterizovaný racionalismem, věcností a pragmatismem, pronikl do poloviny devatenáctého století nejen technoeconomickou strukturou společnosti, ale i kulturu, včetně náboženského řádu a vzdělávacího systému, který dětem vštěpoval »správné« motivace. Téměř všechny sféry ovládl buržoazní světonázor bez odporu – jen v kultuře proti němu stály skupiny těch, kterým se přičil jeho neheroický, a anti-tragický duch a jeho ukázněné nakládání s časem.

Jak jsme ukázali, posledních sto let bylo naplněno úsilím protiburžoazně laděné části kultury získat nezávislost na sociální struktuře – nejprve tím, že zavrhlo buržoazní hodnoty v oblasti umění, a později vytvářením sociálních enkláv, v nichž mohli bohémové a avantgardisté realizovat svůj odlišný životní styl. Na přelomu století již avantgarda definitivně získala vlastní životní prostor a v desátých až třicátých letech pak přešla do protiútku proti tradiční kultuře.

Odpůrci buržoazie nakonec zvítězili jak na poli doktríny, tak na poli životního stylu. Jejich vítězství znamenalo, že v kultuře zavládl duch anti-nomistický a anti-institucionální. V umění na rovině estetické teorie málokdo zpochybňoval ideu neomezeného experimentování, svobody bez hranic, vůči všemu otevřeného vnímání, nadřazenosti impulsivity nad řádem, imunity imaginace vůči čistě racionální kritice. Avantgarda zanikla, neboť ve vzniklé postmoderní kultuře se již nenalézal téměř nikdo, kdo by se postavil na stranu řádu a tradice. Zůstala jen touha po novém – a ovšem také nuda jak z nového, tak ze starého.

Tradiční racionalistický a střízlivý buržoazní životní řád nejenže nemá mnoho obhájců v kultuře, ale nemá ani jakýkoli etablovaný systém kulturních významů či stylistických forem, který by se těšil intelektuální vážnosti. Tvrdit – jak někteří sociální kritikové dosud činí – že kulturnímu řádu vládne technokratická mentalita, znamená lhát si do kapsy. Stojíme dnes tváří v tvář radikálnímu rozštěpení mezi kulturou a sociální strukturou. Právě disjunkce tohoto typu přítom v minulosti připravovaly půdu hmatatelnějším sociálním revolucím.

Ve dvou významných ohledech již nová revoluce nastala. Zaprvé, autonomní kultury, již bylo dosaženo v oblasti umění, se začíná rozšiřovat do oblasti praktického života. Postmoderní duch vyžaduje, aby vše, co se dosud odehrávalo v fantazii a imaginaci, bylo také realizováno v životě. Hranice mezi uměním a životem mizí; co je povoleno v jednom, je povoleno i v druhém.

Zadruhé, životní styl, kdysi praktikovaný jen hrstkou lidí (ať již ve stylu Baudelaireovy nevázanosti nebo Rimbaudova halucinačního básnění), nyní přejímá »mnozí« (kteří jsou v celospolečenském měřítku sice stále menšinou, nicméně počtem významnou) a stává se vůdčí silou kulturního života. Tato změna v poměrech sil dodala kultuře šedesátých let zvláštní důraznost; tu pak ještě dále zesílila skutečnost, že životní styly, jež byly dříve k vidění pouze v uzavřených kroužcích elit, mohly být nyní předváděny také na obří scéně masmédií.

Tyto dvě změny tedy společně přispěly k obnovení válečného tažení »kultury proti sociální struktuře«. Dříve byly podobné útoky – zmiňme například surrealistický návrh André Bretona, aby věže katedrály Notre Dame byly nahrazeny dvěma obřimi skleněnými lahvemi, z nichž jedna by byla naplněna spermatem a druhá krví, a sám kostel aby se stal sexuální školou pro panny – chápány jako nevkusné žerty, na něž měli podobní blázni jakousi společenskou licenci. Ovšem nástup hip-drogo-rockové kultury na populární úrovni (a »nové senzibility« rockového humoru a násilí v kultuře) podkopával samotné základy sociální struktury, neboť otřásl systémem motivací a psychických odměn, který ji udržoval. V tomto smyslu má kultura šedesátých let nový, možná jedinečný historický význam – jako konec i jako začátek.

Od protestantské etiky k psychedelickému bazaru

Proměny kulturních idejí mají určitou imanenci a autonomii, nakolik se vyvíjejí podle své vnitřní logiky a na pozadí určité kulturní tradice. V tomto smyslu vznikají nové ideje a formy z dialogu s idejemi a formami staršími (či ze vzpoury proti nim). Zároveň však změny v kulturní praxi a životním stylu nutně interagují se sociální strukturou, neboť umělecká díla, dekorace, gramofonové desky i divadelní hry se prodávají a kupují na trhu. Trh je prostorem, v němž se sociální struktura a kultura protínají. Změny v kultuře jako celku a zejména vznik nových životních stylů umožňuje nejen proměna kulturního cítění, ale i posuny v samotné sociální struktuře. To je zvláště výrazně vidět na americké společnosti, kde se prosadily nové spotřebitelské návyky odpovídající vysokospotřební ekonomice a v důsledku toho došlo k erozi protestantské etiky a puritánské mentality, dvou prvků, o něž se opíral tradiční hodnotový systém americké buržoazní společnosti. Rozklad této etiky a mentality, jehož příčinou tedy byly právě tak změny v sociální struktuře jako změny kulturní, podlomil krédo, které zaštiťovalo řád práce a odměn v americké společnosti. Tato proměna a absence nové pevné etiky je do značné míry příčinou pocitu dezorientace a bezmoci, charakterizujícího současnou společenskou atmosféru. Nyní se pokusím navázat na svůj předchozí výklad o modernismu a buržoazní společnosti a sledovat popisované jevy konkrétněji na příkladu americké společnosti, která byla v mnoha ohledech vzorem buržoazního řádu.

Maloměstský život

Protestantská etika a puritánský duch kladly důraz na pracovitost, uměřenost, střídmost, sexuální zdrženlivost a obecně odříkavý způsob života, definovaly určitý standard mravního chování a společenské cti. Postmodernistická kultura šedesátých let byla vzhledem k tomu, že sama sebe nazvala »kontrakulturou«, často vykládána jako vzpoura proti protestantské etice, jako prorocký konec puritanismu a počátek konečného, rozhodujícího útoku na buržoazní hodnoty. To je však příliš povrchní vysvětlení. Protestantská etika a puritánský duch se jako sociální fakty rozplynuly již dávno předtím a přežívají jen jako vybledlé ideologie, kterých spíše jen užívají moralisté ve svých poučenkách a sociologové ve své mytologii, než aby byly reálným obrazem lidského myšlení a konání. Zkázou tradičního buržoazního hodnotového systému ve skutečnosti přivodil sám buržoazní

ekonomický systém – přesněji řečeno volný trh. Zde pramení rozporuplnost kapitalismu v americké společnosti.

Protestantská etika a puritánský duch tvořily světový názor společnosti, která byla maloměstská, agrární, obchodnická a řemeslnická. Page Smith připomíná, že »s výjimkou rodiny a církve bylo až do počátku dvacátého století hlavní formou společenské organizace maloměsto.«¹³ Život americké společnosti a její charakter se utvářel v malých městech a jejich náboženských obcích. Jen v takovýchto malých společenstvích se mohl uplatnit systém společenských sankcí potřebný k přežití v nepříznivém prostředí; náboženství navíc dodalo legitimitu a smysl práci a odříkání v podmínkách nucené ekonomické soběstačnosti obcí.

Jestliže pojmy »puritánský duch« a »protestantská etika« shrnují ústřední hodnoty americké společnosti, pak jejich ztělesněním jsou Jonathan Edwards (jakožto »puritán«) a Benjamin Franklin (jakožto »protestant«). Ve svých úvahách a homiletice formulovali tyto dva muži specifické ctnosti a maximy amerického charakteru.

Van Wyck Brooks v knize *Dospění Ameriky* (America's Coming of Age) napsal:

Po tři generace se převládající charakter Američana soustřeďoval do jednoho typu – muže činu, který byl zároveň mužem Božím. Teprve v osmnáctém století vznikl předěl, vytvářející základní protiklady mezi »vysokým«, sofistickým typem a typem »nizkým«, praktickým. Tento protiklad zřetelně vyjadřovala dvojice filosofů – Jonathan Edwards a Benjamin Franklin – která osmnácté století společně formovala. Jejich jedinečná typová vyhraněnost a zdánlivá neslučitelnost jejich cílů ustavila americký charakter jako »rasový« fakt: po jejich působení se americká revoluce stala nevyhnutelnou. Channing, Lincoln, Emerson, Whitman, Grant, Webster, Garrison, Edison, Rockefeller, Bakerová-Eddyová i Woodrow Wilson byli svým způsobem všichni permutací či kombinací charakterů těchto dvou velikých otců amerického ducha.¹⁴

Je bezesporu pravda, jak tvrdí Brooks a po něm i Perry Miller, že myšlení puritánské teokracie bylo v dějinách amerického ducha nesmírně významným faktorem. Vůdčí američtí intelektuálové poloviny osmnáctého století byli duchovními a jejich myšlenky se vztahovaly k teologii. Tito muži dominovali veškeré spekulativní filosofii po více než sto let a i poté, co teologie ustoupila do pozadí, zůstával pocit viny (zejména pokud jde o oblast sexuality), který byl americkým charakteru vtištěn a přežíval v něm zdánlivě neotřesitelně ještě po celé další století.

»Je všeobecně známo,« napsal George Santayana před více než padesáti lety »jak hluboce metafyzická byla vášně, která hnala puritány k břehům Ameriky. Odcházeli tam v naději, že budou moci žít ještě dokonaleji v duchu Božím z-

¹³ Page Smith: *As a City upon a Hill* (Město na kopci, New York: Alfred A. Knopf, 1960), str. vii.

¹⁴ Van Wyck Brooks: *America's Coming-of-Age* (Dospění Ameriky, Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor, 1955, pův. vyd. 1915), str. 5.

kona.«¹⁵ V jádru puritánské víry tkvělo nepřátelství vůči civilizaci. Současná společnost byla zkažená a bylo třeba se vrátit k primitivní prostotě původní církve, která svou vůli čerpala přímo od Boha, nikoli z lidmi stvořených institucí.

Puritáni podepsali úmluvu, která je zavazovala k příkladnému životu. Žádný člověk (a podobně ani žádné náboženské učení) však nedokáže trvale žít v podmínkách krajního duševního vypětí, zejména pokud to znamená držet lidské pudy pevně na uzdě. Již v raných amerických koloniích byl kalvinismus pomalu a postupně obrušován a nově vznikající doktríny jako arminianismus (jenž je stal východiskem Wesleyova metodismu) se pokoušely nahradit absolutní predestinací podmíněným vyvolením. Význam Jonathana Edwardse spočíval v tom, že obnovil váhu Absolutna a nabídl psychologický mechanismus, s jehož pomocí měl člověk sám sebe zpytovat i volat k odpovědnosti. Ve svém spise *Obrana velikého křesťanského učení o prvotním hříchu* (The Great Christian Doctrine of Original Sin Defended, 1758) zaútočil Edwards proti všem, kdo usilovali o zmírnění kalvinismu. Tvrdil, že lidská hříšnost je nevyhnutelná, neboť totožnost vědomí činí všechny lidi zajedno s Adamem. Věřil ve vyvolení, nikoli však na základě vnějšího znamení práce, ale na základě jakéhosi vnitřního osvětlení, vnitřně proměňujícího zážitku.

Jestliže Jonathan Edwards byl typem esteticky a intuitivně zaměřeného puritána, pak Benjamin Franklin byl typem pragmatického a utilitárního protestanta. Byl to praktický muž, který na svět pohlížel věcnými očima, a jeho programem bylo »pokročit dál« pomocí šetrnosti, dovednosti a přirozeného ostrovtipu. Jeho život byl vzorem oně základní vlastnosti Američana – sebezdokonalování. Franklin se pokoušel napodobit literární styl Addisonova listu *Spectator*, proto své vlastní články po napsání nejprve porovnával s tvorbou svého učitele a poté přepisoval, čímž si zdokonalil slovní zásobu a postupně vytvořil vlastní styl. Usilovně se sám učil francouzsky, italsky, španělsky a latinsky. Aby ukojil svědění svých mladických vášní, vstoupil do právního svazku s dcerou své bytné a měl s ní dvě děti. Klíčovým termínem Franklinova slovníku byla »užitečnost«. Jednu ze svých knih – vlastní životopis – začal psát, protože se domníval, že by mohla být užitečná pro jeho syna: poté, co tento účel splnila, ji již nikdy nedokončil. Vynalezl hromosvod, založil nemocnici, dal vydláždít ulice a zřídil městskou policii, neboť to všechno pokládal za užitečná opatření. Věřil, že je užitečné věřit v Boha, jelikož Bůh odměňuje ctnost a trestá neřest. V *Almanachu chudého Richarda* (Poor Richard's Almanack, 1732-1757) opsal nejrůznější aforismy z celého světa a upravil je pro svá kázání k chudým. »Jak říká chudý Richard« se stalo frází uvozující všechny pravé ctnosti. Podle Franklina existovalo celkem třináct

¹⁵ George Santayana: *Character and Opinion in the United States* (Charakter a mínění ve Spojených státech, New York: Braziller, 1955, pův. vyd. 1920), str. 7.

užitečných ctností: zdrženlivost, mlčenlivost, pořádnost, rozhodnost, šetrnost, pracovitost, upřímnost, spravedlnost, uměřenost, čistotnost, klidnost, cudnost a pokora. Neexistuje snad výstižnější inventář amerického kréda. Franklin napsal, že každé ze zmíněných ctností věnuje jeden týden usilovné pozornosti a do deníčku si zapisuje, s jakou úspěšností se mu daří je praktikovat. Tímto způsobem prý vykonal »jedno úplné cvičení za třináct týdnů a celkem čtyři cvičení do roka.«¹⁶

To všechno byl však zčásti trik a dost možná i klam. Franklin byl bezpochyby disciplinovaný a pracovitý muž, avšak jeho úspěch, jako tomu bylo u mnoha jiných dobrých Yankeeů, se opíral především o jeho schopnost vytvářet si přátele mezi vlivnými lidmi, o pozoruhodný způsob, jakým dovedl dělat sám sobě reklamu, a o šarm a vtíp, který prokázal ve svém psaní i vystupování (dokonce i staré »svědění« se ukázalo jako obnovitelné, neboť se stal otcem dvou dalších, ne manželských dětí). Dokázal nahromadit určité jmění a odešel na odpočinek, aby se věnoval svému zájmu o přírodní filosofii a o elektřinu. Na šest let se plně oddal bádání, než byl okolnostmi vtažen do veřejného života.

Dvě tváře na nás shlížejí z dějin jako symboly podstaty amerického charakteru: zbožný a výčitkami svědomí trýzněný Jonathan Edwards, posedlý lidskou zkažeností, a praktický a výkonný Benjamin Franklin, otevřený vůči světu plnému možností a užitku. Opět je to Van Wyck Brooks, kdo tuto dualitu ve svém téměř deset let starém textu zachytil nejlépe:

A tak v americkém charakteru od počátku nalezneme dva hlavní proudy, plynoucí bok po boku, jen zřídka se mísící: jeden nadpozemský, druhý pozemský, ale v jádru oba stejně antisociální. Prvním je transcendentální proud pramenící z puritánské zbožnosti, který krystalizoval ve filosofii Jonathan Edwardse, prošel myšlením Emersona, inspiroval rafinovanou vytříbenost a rezervovanost hlavních amerických spisovatelů a vyústil ve stav odtrženosti od reality, v němž se nachází většina sovětské americké literatury. Druhým je proud držeřšlovského oportunismu, pramenící z praktických kompromisů puritánského života, který ve filosofii krystalizoval u Franklina, prošel tvorbou amerických humoristů a vyústil v atmosféru současného amerického obchodnického prostředí...¹⁷

Jakkoli iracionální bylo mystérium ležící v základech puritánské teologie, sama obec se řídila racionální morálkou, pro niž bylo morální právo železnou a spravedlivou nutností. Puritánství za svou teologickou slupkou skrývalo intenzivně mravně motivovanou touhu po řízení každodenního života – nikoli proto, že puritáni byli tyranové nebo sadistickými inkvizitory, ale protože jejich společenství

¹⁶ Max Weber ve svém klíčovém díle *Protestantská etika a duch kapitalismu* představuje Franklina jako ztělesnění prvního i druhého. Cituje jeho »kázání«, jak je nazývá («Čas jsou peníze ... Pamatuj, že poskytnutý úvěr jsou peníze. Pokud někdo nechá své peníze ležet v tvých rukou, je to, jako by ti věnoval úrok ...»), a nalézá v nich charakteristické prvky etosu nového člověka. Je pozoruhodné, že Weber ve svém popisu hlavních rysů nové etiky cituje Franklina častěji než Luthera, Kalvína, Baxtera, Baileyho i všechny ostatní význačné postavy puritanismu. Viz Max Weber: *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, přel. Talcott Parsons (Londýn: G. Allen & Unwin, 1930).

¹⁷ Brooks, op. cit., str. 10.

spočívalo na úmluvě, již byli všichni vzájemně vázáni. Vzhledem ke vnějším nebezpečím a psychologické zátěži života v uzavřeném světě bylo třeba, aby se jednotlivci zabývali nejen svým vlastním jednáním, ale celým společenstvím. Hříchy jednotlivce vystavovaly nebezpečí celý kolektiv: člověk, který selhal v plnění úmluvy, mohl na celé společenství uvrhnout Boží hněv.

Podmínky úmluvy zavazovaly každého jednotlivce k příkladnému životu. Avšak právě explicitní povaha úmluvy spolu s intimitou vesnického prostředí obracela pozornost k pokušením těla a hříchu pokoušení.¹⁸ To mezi členy obce jen posilovalo sklon k sebemrkačství a stávali se nejen velkými hříšníci – nezákonné sexuální aktivity bylo dost a dost a k otázkám sexu se přistupovalo se zemitým realismem – ale i velkými kajcíníky. Rituál konfese hrál v puritánství ústřední roli jak v koloniích Nové Anglie, tak i později v komunitách obrodného hnutí na Středozápadě, které šířily ducha mravního masochismu (ovšem bez puritánské teologie) po celé zemi.

Města zakládaná nejprve v divočině a později v prériích musela řešit problém, jak udržet alespoň jakýs takýs sociální řád v populaci často tvořené z velké části společenskými vyvrheli a povaleči. Malé město čítající pár set rodin si nemohlo dovolit uvěznit nebo vyhnat každého, kdo by se zprotivil jeho řádu. Systém sociální kontroly založený na kletectví a ostouzení, veřejné zpovědi a pokání tak v mnoha obcích pomohl zabránit naprostému rozvratu. Idea ctihodnosti – spojená s nedůvěrou vůči lehkovážnosti, požitkářství, alkoholu – se natolik vryla do lidských duší, že přežívala ještě dlouho poté, co původní materiální a sociální nouze pominula. Jestliže na počátku byly práce a bohatství znamením vyvolení, v následujícím století se staly znamením ctihodnosti.

Puritánství jako ideologie

Hodnotové systémy jsou často nejednoznačné či neúplné. Jsou-li naopak jasné kodifikovány a formulovány jako soubor náboženských dogmat, jako smlouva či ideologie, mohou se stát nástrojem mobilizace společnosti, udržení disciplíny či sociální kontroly. Ovšem otázka, proč některé ideologie přetrvávají nebo dokon-

¹⁸ Barvitým literárním vyjádřením těchto zakázaných pudů je Hawthornova krátká povídka »O mladém Goodmanovi«, oneiromantický obraz černé mše v lesích nedaleko Salemu. V příběhu mladý Goodman Brown opouští svou ženu, aby odešel do lesů s ďáblem (nesoucím hadí hůl, představující falus) a tam byl zasvěcen do mystérií hříchu. Ke svému zděšení však náhle vidí, jak na iniciační obřad radostně směřují všichni obyvatelé města, včetně jeho mladé ženy Faith. Obřad a doprovodná hudba mají formu náboženské liturgie, avšak jejich obsahem jsou »květy zla«. Ze závěru jednoznačně nevyplývá, zda se jednalo o Brownův skutečný zážitek či o vnitřní zápas s hříšnými pohnutkami. Jeho další život byl však naplněn trápením. («V den soboty, kdy shromáždění v kostele pělo žal, nedokázal poslouchat, neboť mu v uších mocným hlasem zněl chorál hříchu...») Stal se zlomeným, zaprkým člověkem a hodina jeho smrti byla temná. Viz »Young Goodman Brown« in: *The Novels and Tales of Nathaniel Hawthorne* (Romány a povídky Nathaniela Hawthorne, New York: Modern Library, 1937), str. 1033-1042.

ce ještě sílí poté, co jejich původní symbióza s určitým sociálním hnutím skončila, je složitým problémem sociologie panství. Jako příklad takové situace lze uvést nepolevující vliv mormonské teologie, která vycházela z antinomistického učení o postupném zjevení a dnes naopak působí jako konzervativní síla; analogičtější je rovněž vliv egalitářskou ideologii komunismu v Sovětském svazu, sloužící po revoluci k legitimizaci vzestupu nové společenské třídy. V situacích tohoto typu je ideologie nositelkou autority a posvátností zakotvené v minulosti, je vštěpována dětem a stává se jejich jedinou konceptuální mapou světa a zdrojem morálních norem. Přitom původní rétorika a symbolika sice trvají, avšak obsah je v průběhu času častěji redefinován, aby ospravedlňoval etablovaný společenský řád a nástroj společenské kontroly, podpírající moc vládnoucí třídy.

Taková je funkční složka ideologie. Ideologie má však také složku kognitivní či intelektuální: z povahy ideologií vyplývá, že nejen odrážejí a legitimizují realitu, z níž vyrůstají, ale žijí jakýmsi vlastním životem. Skutečně silná ideologie otevírá lidské imaginaci nový pohled na svět; jakmile je formulována, stává se součástí mravního repertoáru, z něhož mohou intelektuálové, teologové a moralisté čerpat jako ze škály možností otevřených lidstvu. Na rozdíl od hospodářských systémů či zastaralých technologií ideologie jednoduše nemizují; tyto elementy vědomí, jak zní Hegelův termín, jsou obnovitelné a mohou být znovu mobilizovány a reformulovány v kterémkoli bodě dějin civilizace. Ideologie, ohledává, pítvá a přešívá celá armáda esejistů, moralistů a intelektuálů, se de facto stává autonomní silou.

Právě takový osud potkal puritánství. Drsné prostředí, které původní ideologie dalo zrod, již dávno zaniklo, avšak síla víry vytrvala. Jak to kdysi barvitě vyjádřil Van Wyck Brooks: »Když se víno puritánství rozlilo, z jeho vůně vznikl transcendentalismus a z vína samého komercialismus.«

Jako ideový systém prošlo puritánství proměnou trvající dvě století. Vyvíjelo se od přísné kalvinistické koncepce predestinace přes Edwardsovo učení o vnitřním osvícení po Emersonův transcendentalismus, až se v období po americké občanské válce rozplynulo do takzvané »vznešené tradice«. Jako společenská praxe bylo znetvořeno do podoby jednak sociálně-darwinistických legitimizací agresivního individualismu a honby za penězi (jak poznamenává Edmund Morgan: Benjamin Franklin ještě věřil, že si své peníze vydělává, zato John D. Rockefeller již domníval, že je dostává od Boha), jednak omezujících norem maloměstského života.

Nové osvobození

První velký intelektuální útok proti puritánským hodnotám přišel v první dekádě dvacátého století z oblasti kultury, zejména od takzvaných Mladých intelektuálů – skupiny absolventů Harvardské univerzity, do níž patřili mimo jiné Walter Lippmann, Van Wyck Brooks, John Reed a Harold Stearns.¹⁹ »Dospění Ameriky«, jak pojmenoval Van Wyck Brooks svou knihu z roku 1915, mělo znamenat, že kultura se musí postavit tváří v tvář nové realitě a stát se skutečností. Americká literatura byla podle Brookse vzdálena životu a udržovala si důvěryhodnost jen tím, že se skutečnosti vyhýbala. Puritánství se podle něho stalo »uschlým stvolem yankeeovské kultury«.

Útok na puritánství měl několik aspektů. Jednak se opíral o požadavek – formulovaný zejména Brooksem – po inkluzivnější kultuře, reflektující také Ameriku přistěhovalců, černošské menšiny a městského prostředí. Měla-li Amerika skutečně dospět, její kultura se musela stát kosmopolitnější a čerpat z vitality společnosti. Dále tu byl požadavek sexuální svobody. »Puritán«, psal Harold Stearns, »je sexuálně méněcenný člověk, který, sám neschopen sexuálního požitku, snaží se alespoň kazit potěšení jiným.« Mládež vyšší střední třídy se stahovala do Greenwich Village, aby zde vytvořila novou bohému. »Četli Nietzscheho a Marxe, Freuda a Krafft-Ebinga,« napsal Brooks v retrospektivě. »Mnozí chtěli realizovat sexuální představy, které byly do té doby uzamčeny ve sklepeních jejich myslí...«²⁰

Dychtivost a nadšení doby vyjadřovala její hesla. Klíčové bylo slovo »nový«: »nová demokracie«, »nová svoboda«, »nová poezie« a také »Nová republika« (*New Republic*, zal. v roce 1914). Dalším takovým slovem byl »sex«. Již při pouhém užití toho slova se čtenáři tisku zachvěli vzrušením. V roce 1913 zavedla Margaret Sangerová termín »kontrola počtetí«. Švédská feministka Ellen Keyová prohlašovala, že manželství by nemělo být záležitostí právního či ekonomického donucení; anarchistka Emma Goldmanová přednášela o homosexualitě neboli »prostředním pohlaví«. Floyd Dell oslavoval volnou lásku a mnozí Mladí intelektuálové žili v okázalé nemanželské monogamii. Třetím heslem bylo »osvobození«; tímto slovem (*Liberation*) se zároveň označovalo celé široké společenské hnutí. »Osvobození« do Ameriky zavál modernistický vítr z Evropy, který právě

¹⁹ Rozbor hnutí Mladých intelektuálů podává Henry F. May: *The End of American Innocence*, 3. část (Konec americké nevinosti, New York: Alfred A. Knopf, 1959). Charakteristickou ukázkou postojů hnutí najdeme v Harold Stearns: *America and the Young Intellectual* (Amerika a mladý intelektuál, New York: Doran, 1921).

²⁰ Van Wyck Brooks: *The Confident Years: 1885-1915* (Sebevědomá léta: 1885-1915, New York: Dutton, 1952), str. 487. Výraz »ve sklepeních myslí mladých lidí« pochází z románu Ernesta Poolea *The Harbor* (Přístav), popisující univerzitní život v Princetonu.

v té době dorazil k americkým břehům. V umění se představil fauvismus a kubismus, který se poprvé objevil v Armory Show v roce 1913. V divadle se uplatnil symbolismus, prvky sugesce a atmosféry, přejímání anti-realistických vlivů Maeterlincka, Dunsanyho a Synge; v literatuře byli populární Shaw, Conrad a Lawrence. Nejsilnější však byla ovlivněna dobová filosofie, kde se (často ve zvládnuté formě) rychle šířily motivy iracionální, vitalistické a pudové, čerpané skrze Bergsona a Freuda.

»Nejoblíbenější doktrínou Revolty«, jak napsal Henry May, bylo tvrzení, že lidskému štěstí povede dokonalá pudová seberealizace. Poněkud prostoduchově freudismu hlásala, že převážná část puritánského zla na tomto světě je důsledkem sebeovládání a že cestou ke svobodě je uvolnění potlačených sexuálních pudů. Teorie vitalismu, již Henri Bergson předložil formou poeticky laděné prózy (během dvou let se v Americe prodal stejný počet výtisků jeho *Kreativní evoluce* jako ve Francii za patnáct let), se stala základem populární teorie »životního stylu« – cílevědomého biologického principu oživujícího vesmír. Syndikalismus, který se stal módou mezi levicovými intelektuály, byl s Bergsonovým vitalismem propojen osobou Georgese Sorela, kterému se dostalo uznání jako Bergsonovu filosofickému nástupci. Francis Grierson, jehož dílo se skládalo z mysticky a afektivně laděných esejů (»směs Carlyla a Alberta Hubbarda«), byl přijat za proroka doby.²¹

Právě svým útokem na puritánství hlásali Mladí intelektuálové etiku hédonismu, slasti a hravosti – zkrátka etiku konzumu. Ironií však je – není-li to dokonale nutnou trajektorií podobných revolt – že tuto etiku konzumu o necelé desetiletí později převzal kapitalismus, který sám sebe nazýval (že by bezděčná ozvěna přelomových vlastků revolty?) »novým kapitalismem«.

Zatímco intelektuální legitimizace puritánství se rozplynuly, jeho společenská praxe v malých městech díky strachu ze změny znovu nabrala dech. Změna spouštěla v nástupu nového životního stylu – bouřlivého, kosmopolitního a hříšného života velkoměst. Sama definice počestnosti byla ohrožena a vlna reakce na tento stav si našla svůj symbol v »hnutí za zdrženlivost« (*Temperance movement*).

Životní styl obecně je legitimizován určitým žebříčkem hodnot, řízen institucemi (církve, škola, rodina) a ztělesněn v určité struktuře osobnosti. Pokud jej znává společensky homogenní skupina osob, vzniká to, co sociologové nazývají statusovou skupinou. Styl života symbolizovaný prohibičním hnutím byl sice historicky mladší než puritanismus, čerpal však z jeho doktríny, vyzdvihující pracovitost, šetrnost, disciplinovanost a uměřenost; institucionální oporu nacházel

²¹ Grierson je dnes zapomenut, velmi jej však obdivoval Mallarmé ve Francii a vše jeho tvorbu přijímali i Freud, Dell a Francis Hackett ve Spojených státech. Edwin Bjorkman ve svých *Voices of Tomorrow* (Hlasy zítřka), napsaných před první světovou válkou, staví Griersona po bok Bergsona a Maeterlincka jako představitele hlavní kulturně výtvarné tendence doby. Griersonův portrét viz Brooks: *The Confident Years*, str. 267-270.

fundamentalistických náboženských obcích a v osobním charakteru kladl důraz na sebezapření.

Osobní zdrženlivost jako norma se stala součástí veřejné morálky americké společnosti. Již dříve byla nástrojem asimilace přistěhovalců, chudých a některých deviantních skupin do středostavovského statusu, jakkoli to pro ně neznamenovalo automatické dosažení středostavovské úrovně ekonomické. Na sklonku devatenáctého století ovšem tato asimilace již přestávala být dobrovolnou: stala se donucovacím nástrojem v rukou společenské skupiny, jejíž styl zvolna ztrácel svoji dřívější převahu. Jestliže nově vznikající městské skupiny odmítaly přijmout zdrženlivost jako styl života dobrovolně, pak bylo třeba ji nadekretovat zákonem a učinit ji prostředkem pro povinné veřejné uctívání tradičních středostavovských hodnot.

Vznikem *Anti-Saloon League* (Sdružení za zákaz hostinců) v roce 1896 získalo »hnutí za zdrženlivost« koncentrovaný symbol pro svůj boj ve jménu tradiční, venkovské protestantské společnosti proti nastupujícímu městskému a průmyslovému společenskému systému. Vyhlášením války pohostinským zařízením dokázalo shromáždit pod jedním politickým praporem značně různorodé společenské elementy. Pro domorodé maloměstské americké protestanty ztělesňoval hostinec společenské zvyky přistěhovalců; liberální pokrokaři v něm viděli zdroj korupce, která byla v jejich očích metlou politického života; populisté do něj mohli projíkat svůj odpor k rozkladnému působení městského života.

Známý scénář se opakoval: morálka se zvrhla v moralizování, mravní zápal ve farizejství. Sebejistota a sebedůvěra devatenáctého století zakysla do křečovitého a do sebe uzavřeného strachu před budoucností. Jak píše Richard Hofstadter: »Prohibice posloužila jako náhražkový ventil pro nejedno zastydlé libido. V dřívějších dobách sloužil puritánovi jako pornografie antikaticismus – jeho sešněrovaná duše se vyžívala v historkách o zvrhlých kněžích a jeptiškách. I v rámci prohibičního hnutí těžili z chlípnosti a strachu mnozí z těch, kdo spojovali alkohol se sexuálními excesy, kdo poukazovali na nebezpečí duševních chorob či rasové degenerace, nebo i z těch, kdo odmítali emancipaci černochů.« Pokud se nepodařilo hříšníka obrátit, bylo třeba alespoň rozdrtit hřích – a hříšníka s ním. V prohibici šlo o více než jen o alkohol; šlo o krizi a zvrát ve vývoji lidského charakteru a stylu života.

V těžké době však probíhaly další – a neméně závažné – procesy: proměna americké sociální struktury a zánik nadvlády maloměsta nad společností jako sociálního faktu. Podílel se na nich demografický vývoj, který přinášel neustálý růst urbanizovaných center a tím i růst jejich politické váhy. Na nejobecnější rovině pak byl patrný nástup konzumní společnosti orientované na nakupování a vlastnění luxusního zboží, což podkopávalo tradiční hodnotový systém příkazující šetrnost,

skromnost, sebeovládání a sebezapření. Nedílnou součástí obou změn byla technická revoluce, která prostřednictvím automobilu, filmu a rozhlasu prolomila izolaci venkova a poprvé v dějinách tak spojila celou zemi do jednotné kultury a vpravdě národní společnosti. Celá transformace pak měla za důsledek konec puritanismu jakožto souboru praktik schopného udržet tradiční hodnotový systém pro životě.

Chceme-li celý vývoj rekonstruovat, pak můžeme konstatovat, že zhruba o dvě stě let dříve, v raném osmnáctém století, byla sociální struktura pevně srostlá s kulturou, která ji podporovala a obnovovala. Tato kultura však postupně ztrácela energii a na počátku dvacátého století již maloměstský puritanismus neměl k dispozici kulturní symboly, jimiž by dokázal účinně prosazovat své hodnoty a bránit sám sebe proti útokům zvenčí. Vznikající nový kulturní systém, opírající se o městské střední vrstvy a nové radikální skupiny, velmi záhy začal napadat starou kulturu tak účinnou kritikou, že se již téměř nikdo neodvažoval ji obhajovat. Aby udržela svoji legitimitu, uchýlila se statusová skupina nesoucí tradiční hodnoty k politickým prostředkům a pokusila se potvrdit svou dominanci. Taková snaha však mohla být úspěšná jen tehdy, pokud by její sociální základna odpovídala struktuře společnosti. Společenské skupiny podporující ideál »zdrženlivosti« přitom nalézaly svoji sociální základnu ve venkovském a maloměstském prostředí agrárního typu, které bylo industriální transformací na počátku dvacátého století výrazně oslabeno. Za této situace zmíněné skupiny vsadily všechny své kapacity na úsilí prosadit staré středostavovské ctnosti prostřednictvím zákona, jenž bylo o nemnoho let později – kdy byly tyto zákony opět zrušeny – zjistily, že tyto hodnoty již nejsou společností přijímány jako směrodatné pro praxi a v tomto smyslu ztratily značnou část své legitimity. Tak se stalo, že se převratná společenská změna odehrála nejprve v oblasti kultury, avšak mohla nabýt účinnosti teprve poté, co byla stvrzena odpovídajícími změnami v samotné sociální struktuře.

Průhledný svět

Kulturní transformaci moderní společnosti vyvolal především nárůst masové spotřeby, tedy rozšíření zboží dříve považovaného za luxusní mezi střední a nižší vrstvy společnosti. Jde o proces, v jehož rámci je stále další a další luxusní zboží redefinováno jako »nutné potřeby«, takže se člověku nakonec zdá neuvěřitelné, že ten či onen obyčejný předmět mohl dříve být pro běžného člověka nedsažitelný. Například velké okenní skleněné tabule byly kdysi vzhledem k technickým problémům týkajícím se reakce na teploty, homogenity materiálu a průhlednosti velmi drahým a vzácným materiálem. Poté, co Francouz Fourcault vynalezl extruzivní technologii výroby skla, využitelnou v průmyslu, začaly b

běžně k vidění ve výlohách městských obchodů i ve venkovských sídlech a vytvořily tak zcela nový typ výkladních prostorů i okenních průhledů.²²

Masový konzum, který započal ve dvacátých letech, umožnil převratný technologický vývoj – zejména aplikace elektrické energie pro domácnost (pračky, ledničky, vysavače apod.) – a tři významné společenské inovace: masovou výrobu na montážní lince, která umožnila levný automobil, rozvoj marketingu, který racionalizoval metody identifikace spotřebitelských skupin a stimulace poptávky, a rozšíření prodeje na splátky, který konečně dokázal prolomit tradiční puritánský strach před zadlužením. Paralelně probíhající revoluce v dopravě a komunikacích položily základ národní společnosti a univerzální kultury. Obecně vzato znamenala masová spotřeba přijetí ideje sociální změny a osobní proměny a poskytla legitimitu těm, kdo byli ochotni inovovat a »vést« na cestě kupředu – jak v kultuře, tak v materiální výrobě.

Symbolem masové spotřeby a zároveň dokonalým příkladem toho, jak převratný účinek měla nová technika na společenské zvyky, je samozřejmě automobil. Frederick Lewis Allen připomíná, že dnes je již velmi těžké představit si, jak izolované a vzdálené byly odlehlé komunity v době, kdy dopravu zajišťovaly jen železnice a koňské povozy. Město, které neleželo poblíž železnice, bylo skutečně odříznuté od světa. Jestliže farmář, který žil deset kilometrů daleko od okresního střediska, vzal svoji rodinu v sobotu odpoledne do města na výlet, byla to událost; rozhodl-li se navštívit přítele vzdáleného dvacet kilometrů, čekal jej nejspíše celodenní výlet, neboť koně bylo třeba po cestě nakrmit a nechat odpočinout. Každé městečko či farma byly, pokud jde o zábavu a společenský život, odkázány především samo na sebe. Obzory lidských životů byly velmi skromné. Lidé se pohybovali mezi známými lidmi a známými věcmi.

Příchod automobilu doslova smetl mnohá společenská pravidla uzavřených maloměstských společností. Jak poukazuje Andrew Sinclair, represivní potenciál morálky devatenáctého století se do značné míry opíral o nemožnost úniku z místa, kde člověk žil, a tedy i před důsledky vlastních přestupků. V polovině dvacátých let, podle záznamů manželů Lyndových z Middletownu, bylo již pro tehdejší chlapce a dívky běžnou záležitostí jet na tanec do motorestu vzdáleného třicet kilometrů. Zavřený automobil se pro střední vrstvy stal jakýmsi *cabinet particulier*, v němž mohli odvážné mladé páry odhodit sexuální zábrany a prolomit stará tabu.²³

Druhým nejvýznamnějším nástrojem změny v uzavřené maloměstské společ-

²² Příklad je převzat z knihy Jeana Fourastiého: *The Causes of Wealth* (Příčiny bohatství, Glencoe: Free Press, 1959), str. 127. Tato práce, podobně jako kniha Siegfrieda Giedeona *Mechanization Takes Command* (Mechanizace se ujímá vlády, New York: Oxford University Press, 1948), je fascinující směsicí podobných příkladů zmíněného procesu.

²³ Lyndovi citují jednoho pozorovatele na Středozápadě: »K čemu, prosím Vás, potřebujete zkoumat, co je příčinou

nosti byl biograf. Film znamenal mnoho věcí – okno do světa, prefabrikovaný svět snů, fantazii a psychologickou projekci, eskapismus i pocit všemocnosti a jeho emocionální dopad byl nesmírný. K transformaci kultury přispěl nejvíce právě jako okno do světa: »Sex je jednou z věcí, jichž se middletownští odedávna učili obávat,« napsali Lyndovi, když po deseti letech navštívili Middletown prvně druhé. »Všechny instituce města přispívají k tomu, aby se toto téma drželo mimo dohled a pokud možno i mysl lidí.« V biographech ovšem bylo všechno jinak a právě do nich se mládež stahovala.

Adolescenti se v kinech nejen dobře bavili, ale také pilně učili: oblékali se podle filmových hvězd, opakovali si filmové vtipy a gesta herců, seznamovali se s jemnými nuancemi vztahů mezi pohlavími a získávali tak předechem sofistikovanosti. Ve snaze tuto sofistikovanost uplatnit v praxi a zastřít svůj vnitřní zmatek a nejistotu sebevědomým vystupováním se připodobňovali »ne ani tolik ... svým opatrným rodičům, jako spíše ... alternativním světům, které je obklopovaly.« Filmy vytvářely kult mládí (dívký nosily zastřižené účesy a krátké sukně) a dokonce i muži a ženy středního věku byli vyzýváni, aby »kuli železo, dokud je žhavé«. Ducha svobody vyjadřovalo opětovné povolení prodeje alkoholu a všeobecná ochota »odvazovat se« na divokých večírcích. »Výsměch morálce, „čistění srdcí“ starých filmových hrdinů a hrdinek,« píše Lewis Jacobs, »šel ruku v ruce s rostoucí úctou k věcem materiálním.«

Zatímco automobil, biograf a rozhlas byly inovacemi technické povahy, reklama, plánovaná životnost výrobků a úvěr jsou inovacemi společenskými. A jak prohlásil David M. Potter, snažit se porozumět modernímu populárnímu spisovatelovi, aniž bychom pochopili, co znamená reklama, by bylo stejně pošetilé jako snažit se pochopit středověkého trubadúra a nevědět nic o kultu rytířství.

Podivuhodnou vlastností reklamy je její všudypřítomnost. Čím se dnes vyznačuje velkoměsto, ne-li svými světelnými tabulemi? Přelétáme-li za tmy nad městem v letadle, shluky červených, oranžových, modrých a bílých světél se třpytí jako naleštěné drahokamy. V centrech velkých metropolí – na Time Square, Piccadilly, Champs-Élysées se lidé shromažďují pod blikajícími neóny, aby pocítili chvění promenujícího davu. Jestliže tedy uvažujeme o společenském dopadu reklam, pak jejím nejbezprostřednějším, byť málokdy uvědomovaným důsledkem byla transformace fyzického jádra města. Tím že zcela přetvořila fyzickou topografii města, že nahradila dřívější dominanty představované dómy, radnice

proměny ve společnosti? Já vám to řeknu čtyřmi písmeny: A - U - T - O!« Viz Robert & Helen Lynd: *Middletown* (New York: Harcourt, Brace, 1929), str. 251. V roce 1890 bylo tím nejbližším snem middletownského chlapce mít poníka: v roce 1923 již »kultura koně« v Middletownu téměř vymizela. První automobil se zde objevil v roce 1900. V roce 1906 jich již »ve městě a v celém okrese bylo asi 200«. Na konci roku 1923 tu bylo více než 600 aut, tedy jedno na každých šest osob, čili zhruba dvě na každé tři rodiny. Lyndovi k tomu dodávají: »Kolektivní stvrzené hodnoty byly otřeseny tak hlubokým zásahem do rodinných rozpočtů, jakým byla koupě automobilu. Svědčí o tom i poměrně běžná praxe hypotéky na rodinný dům právě za účelem koupě automobilu.« (str. 254)

a věžemi paláců, vtiskla reklama naší civilizaci svůj zářivý cejch. Reklama představuje nové zboží, názorně ilustruje nové životní styly, zvěstuje nové hodnoty. Podobně jako móda i reklama klade důraz na efektní krásu. Automobil se stává symbolem kvalitního života a před reklamní krásou není úniku. Dalo by se říci, že konzumní ekonomika hledá skutečnost ve zdání: kritériem úspěchu je, co člověk dokáže ukázat navenek. Vzestup již nespočívá ve stoupání po společenském žebříčku, jako tomu bylo v devatenáctém století, nýbrž v přijetí konkrétního stylu života: sportovní či společenský klub, (řádoby)umělecké kruhy, cestování a koničky pak člověka identifikují jako člena určité spotřebitelské skupiny.

V komplexní, heterogenní a sociálně vysoce mobilní společnosti na sebe reklama bere také řadu dalších zprostředkujících funkcí. Spojené státy byly pravděpodobně prvním velkým společenským útvarem v dějinách, který do sebe zabudoval kulturní změnu jako princip: překotnost změn s sebou ovšem přinesla řadu statusových nejasností. Ústřední společenské instituce – rodina, církev, vzdělávací systém – vznikly proto, aby předávaly etablované společenské zvyky.

Společnost procházející rychlými změnami však nevyhnutelně vytváří zmatek v oblasti náležitých způsobů chování a vkusu. Sociálně mobilní jednotlivec již nemá po ruce hotový návod, jak žít lépe než dříve, a jeho průvodci se stávají film, televize a reklama. V tomto ohledu začíná reklama plnit jemnější a zároveň pronikavější úlohu, než je prostá stimulace poptávky. Reklama v časopisech pro ženy, v magazínech o bydlení i v sofistikovanějších časopisech jako *New Yorker* učila lidi, jak se oblékat, jak vybavit svůj byt, jaká vína kupovat – zkrátka učila je životním stylům, příslušejícím k nově se formujícím statusům. Ačkoli šlo zprvu jen o otázky společenských způsobů, oblékání či jídelníčku, postupně začala reklama ovlivňovat i ještě základnější vzorce lidského chování: strukturu autority v rodině, společenskou roli dětí a mladých lidí jako samostatných spotřebitelů, vzorce etického chování a pojetí společenského úspěchu.

Takové byly okolnosti procesu, v němž společnost přijímala princip kulturní změny a přizpůsobovala se jejímu tempu. Jeho předpokladem bylo, že masová spotřeba a vysoká životní úroveň začala být považována za legitimní cíl ekonomického snažení. Prodej se stal charakteristickou aktivitou soudobé Ameriky. Proti šetrnosti byla vyzdvižena rozmařilost; proti askezi okázalá spotřeba.

Nic z toho by se však neuskutečnilo bez revoluce v etice, kterou znamenalo zavedení prodeje na splátky. Přestože bylo ve Spojených státech hojně praktikováno již před první světovou válkou, neslo zpočátku dvojitě stigma. Zaprvé, většina obchodů tohoto druhu byla uzavírána s lidmi chudými, kteří si nemohli dovolit velké jednorázové výdaje; kupující platili týdenní splátky podomnímu obchodníkovi, který prodával zboží a současně sám vybíral splátky. Koupě na splátku tak byla známkou finanční nestability kupujícího. Zadruhé, koupě na splátku znamenala v očích středních vrstev zadlužení a zadlužit se bylo nesprávné a nebezpečné. Jak by řekl Micawber z Dickensova *Davidu Copperfielda*, zadlužení bylo

známkou, že člověk žije nad své poměry a v konečném důsledku na to doplácí. Mravnost znamenala pracovitost a šetrnost; kdo si chtěl něco koupit, měl si na nejprve našetřit. Trik prodeje na splátky však spočíval v tom, že se vyhýbal slovu »dluh« a nahradil je slovem »úvěr«. Navíc splatné částky – nyní již měsíční – se zasílaly poštou a celá transakce tak získala formálnější, odosobněnější ráz.

Spoření, tedy odříkání, je pilířem protestantské etiky. Ideál šetrnosti, jak jej vyjádřil Adam Smith, spolu s ideálem odříkání v pojetí Nassaua staršího zakotvil princip, že spoření zmnožuje budoucí zisky a samo o sobě přináší odměnu v podobě úroku ze vkladu.

Tento princip padl v důsledku změny »spořitelského« chování. Po dlouhá léta měl ještě stín středostavovské morálky takový vliv, že se lidé báli přečerpat svůj účet u banky, aby se náhodou nestalo, že banka šek vrátí. Na sklonku šedesátých let již banky usilovně inzerovaly své služby založené na rezervě hotovosti, které umožňovaly vkladateli přečerpat účet až o tisíc dolarů (částka měla být následně splácena v měsíčních splátkách). Proto se již nikdo nemusel bránit realizaci svých okamžitých tužeb na aukci nebo jiné prodejní akci. Svedení spotřebitele bylo završeno.

Van Wyck Brooks kdysi poznamenal o morálce v katolických zemích, že odkud jsou zachovávány nebeské ctnosti, pozemské chování se může měnit podle okolností. V Americe staré nebeské ctnosti víceméně zmizely a systém pozemských odměn se začal rozpadat. Základní americký hodnotový vzorec zdůrazňoval výkon (achievement), chápaný jako vykonávání či vytváření něčeho a charakter člověka se poměřoval kvalitou jeho práce. V padesátých letech sice hodnota achievement stále vládla, její význam byl však redefinován na dosažený status a s ním spojený vkus. Kultura si již nekladla otázku, jak pracovat a co vytvářet, ale jak utrácet a užívat si. Přestože jazyk protestantské etiky z řeči zcela nevymizel, přetrvává, že v padesátých letech se americká kultura stala převážně hédonistickou, zaměřenou na hru, zábavu, okázalost a slast – a to často nutkavým způsobem, jak je pro Ameriku typické.

Svět hédonismu je světem módy, fotografie, reklamy, televize a cestování. Světem fikce, v níž člověk žije pro své očekávání – spíše pro to, co přijde, než pro to, co je. A přijít to musí bez velké námahy. Není náhodou, že nejúspěšnějším novým časopisem šedesátých let byl *Playboy* a že jeho úspěch – v roce 1969 měl náklad šesti miliónů výtisků – se zakládá především na tom, že povzbuzuje sny o mužské sexuální zdatnosti. Je-li pravda, co kdysi napsal Max Lerner, že sex představuje poslední hranici v životě Američanů, pak výkonová motivace společnosti, která se neustále dere kupředu, musí nalézt svůj vrchol právě v sexu. Kult orgasmu nahradil kult mamonu, který vládł jako největší vášně Američanů v padesátých a šedesátých letech.

Symbolem amerického hédonismu byla Kalifornie. Jedno číslo časopisu *Time*

přineslo hlavní článek s názvem »Kalifornie – země plná zábavy«, který začíná slovy:

Kalifornie – to je země sama pro sebe. Pro Američany je zdrojem zvláštních nadějí, pocitu vzrušení, ale i obav. V očích většiny z nás je to země radostné, družné a bezbožné honby za požitky. Jak se zdá, obyvatelé této země sladké zahálky se věčně jen povalují kolem bazénu, smaží se v sluneční záři, jezdí na výlety do Sierry, skotačí nazi na pláži, každý rok v průměru o něco povyrosteou, trhají peníze ze stromů, procházejí se sekvojovými háji a kdykoli se zastaví, aby popadli dech, vesele pózuji před kamerou – a před závistivými zraky celého světa. »Nahlédl jsem do budoucnosti,« řekne čerstvě se navrátilivší návštěvník Kalifornie, »a ona si hraje!«²⁴

Morálka zábavy ve svých důsledcích nahrazuje »morálku dobra«, která omezovala volný průchod pudů a okamžitých přání. Jestliže se člověk nebaví, je to již důvod k zamyšlení: »Co se to se mnou děje?« Dr. Wolfenstein podotýká: »Zatímco v tradičním světě vzbuzovalo uspokojování zakázaných tužeb pocit viny, dnes lidé trpí nízkým sebevědomím, jestliže se nedokáží dobře bavit.«²⁵

Morálka zábavy se soustřeďuje především na sex. Právě zde se »svedení zákazníka« podařilo téměř dokonale. Výmluvnou ukázkou byla dvojstránková reklama v *New York Times* v roce 1973 s titulkem »Dopřejte si dovolenou ve stylu Boba s Carol, Teda s Alicí a Phila s Anne.« Šlo o zcela zjevnou narážku na film *Bob, Carol, Ted a Alice*, lacinou komedii o neobratných pokusech dvou spřátelených dvojic o sexuální výměnu partnerů. Společnost Eastern Airlines v reklamě sdělovala zhruba toto: »Odvezeme vás do Karibiku a pronajmeme vám bundy a sloupky. Můžete letět hned, zaplatíte až později.« Kolik, to reklama nezmiňovala, avšak platbu bylo každopádně možno odložit (a s ní i pocit viny za utracené peníze) – a hurá na dovolenou ve stylu Boba s Carol, Teda s Alicí a Phila s Anne (pro ještě větší lechtivost reklamy byla přidána smyšlená jména třetího páru). Počet lidí, kteří by se mohli stát, že na pozemku patřícím nějaké církvi na Středozápadě stál nevěstinec. A věřící si mohli říci: ztrácíme sice lidská těla, ale aspoň vyděláváme peníze, abychom mohli zachránit lidské duše. Dnes již lidé, kteří vydělávají na tělech, na zábavě a na sexu, nemají ani nepomyslí.

Zavržením puritanismu a protestantské etiky se ovšem kapitalismus ocitá bez jakékoli morální či transcendentní etiky. Zároveň se tak odhaluje nejen neslučitelnost kulturních norem a norem sociální struktury, ale také hluboký rozpor uvnitř sociální struktury samé. Na jedné straně obchodní firma vyžaduje od svých zaměstnanců tvrdou práci, kariérismus, odříkání – tedy oddanost organizaci v tom

²⁴ *Time*, 7. 11. 1969, str. 60.

²⁵ Martha Wolfenstein: »The Emergence of Fun Morality« (Zrod morálky zábavy) in: *Mass Leisure*, ed. Eric Larabee a Rolf Meyersohn (Glencoe: Free Press, 1958), str. 86.

hrubém smyslu. Na druhé straně však tatáž firma svými výrobky a reklamou ne jen propaguje slast, okamžité uspokojení, uvolněnost a impulsivitu. Člověk má být ve dne spořádaným zaměstnancem a v noci nevázaným bohemem – tak má vypadat pravá seberealizace.

Pop-hédonismus

V moderní americké společnosti byla tradiční morálka nahrazena psychologickou vlnou úzkostí. Také hédonistický věk nabídl své odpovídající formy psychoterapie – zatímco psychoanalýza, která vznikla v době před první světovou válkou, se zabyvala represemi puritanismu, nyní se objevovaly nové postupy jako trénink senzitivní, *encounter groups*, terapie radosti (*joy therapy*) a další podobné techniky, které se vyznačovaly dvěma rysy spojenými s hédonistickým postojem ke světu: terapie se odehrávala téměř výlučně ve skupinách a usilovala o uvolnění, «o blokování» pacienta skrze fyzický kontakt, dotýkání, hlazení, manipulaci s věcmi. Jestliže dřívějším záměrem psychoanalýzy bylo umožnit pacientovi nahlédnout do vlastní duše a získat tak vládu nad svým životem, což je cíl neoddělitelný od určitého morálního kontextu, pak nové terapie jsou svou povahou čistě instrumentální a psychologické: jejich cílem je osvobodit člověka od zábrany a potlačovacích mechanismů, aby mohl snáze vyjadřovat své tužby a pocity.

Hédonistický věk má zároveň i odpovídající kulturní styl – pop. Pop-art podle názoru kritika Lawrence Allowaye, který tento termín razil, odráží estetiku hollywoodu; ikonografie pop artu se inspirovala světem každodennosti – předměty z domácnosti, výjevy z filmů a z masmédií (komiksy, billboardy), jídlem (hamburgery, Coca-Cola) a oděvy. Pointa pop-artu spočívá v tom, že obrazy neobsahují žádnou napětí – jen parodii. Nalezneme zde jedenapůlmetrovou zvětšeninu obyčejné poštovní známky od Alexe Haje, obří školní sešit od Roye Lichtensteina a velký hamburger z vinylu od Claese Oldenburga – tedy parodie, avšak vždy žertovné a dobromyslné. Estetika popu, píše Suzi Gabliková, předpokládá »rozpuštění dřívější hierarchie zpracovávaných látek (Mondrian a Mickey Mouse se stávají stejně relevantními) a referenční rámec umělecké tvorby se rozšiřuje na prvky dosud pokládané za ležící za jeho hranicemi, jako jsou technika, kýč, humor...«²⁶

Konečně věk hédonismu má i svého proroka – v Marshallu McLuhanovi. Věkem hédonismu je věkem marketingu; pro něj je charakteristická skutečnost, že vědomí je kódováno do sdělení, která mají podobu formulí, sloganů a binárních pro-

²⁶ Viz »The Long Front of Culture« (Široká fronta kultury) in: *Pop Art Redefined*, ed. John Russel a Suzi Gablik (Londýn: Thames and Hudson, 1969), str. 14. Hlavním dokumentem hnutí, čteme zde, je dopis Richarda Hammana z 16. ledna 1957. v němž napsal, že pop-art je »populární (určený pro nejširší veřejnost), přechodný (je jen dočasnou odpovědí na určitý podnět), postradatelný (snadno zapomenutelný), levný, masově produkovaný, mladý (měřený především na mládež), vtípný, sexy, vynalézavý, zářivý, komerční...«

kladů. Jestliže člověk těmto kódům porozumí, cítí se ve složitém světě okolo sebe bezpečněji. McLuhan nejenže dokázal ve věku hédonismu zmíněné kódovací pomůcky rozpoznat, vtíp byl v tom, že toto poznání ilustroval na svém vlastním stylu, když dobové myšlenky převedl do souboru – době přiměřených – formulí. Myšlenka, že médium samo je sdělením (a obsah je tedy vedlejší nebo zcela irelevantní), že některá média jsou horká, jako třeba rozhlas (vylučuje člověka), zatímco jiná, jako třeba televize, jsou studená (participace člověka je úplná jen s jeho zapojením), že kultura písma je lineární, zatímco vizuální kultura je simultánní – nic z toho není míněno jako analyticky použitelné nebo empiricky testovatelné kategorie; jsou to litanie, které zmírňují naši úzkost a pomáhají nám cítit se více »doma« ve světě nových komunikačních prostředků. Jsou to turecké lázně lidských myslí. Pro reklamní průmysl byl Marshall McLuhan darem z nebe.

V šedesátých letech se objevil nový kulturní styl. Můžeme jej nazývat kulturou psychedelickou, anebo – jak činili sami jeho protagonisté – kontrakulturou. Vyhlásil nesmiřitelný boj buržoazním hodnotám a tradičním kodexům amerického života. »Buržoazie,« zvěstoval nám, »je posedlá hrabivostí; její sexuální život je prudérní a bez jiskry, její vzorce rodinných vztahů jsou zkažené, její otrocká konformita v oblečení a v tělesném zevnějšku vůbec je degradující, její vojenská rutinizace života je nesnesitelná...«²⁷

Podobná prohlášení jsou ovšem poněkud komická tím, že hodnoty, které takto polemicky a ideologicky karikují, byly již o dobrých šedesát let dříve rozdupány v prach Mladými intelektuály. Nicméně této karikatury bylo zapotřebí, měla-li nová kontrakultura působit kurážněji a revolučněji, než jaká byla ve skutečnosti. Celý útok byl jen chvástáním, aktem falešné odvahy, který měl poukázat na protiklad, jenž ve skutečnosti neexistoval. Nové hnutí bylo jistě extrémní, nebylo však ani odvážné, ani revoluční. Znamenalo pouhou extenzi hédonismu padesátých let a demokratizaci libertinství, jehož dosáhly izolované skupiny lidí z vyšších vrstev o notnou dobu dříve. Podobně jako politický radikalismus šedesátých let následoval selhání politického liberalismu předchozí dekády, také psychedelické extrémy – v oblasti sexu, nahoty, perverze, užívání drog, hudby – a celá kontrakultura navazovaly na oficiální hédonismus padesátých let.

Nyní již můžeme celý sledovaný vývoj shrnout. Rozpad tradičních amerických hodnot se odehrával na dvou úrovních. V oblasti kultury a idejí začal drtivou kritikou maloměšťského života jako banálního a omezujícího, s nímž přišli nejprve Mladí intelektuálové jako vědomě se vymezující skupina a po nich pak v následujícím desetiletí H. L. Mencken ve své novinářské kritice a Sherwood Anderson

²⁷ Theodore Roszak: *The Making of a Counter Culture* (Jak se dělá kontrakultura, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969), str. 35.

a Sinclair Lewis ve fejetonech a románech. K ještě závažnější proměně však docházelo v samotné sociální struktuře: měnila se podoba odměn a motivací poskytovaných ekonomickým systémem. Rostoucí bohatství plutokracie, které se v americké »pozlacené éře« stalo zcela zřetelným, znamenalo, že práce a akumulace přestávaly být cílem samy o sobě (ačkoli pro lidi typu Johna Rockefellera a Andrewa Carnegieho byly stále velmi podstatné), nýbrž prostředkem k luxusní a okázalé spotřebě. Status a jeho příznaky, nikoli práce a vyvolení Bohem, se staly znamením úspěchu.

Tento jev doprovází vzestup nových tříd po celé sociální dějiny, ačkoli v dřívějších dobách byl přechod od spartánského života k požitkářskému spíše výsadou vojenských dobrodruhů. Hlavní rozdíl je ovšem v tom, že dřívější zbohatlické třídy si snadno vytvářely odstup od zbytku společnosti a sociální proměny, jimiž procházely, proto život nižších tříd často podstatněji neovlivnily. Z tohoto pohledu znamenala skutečnou revoluci dvacátá léta našeho století, kdy nástup masové výroby a spotřeby začal přetvářet život samotné střední třídy. V důsledku toho byla protestantská etika jakožto sociální realita a životní styl střední třídy vytlačena materialistickým hédonismem a puritánský duch jakýmsi psychologickým eudaimonismem. Buržoazní společnost, pro niž ony starší etické principy představovaly hlavní motor vzniku a vývoje, se ovšem s touto změnou vyrovnávala s velkými potížemi. Hédonistický životní způsob sice horlivě podporovala, stačí si uvědomit, jak hlubokou změnou prošla ve dvacátých letech reklama – ale nedokázala jí poskytnout ospravedlnění. Postrádala nové náboženství či hodnotový systém, jímž by nahradila starý, a výsledkem bylo vnitřní rozštěpení.

V jistém ohledu jsme tedy svědky jedinečné historické proměny lidské společnosti. Po tisíce let bylo funkcí ekonomiky poskytovat nutné prostředky pro každodenní život, pro přežití. Existovaly i různé společensky nadřazené skupiny, po nichž byla ekonomika základem společenského statusu a luxusní spotřeby. V současné době se však ekonomika přizpůsobila naplňování kulturní objednávky v celospolečenském měřítku. Proto se i zde kultura – nikoli ve smyslu expresivního symbolismu nebo morálních významů, ale ve smyslu stylu života – stala vládnoucí silou.

»Nový kapitalismus« – termín byl poprvé použit ve dvacátých letech – i nadále požadoval protestantskou etiku v oblasti výroby (respektive v oblasti lidské práce), avšak v oblasti spotřeby povzbuzoval touhu po rozkoši, zábavě a hře. Tento rozpor se postupně prohluboval. Šíření městského způsobu života s jeho nejrůznějšími stimuly i rozptýleními, nová role žen související s nárůstem kancelářských pracovních míst a s uvolněním společenských a sexuálních vztahů, vznik celonárodní kultury zprostředkované biografem a rozhlasem – to vše napomáhalo pokopat autoritu tradičního hodnotového systému.

Pro puritánský duch byla charakteristická ochota k odkladu uspokojování tuž

a vůbec ke zdrženlivosti v jejich uspokojování. To je také v souladu s malthusovskou výzvou k obezřetnosti ve světě omezených zdrojů. Americký ekonomický systém si ovšem nárokoval schopnost vytvářet dostatek – a dostatek ze své povahy podporuje spíše plýtvání nežli obezřetnost. Motorem změny se stává vyšší životní úroveň, nikoli práce sama o sobě. Celý ekonomický systém se již odmítá sklánět před lakotnou přírodou a stává se oslavou hojnosti. To vše bylo v příkrém kontrastu s teologickými a sociologickými principy protestantismu devatenáctého století, který dal zrod americkému hodnotovému systému.

Ve dvacátých letech a podobně i v letech padesátých a šedesátých byly tyto rozpory smeteny se stolu v bezstarostném přesvědčení, že o morálním statusu materiální hojnosti panuje ve společnosti konsensus. Hrubý komercialismus dvacátých let činil určité vulgární pokusy o morální apologii sebe sama (viz výrok Bruce Bartona, že Ježíš byl nejlepším obchodníkem všech dob).²⁸ V padesátých letech se v časopisech spojených se jménem Henryho Luce objevovala sofistikovanější rétorika »tajemství produktivity« a »permanentní revoluce«, která byla příspěvkem amerického ekonomického systému nadcházející éře světové prosperity. Časopisy *Time* a *Reader's Digest* byly oba založeny ve dvacátých letech a oba sloužily k přetavení společenských hodnot (v prvním případě hodnot městské střední třídy, v druhém případě hodnot nižší střední třídy maloměst) do nových životních stylů Ameriky poloviny dvacátého století. Genialita Henryho Luce (je sociologickou ironií, že právě tento »cizinec«, který vyrůstal v Číně a nikoli v USA, oslavil americké hodnoty vášnivěji než sami rodilí Američané) spočívala v tom, že dokázal uchopit tradiční americké hodnoty – víru v Boha, v práci, ve výkon a přeložit je s pomocí obrazu nastupující městské civilizace v krédo světového poslání Američanů – »amerického století«. Dokázal ve svém psaní spojit úderný novinářský jazyk odrážející novou skutečnost, tempo městského života i nového ducha hédonismu. Není v tomto kontextu náhodou, že Luceův vlastní časopis, jeho jedinečný výtvar, nesl jemně dvojsmyslný název *Fortune**. (Popud pro vznik časopisu *Time* vzešel od Luceova spolužáka z Yaleské univerzity, časopis *Life* založili Daniel Longwell a několik dalších redaktorů *Time*.) Velká dynamická síla,

* Barton, reklamní odborník, byl zakladatelem agentury známé pod názvem BBD&O (Batten, Barton, Durstine a Osborn). Svou myšlenku vložil do knihy *The Man Nobody Knows* (Muž, kterého nikdo nezná), která byla vydána v roce 1924 a okamžitě se stala bestsellerem. Frederick J. Hoffman o ní píše: »Údajný „skutečný Ježíš“, kterého Barton v biblickém textu objevil, měl prokázat svou obchodní zdatnost tím, že kolem sebe shromáždil dvanáct bezvýznamných mužů, vytrhl je z jejich nicotné minulosti a přetavil v nejskvělejší organizaci všech dob. Ježíš prý znal a dodržoval „do písmene všechny principy moderního obchodu“. Jeho podobnosti jsou prý vrcholnými ukázkami působivé reklamy. A pokud jde o Ježíšův vztah k obchodu, Barton jen připomíná slova samotného mistra z Lukášova evangelia v anglickém znění: „Wist ye not that I must be about my father's business?“ (České znění pointu sřít: »Což jste nevěděli, že musím být tam, kde jde o věc mého Otce?« Viz Lk 2:49 – pozn. překl.) Viz *The Twenties* (New York: Viking, 1955), str. 326

* »Štěstí« ve smyslu štěstěny, ale také ve smyslu rčení »udělat štěstí« – pozn. překl.

kteřou představovali američtí podnikatelé, trhala maloměstský svět na kusy a kapitulovala. Spojené státy do pozice světové hospodářské nadvlády; přitom tak činila pod záštitou protestantské etiky a v mezích její rétoriky. Hluboká rozporuplnost jazyka a ideologie nového kapitalismu, absence jakékoli koherentní morální či filosofické doktríny, vyplynula na povrch teprve dnes.²⁹

Abdikace korporativní třídy

Pevnou oporu může společenskému systému poskytnout jedině to, že společnost přijme určité morální ospravedlnění autority. Starší legitimizace buržoazní společnosti se odvolávaly na ochranu soukromého majetku, který byl sám ospravedlněn myšlenkou – teoreticky rozvedenou Lockem – že člověk vkládá do svého majetku výsledky své práce. »Nový kapitalismus« podobné morální zakotvení postrádal a v dobách krizí se buď uchýloval k tradičním hodnotovým výkladům, které však stále méně odpovídaly společenské realitě, anebo se stával ideologicky zcela neplodným.

V tomto kontextu snadněji pochopíme, proč byl americký korporativní kapitalismus tak bezradný tváří v tvář některým zásadním společenským dilematům tohoto století. Na politické (a hodnotové) konflikty ve Spojených státech lze pohledet ze dvou perspektiv: byla tu jednak polarizace ekonomická a třídní, která rozdělovala farmáře a bankéře, dělníka a zaměstnavatele a vedla k funkčním a zájmovým střetům, jež se vyhrtily zvláště ve třicátých letech; zejména ve dvacátých a v menší míře v padesátých letech lze však politické dění interpretovat na základě jiné sociologické osy – osy »modernita versus tradice«. Venkovští a maloměstští protestanti hájili své historické hodnoty proti kosmopolitním liberálům, usilujícím o reformu společnosti a o řešení sociálních problémů. Tento konflikt má především povahu sociokulturní, nikoli ekonomickou. Tradicionalisté bojovali za náboženský fundamentalismus, cenzuru, přísnější rozvodové a potratové zákony, modernisté za sekulární racionalitu, volnější mezilidské vztahy tolerantní postoj k sexuálním deviacím a podobně. To vše jsou politické aspekty kulturních otázek a nakolik je kultura symbolickým vyjádřením a legitimizací lidské zkušenosti, můžeme je zahrnout do oblasti »symbolické a expresivní politiky«.

Symbolicky významnou kulturně-politickou otázkou byla prohibice. Šlo o největší – a téměř poslední – pokus maloměstských a tradicionalistických sil prosadit ve společnosti určitou konkrétní hodnotu, jmenovitě zákaz prodeje alkoholu a zpočátku v tomto boji vítězily. V poněkud odlišném smyslu také mccarthismus

²⁹ Vynikající pojednání této problematiky viz Irving Kristol: »When Virtue Loses All Her Loveliness« (Když ctnost ztratí všechnu svou krásu) in: *Capitalism Today*.

padesátých let představoval snahu tradicionalistů vnutit společnosti uniformní politickou morálku, založenou na ideologii američanství a agresivním antikomunismu. Naopak McGovernova prezidentská volební kampaň z roku 1972 byla do značné míry inspirována »novou politikou«, představující politickou odnož pozdního modernismu – bojovníky za práva žen, sexuální nonkonformisty a kulturní radikály, v dočasném spojení s černoškou a jinými společenskými menšinami.

Co je však pozoruhodné, nový kapitalismus hojností, který vznikl ve dvacátých letech, nikdy nedokázal vůči těmto kulturně-politickým otázkám zaujmout podobně jednoznačný postoj, jaký zaujal vůči starším otázkám ekonomicko-politickým. Nedovolila mu to jeho vnitřně rozštěpená povaha. Jeho hodnoty pocházejí z tradicionalistické minulosti a jeho jazyk je archaismem protestantské etiky; ovšem jeho dynamičnost a technologie, o něž se opírá, jsou plody moderního ducha – ducha neustále inovujícího a vytvářejícího nové potřeby, které lze uspokojit na splátky. Bylo-li by něco schopno dokonale rozložit nový kapitalismus, pak je to důsledné praktikování principu »odkladu uspokojování tužeb«.

Pokud příslušníci korporativní třídy zaujímali stanoviska ke kulturně-politickým otázkám, často se profilovali na geografickém základě. Obyvatelé Středozápadu, Texasané a rodáci z maloměst zastávali spíše tradicionalistické postoje, obyvatelé Východu a absolventi prestižních univerzit tíhli k liberalismu. V poslední době se dělicími kritérii stávají spíše věk a vzdělání nežli zeměpisná oblast. To však nic nemění na nejdůležitější skutečnosti, totiž že nový kapitalismus, ačkoli rozhodující měrou přispěl k transformaci společnosti a v jejím důsledku k rozkladu puritánského ducha, nedokázal sám vytvořit a prosadit novou ideologii, která by těmto změnám odpovídala. Namísto toho se i nadále obracel ke staré rétorice protestantské etiky – a často se ocital v její pasti.

Modernistické síly, které ve zmíněných kulturně-politických bojích postupně získávaly navrch, představovaly směsici intelektuálů, vysokoškolských učitelů a nejrůznějších jiných proreformních jednotlivců (ačkoli paradoxně to kdysi byli právě společenská reformátoři, kteří spojili své síly s prohibičním hnutím proti zlu, jež spatřovali v industrialismu a městské civilizaci). Z politických důvodů je podporovali také odboroví předáci a političtí vůdci etnických menšin, vesměs tedy představitelé městského žilvu.³⁰ Hlavní filosofií hnutí byl liberalismus, který ovšem zahrnoval i kritiku sociálních nerovností a jiných škod napáchaných kapitalismem. Skutečnost, že korporativní ekonomika neměla k dispozici vlastní uce-

³⁰ Analogicky se dostává do překerní situace například významný americký odborový svaz AFL-CIO. V ekonomických otázkách je levicově liberální, kulturní radikalismus však rozhodně odmítá jako cizí jeho přesvědčení. Odborové hnutí je totiž hnutím vpravdě americkým, které vždy sdílelo hlavní hodnoty kapitalistického řádu. Odborářství, poznamenal kdysi George Bernard Shaw, je kapitalismem proletariátu – přinejmenším v dobách, kdy ekonomika vzkvétá a expanduje.

lený hodnotový systém nebo nanejvýše hlásala jakýsi chabý odlesk starých protestantských ctností, znamenala, že liberalismu jako ideologii nestál v cestě vážnější protivník. V celé oblasti kultury a kulturně-sociální problematiky korporativní třída víceméně vyklidila pole. Právě během těchto uplynulých desetiletí se v kultuře rozhodujícím způsobem prosadil liberalismus jakožto ideologie.

Z kulturního hlediska představovalo politické dění dvacátých až šedesátých let boj tradice s modernitou. Nový kulturní styl šedesátých let verbálně zavrhoval buržoazní hodnoty a »tradiční americké vzorce života«. Avšak buržoazní kultura, jak jsem se snažil ukázat, byla tou dobou již dávno mrtva. Kontrakultura představovala extenzi vývoje zahájeného o šedesát let dříve politickým liberalismem a modernistickou kulturou, fakticky však znamenala rozkol v samotném táboře modernismu. Rozhodla se totiž výzvy k osobní svobodě, extrémním prožitkům a sexuální experimentaci realizovat v životním stylu v takové míře, do jaké mentalita liberála – jakkoli tento program schvalovala na rovině umění a imaginace – nebyla ochotna zajít. Sám liberál se přitom dostával do úzkých, měl-li vysvětlit proč. Liberalismus obecně podporuje permissivitu, nedokáže však nikdy s jistotou vymezit její hranice. V tom spočívá jeho dilema. Podobně jako v politice, i v kultuře se liberalismus ocitl v pasti.

Liberalismus se dostává pod tlak i v oblasti, kde se pokoušel kapitalismus reformovat – v ekonomice. Ekonomická filosofie amerického liberalismu je založena na ideji růstu. Je důležité si připomenout, že Walther Reuther, Leon Keyserling a další liberálové kritizovali na sklonku čtyřicátých a v padesátých letech ocelářské a jiné průmyslové koncerny za neochotu zvyšovat svou výrobní kapacitu a vyzývali vládu, aby stanovovala cílové hodnoty ekonomického růstu. Kartelizace, monopolizace a omezování výroby jsou v historii kapitalismu známým jevy; také Eisenhowerova vláda vědomě upřednostňovala cenovou stabilitu před růstem. Byli to naopak liberální ekonomové, kdo v americké společnosti prosazovali myšlenku plánovaného růstu za pomoci státních podpor (například investičních úvěrů, o něž průmyslové kruhy zpočátku nejevily zájem) a státních investic. Ve Sboru ekonomických poradců liberálové předložili koncepci »potenciálního HDP« a tzv. *shortfall* (míry neefektivního využití potenciálu ekonomiky), kdy ukazatele srovnávacího možné výsledky za ideálního využití všech ekonomických prostředků s výsledky skutečnými. Myšlenka růstu jako ekonomická ideologie je dnes již tak plně vstřebána, že se snadno zapomíná, jak hluboce liberální inovaci kdysi představovala.

Odpověď liberálů na sociální problémy, jako je chudoba, zněla, že ekonomický růst zajistí prostředky pro zvýšení příjmů chudých.³¹ Teze, že růst je nutným předpokladem pro financování veřejných služeb, je jádrem knihy Johna Kennedye

³¹ Techničtěji řečeno šlo o aplikaci teorému paretovské optimality, užívaného ekonomii blahobytu. Podle něho třeba hledat stav, kdy »někteří se budou mít lépe a nikdo se nebude mít hůře«. Přímá redistribuce příjmů je p

Galbraitha *The Affluent Society* (Společnost blahobytu). Paradoxně se však právě myšlenka ekonomického růstu stává stále více terčem útoků – a často právě ze strany liberálů. Blahobyt přestává být považován za hlavní řešení sociálních problémů. Ekonomickému růstu je přičítána vina za znečišťování prostředí, za plýtvání přírodních zdrojů, za přehušťnost rekreačních zón, za přelidnění ve městech. Objevují se vážně míněné návrhy na přijetí nulového ekonomického růstu – »stacionárního stavu«, kdysi popsáno J. S. Millem – za cíl vládní politiky. Tak jako nový politický styl odmítl tradiční americký pragmatismus, zvyklý »řešit problémy«, odmítá nyní i novější liberální politický program ekonomického růstu jako pozitivního společenského cíle. Zavrhně-li však kapitalismus princip ekonomického růstu, jaký *raison d'être* mu ještě zbývá?³²

Kyvadlo se vrací

V historické retrospektivě lze říci, že buržoazní společnost měla dvojit původ a také dvojit osud. Jedním jejím proudem byl puritánský, whigovský kapitalismus, který kladl důraz nejen na práci, ale v jejím kontextu především na formování lidského charakteru (střídmost, poctivost, práce jako povolání); druhým bylo jakési sekularizované hobbesiánství, radikální individualismus, který na člověka polízel jako na tvora bezbřehých vášní, jež byly v politické sféře omezeny svrchovanou mocí, ovšem ve sférah ekonomiky a kultury se mohly rozvíjet zcela svobodně. Oba elementy původně koexistovaly v jakémsi křehkém tandemu, avšak pouta, jež je spojovala, se postupem času zpřetrhala. Sledovali jsme, jak puritánský duch v americké společnosti zdegeneroval do uzavřené, zatrpklé provinční mentality, opírající se výlučně o hodnotu počestnosti. Zmíněné sekulární hobbesiánství naopak napájelo ducha modernity, dravou touhu po prožitcích vymykajících se hranicím. Whigovský obraz dějin jako otevřených a progresivních přinejmenším utrpěl vážnou ránu vznikem moderních byrokratických aparátů, jež zcela popřely liberální model »samosprávné« společnosti: víra, jež stála v pozadí těchto názorů, byla vážně otřesena.

Kulturní podněty šedesátých let jsou – podobně jako politický radikalismus, který je provázal – alespoň pro tuto chvíli vyčerpány. Koncepce kontrakultury se ukázala být domyšlivým projektem; byla pokusem o přetvoření liberálního životního stylu ve svět, který skýtá možnost okamžitého uspokojení a exhibicionistické

útky obtížně prosaditelná, ne-li nemožná. Přírůstky či nové zdroje národního důchodu však lze ve vysoké míře využít k financování programů sociální péče. Právě takový – jak vysvětluje Otto Eckstein v textu »The Economics of the Sixties« (Ekonomie šedesátých let) in: *The Public Interest*, č. 19 (jaro 1970), str. 86-97 – byl záměr Amerického kongresu, když byl za Kennedyho vlády obnoven hospodářský růst.

³² V úvahách o těchto otázkách budeme pokračovat ve druhé části knihy.

kého sebeprojevu, mnoho kultury však nakonec nevytvořila a kontrovat nebylo čemu. Kultura modernismu, která měla hlubší a trvanlivější kořeny, byla pokusem o transformaci imaginace. Její stylistické a formální experimenty, její hněv a touha šokovat – které kdysi přinesly explozi umělecké tvořivosti – jsou však dnešní u konce s dechem. Jsou jen mechanicky reprodukovány tzv. kulturními masami společenskou vrstvou, která v kultuře nemá sama kreativní úlohu, ale která ji přináší a distribuuje (a v procesu přenosu také deformuje). Produkty kultury jsou konzumovány způsobem, který je ochuzuje o napětí, jež je zdrojem kreativní a dialektické vazby k minulosti. Společnost proto obrátila svůj zájem k praktičtějším a naléhavějším otázkám týkajícím se vzácných a nedostatkových zdrojů inflace, strukturální nerovnováhy příjmů a bohatství na mezistátní i vnitrostátní úrovni; zájem o kulturní otázky polevil.

Přítomné problémy kultury zůstávají vposledku problémy klíčovými. Spolu s Maxem Weberem a Kristofem Millerem jsme ve společném úvodu ke sborníku *Capitalism Today* napsali: »Zásadním proměnám, které proběhly a probíhají v moderní společnosti nelze porozumět bez zřetele na vnitřní nejistotu současného kapitalismu. To, co znejistělo sebe-vědomí kapitalismu není nějakou pouhou nadstavbou. Je to například jedna z nejvlastnějších a nejosudovějších charakteristik systému samotného neboť se dotýká vůle a charakteru lidí jako jednotlivců a legitimity celého systému – tedy právě těch prvků, které udržují chod společnosti.

Nápadnou zákonitostí vzestupu a pádu civilizací je – na tomto pozorování postavil svou filosofii dějin nadaný arabský historik Ibn Chaldún – že každá společnost prochází určitou fází proměn, signalizujících úpadek. Jde o proměnu od prostoty k přepychu (Platón ji v 2. knize své *Ústavy* nazývá proměnou od zdravého města k městu horečnatému) a od askeze k hédonismu.

Každá nová, nastupující společenská síla – ať jde o nové náboženství, novou vojenskou sílu či revoluční hnutí – začíná jako asketické hnutí. Asketismus kladl důraz na nemateriální hodnoty, na odmítání tělesných rozkoší, na prostotu, odříkání a soustavnou, cílevědomou disciplínu. Takové disciplíny je zapotřebí k mobilizaci psychických i fyzických sil pro úkoly přesahující běžné meze jednotlivců i skupiny – pro ovládnutí a podmanění sebe sama za účelem ovládnutí a podmanění jiných. Jak píše Max Weber: »Disciplína ve válce za víru činila nepřemohitelnou jízdu muslimskou i jízdu Cromwellovu, světská askeze a disciplinovaná hledání spásy v povolání, které chtěl Bůh, byla zdrojem virtuozity puritánů ve vnitřním hospodaření.«³³

Disciplína Božích bojovníků starších dob se realizovala ve vojenské organizaci a v boji. Jedinečným přínosem puritánského ducha bylo, že tento světský asketismus vložil do povolání, jež mělo spočívat v práci a v akumulaci. Přítomné bo-

³³ Max Weber: *Sociologie náboženství* (Praha: Vyšehrad, 1998).

ství nebylo konečným cílem puritánovy existence. Puritán, jak připomíná Weber, ve svém bohatství nehledal nic jiného než důkaz své vlastní spásy.³⁴ Obrovská energie, již tato proměna uvedla do pohybu, však měla nakonec vytvořit industriální civilizaci.

Jako nejnaléhavější úkol viděl puritán vymýcení spontánního, impulsivního jednání a podrobení života pevnému řádu. Dnes se s asketismem setkáme především u revolučních hnutí a revolučních režimů. Puritanismus ve smyslu psychologickém a sociologickém najdeme v komunistické Číně a v zemích ovládaných režimy, jež v sobě spojují revolučního ducha s islámským programem, jako v Alžírsku a v Libyi.

Podle Ibn Chaldúnova schématu, které z perspektivy čtrnáctého století zobrazuje zvraty ve vývoji arabské a berberské civilizace, proběhl sled společenských transformací od kočovného života beduinů přes jejich usazování a postupný zrod hédonistické společnosti, po němž po uplynutí pouhých tří generací následoval úpadek celé společnosti. Hédonistický život způsobuje ztrátu vůle a odolnosti; avšak co je ještě důležitější, lidé začínají vzájemně soupeřit o majetek a ztrácejí schopnost sdílet a obětovat. V důsledku toho se hroubí *'asabíja*, jak nazývá Ibn Chaldún smysl pro solidaritu, který činí člověka člověku bratrem, onen »kolektivní pocit vzájemné náklonnosti a ochoty bojovat a umírat za druhé«.³⁵

Základem *'asabíje* je nejen vědomí sdílené oběti a sdíleného nebezpečí, kterým drží pohromadě bojové čety a podzemní revoluční buňky, ale i určitý smysl, *tellos*, který zaštiťuje společnost morálním ospravedlněním. Spojené státy americké v jejich počátcích stmelovala nepsaná úmluva, opřená o víru, že teprve na tomto kontinentě se má plně rozvinout Boží záměr – víru, jež byla jádrem Jeffersonova deismu. S postupným slábnutím této víry přebírala úlohu hlavního společenského tmelu idea jedinečné politické obce – otevřeného, pružného, rovnostářského a demokratického politického systému, který dopřával sluchu všem uchazečům o rovnoprávné členství ve společnosti, který ctíl principy zákona ztělesněného ústavou a řídil se rozhodnutími Nejvyššího soudu. Jeho velkorysou otevřenost ovšem do značné míry umožňovala ekonomická dynamika země a příslib materiální hojnosti jako řešení všech společenských napětí. Dnes se ekonomika utápí v potížích a politický systém je zahlcen problémy, kterým nikdy dříve čelit nemusel. Je otázkou – a to je mottem mého závěrečného eseje nazvaného »Veřejná domácnost« – zda se politický systém s tímto stavem přetížení politickými problémy dokáže vyrovnat. Bude to záležet zčásti na »technických« ekonomických řešeních a z nemenší části také na stabilitě světového systému. Nicméně nejhlub-

³⁴ Max Weber: *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (Protestantská etika a duch kapitalismu), str. 71.

³⁵ Ibn Chaldun: *The Muqaddimah: An Introduction to History*, přel. Franz Rosenthal (New York: Pantheon Books, 1958). Zásadní pasáže jsou ve sv. 1, kap. 3. Citace je ze str. 313.

ší a nejpálčivější problémy se budou i nadále týkat legitimizace společnosti tak, jak je obsažena v individuálních motivacích a v kolektivních mravních cílech. A právě zde vystupují do popředí kulturní rozpory – rozpolcenost charakteru a typu a disjunktivita společenských sfér.

Proměny kultury a morálky, spočívající ve splývání imaginace a životního stylu, nepodléhají sociálnímu inženýrství ani politickému řízení. Vyplývají z hodnotových a morálních tradic společnosti, které nemohou být vyhotoveny na objednávku. Jejich nejhlubším pramenem je vždy náboženská koncepce, na níž byla společnost postavena; jejich bezprostředním zdrojem je systém motivací a odměn (a jejich legitimizací), vztahující se ke sféře práce.

Americký kapitalismus, jak jsem se pokusil ukázat, ztratil svou tradiční legitimitu, spočívající v praktikování morálního systému odměn zakotveného v protestantském pojetí posvátnosti práce. Na jeho místo postavil hédonismus, který sčítá buje hmotné pohodlí a přepych, zároveň se ale odmítá znát k neblahým historickým důsledkům této »vlády rozkoše« s její společenskou permisivitou a liberálním nismem. Kulturu, či alespoň její »vážnou« sféru, ovládl princip modernismu, který rozvrací buržoazní svět; životní styl středních vrstev ovládl hédonismus podlamující protestantskou etiku, která sloužila jako morální základ společnosti. Vzájemné působení modernismu jako modu umělecké tvorby vytvořeného seriózními umělci, jeho institucionalizovaných forem vytvořených »kulturními manažery« a hédonismu jako způsobu života propagovaného marketingovým systémem ekonomiky, představuje kulturní rozpor kapitalismu. Modernismus se vyčerpává a přestal být hrozbou; hédonismus jen napodobuje jeho sterilní výstřelky. Avšak společenský řád postrádá jak kulturu, která by nabízela možnost vitálního symbolického výrazu, tak mravní náboj, který by byl motivující či sjednocující silou. Najde se něco, co by takovou společnost dokázalo stmelit?

Tato otázka je součástí obecnějšího problému vyplývajícího z povahy moderní společnosti. Charakteristický styl industrialismu se zakládá na principu ekonomie a »ekonomičnosti«, tj. úspornosti: na efektivitě, minimalizaci nákladů, maximalizaci (obecně), optimalizaci a funkční racionalitě. Přitom právě tento styl je v rozporu s novodobými kulturními trendy západního světa, neboť modernistická kultura zdůrazňuje anti-kognitivní a anti-intelektuální postoje, jež se nostalgicky vrací zpět k instinktivním výrazovým zdrojům. Na jedné straně funkční racionalita, technokratický rozhodovací proces a meritokratický systém odměn; na druhé straně apokalyptické nálady a antiracionální způsoby chování. V tomto protikladu tkví historická kulturní krize západní buržoazní společnosti. Kulturní rozpory a rozpolcenost je dlouhodobě nejzávažnějším předělem v naší společnosti.

2. Rozštěpenost kulturního diskursu

V předcházející kapitole jsem se pokusil ukázat, že disjunkce mezi kulturou a sociální strukturou vytvářejí všudypřítomné napětí, které společnost, a stejně tak i jednotlivci jen obtížně zvládají. Je tu však ještě jiný a zásadní problém: problém koherence kultury v moderní společnosti a otázka, zda může kultura – a nikoli náboženství – poskytnout všeobsahující či transcendentní soubor významů anebo alespoň útěchu pro každodenní život.

Otázku koherence kultury nastolil již William Wordsworth v předmluvě ke svým *Lyrickým baladám* (Preface to the Lyrical Ballads, 1800). Odsoudil zde »hled po mimořádné události« i touhu po »všechny meze překračující stimulaci«, které jsou produktem rychlého šíření komunikace a stále se zrychlujícího životního tempa. Jejich důsledkem je fakt, že »díla Shakespeara [sic] a Milтона jsou opomíjena ve prospěch zbledlých románů, morbidních a hloupých německých tragédií a záplav nejasnosti a extravagance ve veršovaných příbězích...«. O téměř 150 let později se nad stejným problémem zamýšlel T. S. Eliot a upozornil, že slovo kultura začalo nabývat různých významů podle toho, zda je spojováno s celou společností či jen s určitou skupinou nebo třídou. Eliot uzavírá: »Tak jako se společnost vyvíjí směrem k funkční složitosti a diferenciaci, lze očekávat také vznik několika úrovní kultury: to jest, objeví se kultury samostatně reprezentující jednotlivé třídy či skupiny.«¹

Obě tyto tendence v naší době jen zesílily a staly se ústředním sociologickým problémem kultury – přestože jako první na ně kupodivu upozornily významné osobnosti literatury. Vzniklo nebezpečí, že rostoucí vulgarita vytlačí vysokou kulturu; sílicí postavení hlasitě se projevujících subkultur otevřelo významným částem společnosti možnost ponořit se do sebe samé (viz kulturu mládeže v posledních letech).

Nejvlastnějším problémem však podle mého názoru nejsou tyto zjevné sociologické tendence, ale spíše rozpad samotných diskursů – tj. jazyků a jejich schopnosti vyjadřovat prožitek – jehož důsledkem je dnešní inkoherece kultury. Velkou část tohoto problému způsobila nejednoznačnost pojmu »modernita« i všeho,

¹ Viz William Wordsworth: *Selected Poems and Prefaces* (Vybrané básně a předmluvy, Boston: Houghton Mifflin, 1965), str. 449; T. S. Eliot: *Notes Towards the Definition of Culture* (Poznámky k definici kultury, London: Faber and Faber, 1948), str. 25.

co vyjadřuje. Ještě závažnější příčinou je ovšem rozpad základních syntaktických struktur kulturních stylů. Za jádro problému považují skutečnost – nebo bych se měl říci svou tezi – že odstředivé estetické tendence a zásadní změna ve vztahu umělce k estetickému prožitku i k publiku (nazývám ji zánikem distance) byly jednotnou kosmologií, která již od renesance určovala vnímání prostoru a času specificky racionálním způsobem, což ve svém důsledku znamená, že inkoherece kultury je produktem samotné modernity.

Hluboký pocit dezorientace, který naplnil kulturu (a který je zdrojem krize modernity), lze v první řadě přičíst ztrátě jazyka, s jehož pomocí se člověk mohl adekvátně vztahovat k transcendentním představám – filosofii »prvotních příčin« a eschatologii »posledních věcí«. Náboženská terminologie, jíž byly naše nástroje chápání světa protknuty, se vyčerpala a symbolika, jíž byla sycena naše poezie a rétorika, značně prořídla (stačí srovnat the *King James Version*, anglický překlad Bible z r. 1611, s the *New English Bible*, ekumenickým překladem z r. 1970). Chudost emotivního jazyka naší současnosti odráží bídu života postrádajícího litanií a rituál.

Z jistého pohledu nejde o nic nového. Člověk podle všeho v dějinách opakovaně naráží na pocit ztracenosti, vyloučení ze světa – nazvěme jej odcizením, opustěností či třeba existenciální úzkostí. Křesťanská senzibilita v tomto směru zdědí a rozvíjí motiv agonizujícího pocitu odloučenosti člověka od Boha. Schiller zase ve svém estetickém humanismu běduje nad tím, že na místo řeckého stavu *zōon* v němž byl člověk dokonalým celkem, nastoupila funkční diferenciací, jež vyvolala ve vzájemné odcizení intuitivního a spekulativního myšlení a v rozštěpení senzibility. Hegel rozvíjí kosmické drama vývoje světa od prapůvodní jednoty přes dualitu přírody a dějin, myšlení a zkušenosti, člověka a ducha, ke znovuobjevení jednoty Absolutna jeho »realizací« ve filosofii. Podle naturalističtějšího Marxa nesla vinu za odcizení práce její dělba (na duševní a manuální, mezi město a venkov), která způsobila i onu specifickou skutečnost, že ve společnosti založené na směně zboží se člověk svou prací zvětšuje a jeho osobnost se rozplývá v pouhou funkci.

Současná zkušenost se ve snaze artikulovat vlastní pocit dezorientace všemi směry i spekulativními a filozofickými úvahami inspiruje. Někdy až přespříliš, neboť hloubání nad »lidským údělem« může znejasňovat specifčnost moderní doby a způsobů, jimiž jsou některé obecnější pravdy konkrétně vyjadřovány. Způsob prožívání se v závislosti na čase a prostoru ostře odlišují. Lucien Febvre například ukázal, že Rabelaisova doba měla jen málo *vizuálního* smyslu, že sluch přecházel zraku, byl důležitější než zrak a jeho prvenství se také odráželo v metafyzice tehdejší poezie i prózy. Marcel Granet se zase pokusil popsat, jakou roli hrála specifická pojetí počtu (nikoliv však kvantity), prostoru a času při formulaci klasické čínské politické filozofie a klasického čínského umění.

Současné společenské vědy však mají sklon se takovému způsobu analýzy vyhýbat. Zabývají se formálním uspořádáním nebo společenskými procesy (např. industrializací), avšak jen zřídka také rozporuplnými způsoby prožívání, které jsou zprostředkujícím článkem mezi sociální strukturou a kulturou. Následující pokus o malý průkopnický počín v sociologické analýze má za úkol ilustrovat jednak to, jak sociálně sdílený pohled na svět je utvářen, často nevědomě, protichůdnými způsoby prožívání a jakým způsobem naše disonantní kultura vyjadřuje základní dilemata své doby.

Převrat v senzibilitě

Naše technická civilizace přinesla revoluci nejen v oblasti výroby (a komunikace), ale také v oblasti citění, senzibility. Specifičnost této civilizace – ať už ji budeme nazývat společností masovou či industriální – lze pojímat různě; já jsem se rozhodl ji popsat (třebas neúplně) pomocí dimenzí *kvantity, interakce, sebe-vědomí a orientace na budoucnost*. Historické proměny ve způsobu, jakým se stavíme ke světu, jsou podmínovány právě těmito prvky.

Kvantita. Když byl v roce 1789 George Washington jako první uveden do úřadu prezidenta Spojených států (Ústava byla přijata krátce před tím), tvořily americkou společnost necelé 4 milióny lidí, z nichž 750 000 tvořili černoši. Ve městech žilo jen málo lidí; New York, tehdejší hlavní město, měl 33 000 obyvatel. V takzvaných městských sídlech, tj. místech s více než 2500 obyvateli, tehdy žilo celkem 200 000 lidí. Populace byla velmi mladá: věkový medián byl 16 let a mužů starších 16 let bylo pouze 800 000.

Spojené státy byly malou zemí, díky čemuž se členové politické elity navzájem osobně znali – podobně jako úzká vrstva nejvýznamnějších rodin. Život většiny populace, žijící v izolovaných skupinách nebo řídké osídlených oblastech, byl však zcela jiný. Jen vzácně lidé cestovali na delší vzdálenosti a návštěvník přicházející zdaleka byl k vidění jen výjimečně. Za zprávy byly považovány místní klepy a nečetné psané zpravodaje se soustřeďovaly na lokální události. Představa běžného člověka o světě a politice byla krajně omezená.

Dnes mají Spojené státy přes 210 miliónů obyvatel, z nichž více než 140 miliónů žije v metropolitních oblastech (tj. v okresech obsahujících alespoň jedno město s více než 50 000 obyvateli). Jen necelých 10 miliónů lidí žije na farmách. Věkový medián je asi 30 let a lidí starších 17 let je 140 miliónů. Jen málokdo žije či pracuje izolován od společnosti. I ti, kdo pracují na svých farmách, jsou s americkou národní společností spojeni prostřednictvím médií a populární kultury.

Ve srovnání s rokem 1789 je na našem dnešním vnímání světa nápadný rozdíl v počtu lidí, které každý z nás zná jak osobně, tak zprostředkovaně. V práci, ve

škole, v místě bydliště, ve svém profesním a sociálním prostředí zná dnes běžný člověk stovky, ne-li tisíce lidí; s expanzí role masmédií, rozšiřováním politické sféry a enormním nárůstem počtu veřejně viditelných osob v oblasti zábavy i politického dění prudce stoupá i počet lidí, které známe zprostředkovaně. Počet setkání, jež každý z nás absolvuje, a škála jmen, událostí a informací, jež musíme zvládnout, jsou tím nejsamozřejmějším aspektem světa, s nímž se v dnešní době setkáváme jako s daností.

Interakce. Masovou společnost však netvoří pouze vysoké počty lidí. Carské Rusko nebo čínské impérium byly společnostmi ohromnými rozlohou území i počtem obyvatel. Obě tyto společnosti ovšem byly silně segmentarizované a zároveň homogenní – v každé vesnici se do značné míry opakovaly znaky všech ostatních. Émile Durkheim ve svém pojednání *O společenské dělbě práce* (De la Division du travail social) naznačil, čím je masová společnost charakteristická: nové společenské formy vznikají tehdy, když segmentarizace zaniká a lidé začínají vzájemně interagovat. Z toho plynoucí konkurence nevede nutně ke konfliktu, nýbrž ke složitější dělbě práce, komplementaritě vztahů a rostoucí strukturální diferenciaci.

Pro dnešní společnost je tedy charakteristická nejen její velikost a počet osob, ale hlavně stále širší a intenzivnější interakce fyzická (v důsledku cestování, větších pracovních jednotek a větší hustoty osídlení) i psychická (prostřednictvím médií), která nás – přímo i symbolicky – spojuje s mnoha jinými lidmi. K důsledkům rozsáhlejší interakce patří nejen sociální diferenciaci, ale v rovině prožívání také diferenciaci psychická, projevující se v touze po změně a novinkách, ve vyhledávání vzrušení a kulturním synkretismu, což jsou všechno charakteristické znaky životního rytmu naší současnosti.

Sebe-vědomí. Tradiční člověk by na klasickou otázku po identitě: »Kdo jsi?« odpovídal: »Jsem syn svého otce.«² Dnešní člověk naopak řekne: »Jsem sám sebou vycházím sám ze sebe a svým rozhodováním a činy utvářím sám sebe.« Tato proměna identity je charakteristickým znakem naší modernity. Zdrojem identity a porozumění světu již pro nás není tradice, autorita, zjevená pravda či rozum, nýbrž prožitky, zkušenost. Zkušenost je velkým zdrojem sebe-uvědomění, konfrontace. Já s různými »jinými«.

Pokud je pro člověka kritériem pravdivosti jeho vlastní zkušenost, pak vyhledává ty, kteří s ním tuto zkušenost sdílejí, a společně s nimi hledá smysl věcí. Z tohoto hlediska je pro moderní identitu typické vytváření *generací* i samotný pojem generace.³ Tato změna je však zároveň zdrojem »krize identity«.

² Je to patrné jednak na ruských otčestvech, ale také na běžném způsobu tvorby arabských jmen (např. Alí ben Alí med) nebo na reziduích téhož ve starých anglických jménech jako John-son, Thom-son apod.

³ V tradiční západní společnosti, popř. v raných fázích současné společnosti, byla hlavním zdrojem identity obvykle *společenská třída*. Vzestup a pád třídy byl zároveň, jak ukázal Schumpeter, také vzestupem a pádem rodin.

Sociologické pojetí skutečnosti je vcelku prosté. Skutečné je to, co potvrzují naši »významní druzí«. Bar-micva je tradičně takovým potvrzením ze strany židovské obce, slavnostním označením nového statusu (přijetí odpovědnosti za dodržování Úmluvy). Také završení studií je potvrzením v nové roli a novém statusu. Kdykoli je jedinec potvrzován v určitém postavení, dostává se mu projevů uznání ze strany ostatních.

Skutečnost se hroutí tehdy, jestliže tito stvrzující »druzí« ztratí pro člověka, snažícího se najít své místo či postavení ve společnosti, význam. Sociologický problém skutečnosti – ve smyslu sociální pozice a identity – v naší době vznikl tím, že lidé opustili své staré »přístavy«, přestali následovat zděděné postupy, jsou neustále znovu a znovu stavěni před nutnost volby (přitom i jen možnost volit si pracovní postup, životní styl, přátele či politické představitele je pro převážnou část populace věcí historicky novou), a zároveň nemají k dispozici žádné závazné normy či hodnotící autority, které by je vedly. Přejít od rodiny a třídy ke generaci jako »strukturálnímu« zdroji potvrzení tedy vytváří v oblasti identity nová napětí.

Časová orientace. Naše společnost se ve všech svých dimenzích stala společností orientovanou na budoucnost. Vláda musí plánovat budoucí růst; firma musí plánovat své budoucí potřeby (kapitálové zdroje, změny trhu a výrobků apod.); jednotlivec musí uvažovat o svém pracovním postupu. Společnost tak již přestává fungovat na principu spontánního vývoje, nýbrž se mobilizuje pro určité konkrétní cíle.

Největší tlak doléhá na mladého člověka. Od dětství je nucen k tomu, aby rozhodoval o své budoucnosti: aby měl dobré známky, dostal se na dobrou školu, vybral si vhodné zaměstnání. V každém stadiu je hodnocen a toto hodnocení výkonnosti si s sebou nese celým životem jako jakýsi průkaz totožnosti. Nenabídne-li společnost v přechodných obdobích odpovídající mechanismy (tj. pomoc ve škole, poradenství při volbě povolání), vystavuje jedince přílišnému vypětí a svádí ho k rezignaci na účast v systému. V tomto smyslu je poválečná móda *beatniků* analogická k chování dělníků na počátku industrializace, kteří odešli z farmy, aby byli okamžitě zapřaženi do postroje mechanické práce. V obou případech se objevily bouřlivé projevy odporu (snad bychom frekvenci ničení strojů na počátku průmyslové revoluce mohli srovnávat s frekvencí předčasných odchodů ze středních a vysokých škol v době vzdělávacího boomu), idealizace (venkova, kte-

snaze o získání pozic a moci ve společnosti se člověk nejprve snažil postoupit výše spolu s vlastní třídou a později, když vznikla možnost větší mobility, vystoupit nad svou třídu (srov. Stendhalova »mladík z venkova«). Společenská třída je dodnes při utváření identity mocným faktorem, avšak s růstem vzdělanosti ztrácí na významu jako hlavní cesta k »postavení« ve společnosti. Jak v oblasti literatury (kde má tento proces dlouhou historii), tak nově i ve sféře politické nabývá na důležitosti generační příslušnost – a Amerika je domovem mnoha takových světů – se generace stala hlavním zdrojem psychické identity vzdělaných lidí.

rou u beatníků střídá idealizace chudinských čtvrtí) a jiné podobné formy neorganizovaného třídního boje.

Právě nový důraz na budoucnost ve smyslu společenského i individuálního plánování – a současně i odpor vůči této tendenci, vyvolaný novými tlaky a nároky, které s sebou nese – je novou dimenzí naší zkušenosti v americké společnosti.

Uvedli jsme čtyři prvky formující způsob, jakým se lidé jako jednotlivci vztahují ke světu. První dva z nich, *kvantita a interakce*, jsou vlastnostmi sociálního prostředí, které nevědomě ovlivňují naše reakce asi takovým způsobem, jako rozvržení velikosti a typu písma na titulní stránce novin řídí pohyb našeho zraku v určité posloupnosti. V první řadě jsou odpovědné za zesílenou moderní vnímavost vůči *bezprostřednosti, okamžitosti, smyslovosti a simultánnosti*. Tyto podněty pak ovlivňují formální postupy v malířství, hudbě i literatuře. Nástup sebevědomí (nebo též »kultu prožívání«) a tlaky »mobilizované« společnosti – zvláště tam, kde společenské mechanismy nestačí řešit problémy, které inovaci a adaptaci provázejí – vedou k otevřenějším a uvědomělejším ideologickým reakcím na společnost (revoltě, pocitu odcizení, úniku do soukromí, apatii či konformitě), které vyrývají do těla kultury hluboké jizvy. Druhé dva uvedené prvky, *sebevědomí a vědomí času*, se tak samy o sobě stávají modalitami zkušenosti.

Převrat v kultuře

Zmíněné způsoby prožívání (vedle některých formálnějších aspektů industriální společnosti, zejména funkční specializace a nároků nové »inteligentní technologie«) se odrážejí v rozštěpení nejen mezi sociální strukturou a kulturou, ale také mezi kognitivní a emocionální rovinou vyjadřování.

Pro ilustraci jsem zvolil tři roviny, v nichž takové rozštěpení nastalo: 1) oddělení role a osoby; 2) funkční specializace, respektive rozštěpení mezi *rolí a symbolickým výrazem*; a 3) přechod od metaforičnosti slovní zásoby k její »matematickosti«.

Oddělení role a osoby

V současné sociologii, podobně jako v celém intelektuálním světě, probíhá diskuse o tom, zda je moderní společnost společností rostoucího odosobnění či rostoucí svobody. Je zvláštní, že intelektuálně odpovědní lidé v této otázce zastávají diametrálně odlišné názory, aniž by se přitom příliš snažili dospět k porozumění, nalézt kompromis či alespoň stanovit podmínky, za nichž se debata odvíjí.

Teoretické kořeny dvou hlavních postojů (jak je vyjadřuje moderní sociologie

je třeba hledat u Maxe Webera a Émila Durkheima. Podle Webera směřuje společnost ke stále výraznější byrokratizaci (nebo též funkční racionalitě), v níž pokračující funkční specializace znamená zároveň rostoucí odloučenost jednotlivce od kontroly nad podnikem, jehož je součástí. Člověk, podléhající normám efektivity, vypočitatelnosti a specializace, je v tomto pojetí pouhým přívěškem »finančního chodu byrokratického soustrojí«.

Durkheim nabízí opačnou perspektivu. V jeho dichotomii znamená přechod od *mechanické solidarity k solidaritě organické* posun od homogenity k heterogenitě, od uniformity k různorodosti. Společnosti prvního typu postrádají výraznější dělbu práce; kolektivní duch je natolik silný, že jakékoli porušení pravidel se trestá odpovídající odvetou. Společnosti druhého typu se naopak vyznačují komplexní dělbu práce, rozlišením sakrálních a profánních prvků, širším výběrem možných zaměstnání a identitou či příslušností plynoucí z loajality spíše k profesně než k lokálně určené skupině. Durkheim, který sdílel některé prvky evolucionistického myšlení devatenáctého století, nikoli však jeho linearitu v duchu Henryho Mainea či Herberta Spencera, chápal společenský vývoj jako svou podstatou progresivní, neboť společnost neustále nachází řešení problémů, přestože zároveň stále vytváří problémy nové. (Dalo by se tedy říci, že weberovský důraz je na *racionalizaci*, durkheimovský na *racionalitu*.)

Tato polarizace pokračuje i v současné sociologii a v intelektuální sféře obecně. Stoupenci marxistických či existencialistických pozic poukazují na odosobnění, které je vlastní modernímu byrokratickému životu – viz Marcuse, Fromm, Tillich. Jiní teoretikové, jako Talcott Parsons nebo Edward Shils, zdůrazňovali, že v moderní společnosti, podporující výkon, vzestupnou kariéru a individualismus, může jedinec volit z širší škály možností.

Jak se v této diskusi vyznat? William James kdysi řekl: jakmile někde narazíte na spor, nejdříve se snažte vymezit jednotlivá tvrzení, protože lidé často užívají stejná slova pro různé věci. Také každá z těchto dvou teorií je svým zvláštním způsobem správná, ovšem zejména proto, že každá z nich hovoří o jiné dimenzi skutečnosti. Jakmile rozlišíme mezi rolemi a osobami, bude snad jasnější, v čem se uvedené teorie vzájemně mýjejí.

Domnívám se, že lze zcela souhlasit s Weberem, že moderní společnost si vynucuje úzkou specializaci rolí. Rozsáhlé oblasti životních aktivit soustředěných dříve do rodiny (konkrétně práci, hru, vzdělání, sociální služby, zdraví) přebírají stále více specializované instituce (podniky, školy, odbory, spolky, stát). Definice rolí (všechny ty dresy, které oblékáme) jsou stále ostřeji vymezené a v nesmírně důležité sféře – v práci, v níž měl podle mytologie devatenáctého století člověk nalézat svou identitu, se úkoly a role stále podrobněji specializují. *Katalog pracovních zařazení* (The Dictionary of Occupational Titles) uvádí přes 20 000 rozličných specializovaných zařazení. Totéž můžeme sledovat u intelek-

tuálních činností. *Státní registr vědeckých a odborných pracovníků* (The National Register of Scientific and Specialized Personnel), který sestavuje souborné seznamy intelektuálních pracovních rezerv v USA, pracuje jen v oblasti vědy s více než 900 kategoriemi.)

Hierarchie, specifikace pracovního zařazení, dokonale přesné popisy práce, systém hodnocení a povyšování i všechny ostatní postupy fungující v institucích jen posilují pocit štěpení Já, vyjadřovaného samotným pojmem *role*. Jasně je přitom naopak i to, že člověk jakožto osoba má v současnosti mnohem širší a rozmanitější možnosti volby než kdy předtím. Existuje mnohem více různých prací a povolání. Člověk může cestovat na mnoho různých míst a usazovat se v nejrůznějších městech. Na poli spotřeby (a kultury chápané rovněž jako forma spotřeby) existuje mnohem více zdrojů, z nichž lze čerpat při vytváření osobního, resp. spektive osobně zvoleného životního stylu. To vše v sobě zahrnuje pojem »sociální mobility«, termín charakteristický právě svým vztahem k modernímu světu.

Moderní život vytváří polaritu role a osoby, která pro citlivého člověka představuje značnou zátěž.⁴

Funkční specializace: rozštěpení role a symbolického výrazu

Pro vědu, podobně jako pro téměř veškerou organizovanou lidskou činnost, je charakteristická rostoucí segmentarizace, diferenciacce a specializace (respektive sub-segmentarizace a sub-specializace) jednotlivých oblastí vědění. Přírodní filozofie, která v sedmáctém století zahrnovala veškeré vědění o přírodě, se posléze rozčlenila na jednotlivé přírodní vědy: fyziku, chemii, botaniku, zoologii atd. Spekulativní filosofie devatenáctého století zase dala vzniknout sociologii, psychologii, matematické logice, symbolické logice, analytické filosofii a dalším, příbuzným disciplínám. V každé z těchto oblastí dnes spolu s novými problémy vznikají zároveň další specializace – a tak se chemie, jež se dříve dělila na analytickou, organickou, anorganickou a fyzikální, dále člení na chemii uhlovodíků, steroidů, silikonů, atomových jader, ropy a chemii pevných látek.

Tento proces můžeme sledovat nejen na jednotlivých oblastech vědění, ale též na charakteru organizací, kde v důsledku nových problémů vznikají nové funkce a nové specializace, jež se jim mají věnovat. A tak firma, která kdysi začínala s jednoduchou strukturou týmu řadových a řídicích pracovníků, se dnes utápí

⁴ Toto rozlišení mezi osobou a rolí se poněkud liší od rozlišení mezi osobou a úřadem. Každá společnost, chce-li uplatňovat svou autoritu, podtrhuje rozdíl (a nejlépe patrné je to v armádě) mezi hodností a osobou tuto hodnost nesoucí. Podrobujeme se hodnosti, nikoli osobě. Respektujeme úřad (např. soudce), ne nutně daného jedince. Role je naopak složkou, aspektem každodenní činnosti člověka. Není to formálně definovaný soubor povinností (jako v případě hodnosti či úřadu), nýbrž soubor předepsaných způsobů chování, který určuje zvyklostní společenská praxe.

v problémech koordinace tuctu široce pojatých funkcí, jako je výzkum, marketing, propagace, kontrola jakosti, osobní oddělení, public relations, design, finance a výroba, nemluvě o množství subspecializací v rámci každé z nich (pod osobní oddělení by například spadaly vztahy k odborům, interní komunikace, výcvik pracovníků, zabezpečení budov, bezpečnost práce, pracovní záznamy, sociální a zdravotní zabezpečení apod.). S podobným typem členění bychom se setkali u každé formální organizace, ať už by to byla obchodní společnost, vysoká škola, nemocnice či vládní úřad.

To vše zde zmiňuji proto, že takto vysoký stupeň specializace – jak ve sféře vědění, tak v organizačních strukturách – nutně vytváří téměř nesnesitelné napětí mezi kulturou a sociální strukturou. Ve skutečnosti lze jen těžko mluvit o jedné kultuře, neboť nejenže specializace vytvářejí »subkultury« či soukromé světy (v antropologickém smyslu), ale tyto si zároveň tvoří vlastní jazyky a soukromé znaky a symboly, jež poté často pronikají do »veřejného« světa kultury (zřejmým příkladem je jazzová hudba).

Kultura dnes může jen těžko – pokud vůbec – reflektovat společnost, v níž lidé žijí, jako celek. Systém společenských vztahů je tak složitý a diferencovaný a zkušenosti tak specializované, složité a nesrozumitelné, že je obtížné hledat společné symboly, pomocí nichž by bylo možné různé druhy zkušenosti vzájemně propojovat.

V devatenáctém století se důležité věci sdělovaly v románech. Funkcí krásné literatury paradoxně bylo zprostředkovávat fakta. Když se v mravolichných a mravokárných komediích v témže století začaly vzájemně stýkat různé společenské třídy, bylo středem zájmu to, jak jednotlivé třídy žijí, popřípadě jak se člověku, který vystoupil po společenském žebříčku o stupínek výš, dařilo – nebo naopak nedařilo – přijmout styl a módu své nové třídy. Podobný zájem budil také charakter práce.

Vzhledem k mimořádné rozrůzněnosti současné sociální struktury je pro dnešního romanopisce – a stejně tak pro sociologa – značně náročné zkoumat povahu jednotlivých světů práce. Proto se beletrie, podobně jako sociální kritika, věnuje spíše spotřebním stylům anebo skrze motivy odcizení a byrokratizace odráží autorův odpor k celému nepřehlednému labyrintu sociální struktury, zatímco pracovním prožitkům se věnuje jen zřídka. (Rámcem jednoho z posledních románů Josepha Hellera *Něco se stalo* je sice práce, ale čtenář se nikdy nedozví, co hlavní hrdina dělá ani čím se zabývá jeho firma. Román je hrdinovým jediným dlouhým monologem o sobě samém.)

Jestliže zkušenosti částí společnosti již nemohou být zobecňovány a zpřístupňovány prostřednictvím kultury, stává se i ona soukromou věcí a umělecký projev jednotlivce záležitostí buď čistě formální, nebo ezoterickou. Na přelomu století měla kritika za úkol dělat prostředníka mezi novými tvůrčími experimenty zavá-

děnými do malířství a hudby a nacházet společnou estetiku, jež by je vysvětlovala. Dnes neexistuje takový kritik, který by dokázal konfrontovat hudbu s malířstvím či malířství s hudbou – a nejspíš to není vina kritiky. Vysoce odborné je dnes totiž i umění – »nová kritika« (*New Criticism*) v americké literatuře jako paralela k inovacím velkých mistrů v oblasti románové techniky či náročné záměry abstraktní expresionistické malby s jejím novým důrazem na povrch a prostor.

Potíže v hodnocení moderních prvků (v literatuře i malířství) zakrýval fakt, že se tyto prvky staly módními a – díky působení popularizátorů a imitátorů – ve spotřební kultuře běžnými. Jediné skutečně avantgardní hnutí dnes můžeme nalézt v hudbě, a to proto, že nová elektronická hudba, postweberovské tonality a nová matematika seriální hudby jsou tak složité, že jejich zprostředkování jiným uměleckým odvětvím je náročné i pro kritika, o běžném publiku ani nemluvě.

Nástup pop artu, zavádění náhodných prvků do hudby, objevení »estetiky křápu« a móda »happeningů«, v nichž se v jediný celek spojuje malba, plastika (aranžmá), hudba a tanec – to vše odráží negativní reakci na technicistní a ezoterické prvky v umění. Tyto tendence nejenže mají být novým způsobem, jak šokovat i blazeované publikum, ale zároveň představují také novou hrozbu pro tradiční – a formální – pojmání žánru. Jestliže John Dewey mohl říci, že »umění je zkušenost«, pak tito lidé praxe naopak tvrdí, že veškerá zkušenost je uměním. Tím, že trvají na spojení všeho umění v jediné, de facto zavrhuje specializaci. Naopak bourají hranice mezi jednotlivými oblastmi umění a mezi uměním a zkušeností.

Rozštěpení slovní zásoby: od metafory k matematice

Skutečnost je vždy odvozená (kdo kdy »viděl« zvyk?) a k jejímu popisu užíváme pojmy. V historii kultury vždy existovala určitá rovina zkušenosti, která byla dominantním zdrojem pojmů. Proměna jazyka, spočívající v rozvoji abstraktního myšlení, však prohloubila rozštěpenost naší zkušenosti.

V primitivním pohledu na svět – a to i v tak sofistikovaném primitivismu, jakým je zen-buddhismus – se svět představuje bezprostředně a celostně. Slovní zásoba pro primární abstrakci pak pochází z řecké kosmogonie. Presokratici zavedli metaforu, Platón – ideou demiurga – symbol a Aristotelés koncept analogie (Naše tradiční myšlenkové postupy používají všechny tři prvky. Obrazotvornost může být vizuální, sluchová či hmatová, ve všech případech však při »zobrazování« světa používá metafory, symbolu či analogie.)

Řeč teologie, odvozená z křesťanského myšlení, je silně prosycena symboly (kříž, Mesiáš, Tři králové, svátosti) a její jazyk zdůrazňuje tajemství a osobnost milost, charisma, *kairos*, mučednická smrt, utrpení, rituál. Zhroucením teologie

kých pravd a nástupem vědeckého pohledu na svět započala éra nadvlády fyziky a přírodních věd, která v osmnáctém a devatenáctém století zároveň obnášela i mechanickou kosmologii – představu světa jako stroje, jakýchsi nebeských hodin. Toto uspořádání světa dosáhlo svého vrcholného vyjádření ve dvou předstávách: v kráse a preciznosti Laplaceovy *Mécanique céleste* (Nebeská mechanika) představující vesmír jako »šperk«, a v ideji »velkého řetězce bytí«, podle níž je všechno stvoření spojeno do jediného dokonalého sledu. Slovy Alexandera Popea:

Ohromný řetězec Bytí! Od Boha počal se,
povahy nadzemské, člověk i anděl,
zvíře i pták, ryba i hmyz, co oko lidské nespatří,
skla nezahlednou; od Nekonečna až k tobě ...

Analytický jazyk, který se kdysi zrodil z teologie, čerpal nyní pojmy z rodičích se přírodních věd. (Poezie, vyhnaná vědou ze světa faktu, jak říká Whitehead, se uchýlila k dvojnáznosti jako svému způsobu vyjadřování, zatímco moderní existencialistická teologie přijala za svůj motiv paradoxu.) Klíčovými slovy společenských věd byly Síla, Pohyb, Energie, Výkon (a zatímco ve fyzice tyto termíny odkazují na konkrétní referenty, v sociální analýze podobnou operacionální specificitu postrádají). S dalším rozvojem přírodních věd ovšem společenské vědy k metaforám převzatým z fyziky přidaly nové biologické analogie – odtud evoluce, růst, organická struktura a funkce – a tyto termíny tvořily až donedávna jazyk sociologie.

A i tehdy, když se společenské vědy v devatenáctém století pokoušely najít svůj vlastní jazyk – »ekonomický člověk«, »psychologický člověk«, »kapitalismus« atd. –, byl výsledkem pojmový realismus neboli to, co Whitehead nazývá »falešná konkrétnost«. Hledání »vlastního jazyka«, vedené snahou o vybědnutí z pasí reifikace, vyústilo v »analytickou abstrakci« – příkladem je *Structure of Social Action* (Struktura sociálního jednání) Talcotta Parsonse. Například v sociologii se tak konstrukce teorií stávají vysoce deduktivním systémem, vycházejícím z několika málo základních axiomů či skutečně analytických pojmů, jako jsou modelové proměnné v Parsonsově schématu jednání, v němž empirické referenty již nezastupují konkrétní entity – jedince, společnost a podobně.

Uvažujeme-li však o oblasti vědění v širší perspektivě, pak dnešnímu intelektuálnímu jazyku dominuje matematický přístup a zvláště u nových »inteligentních technologií« (lineární programování, teorie rozhodování, simulace) se setkáváme s »novým« jazykem proměnných, parametrů, modelů, pravděpodobnostních procesů, algoritmů, heuristik, minimaxu a dalších termínů, jež také přejímají společenské vědy. Onou matematikou, která se tu uplatňuje, již ovšem není deterministický kalkul klasické mechaniky, ale kalkul pravděpodobnostní. Život je »hra« – hraná proti přírodě, proti druhému člověku – a my užíváme racionálních postu-

pů, abychom vytěžili maximum při maximálním riziku, minimax při minimaxu rizik a dosáhnout výtěžku daného – což je vůbec nejrozkošnější z termínů teorie utilitární volby – »kritériem lítosti«.

To vše ovšem ústí v paradox. Moderní slovník je čistě racionální a kromě teoretologických matematických vzorců nemá jiných referentů. Moderní kosmologie (obsažená ve fyzice a nyní i v jiných vědách) přišla o obrazy i slova a jediné, co jí zbývá – kromě elegance, která ovšem sama nemůže být jiná než formální – jsou abstraktní formule. Za nimi se již neskrývá žádný zákon přírody tak, jak jsme je znali dříve: věčný, univerzální, neměnný a snadno pozorovatelný. Na jeho místě je naopak neurčitost a rozpad časového i prostorového řádu.⁵

Naše slovní zásoba tedy spolupracuje na vzniku abstraktního, ne-li až mystického, chápání světa. A to je také předposledním rozštěpením mezi světem každodenní reality a zkušenosti a mezi světem pojmů a hmoty.

Zánik distance

Dosud jsme předpokládali, že každou kulturu drží cosi pohromadě; nazýváme to stylem. Náboženská kultura je jednotnější než většina jiných, protože všechny její prvky směřují k určitému společnému cíli: zdůraznit tajemství, vyvolávat posvátnou bázeň, povznášet a přesahovat. Tato jednota se jako nit táhne její architekturou, hudbou, malířstvím a literaturou – a lze ji vysledovat v každé věžičce, v liturgii, litanii, prostorovém zpodobení postav i v každém posvátném textu. Sekulární kultury jsou takto vědomě koncipovány jen velmi zřídka. A přece i ony mají určitý společný styl, projevující se v jejich rytmu a ladění. Hovoříme například o barokním, rokokovém či manýristickém stylu. Ty se pak převádějí do roviny technických postupů, jež jsou reakcí na určité základní prvky civilizace, které jsou vnímány, obvykle však nejsou vědomě vyjadřovány. Tyto prvky prostupují všemi rovinami kultury, ačkoli se projevují různými způsoby. Mezi současnými kritiky je obvyklé stavět proti sobě vysokou (nebo též vážnou) kulturu a kulturu masovou (zábavnou) a tu chápat jako vulgarizaci kultury vysoké jako útok na její přirozenost. Obě jsou přitom považovány za součást jedné kultury, a musí tedy nějak vyjadřovat společný základní rytmus či naladění.

Takový pohled na kulturu však může být ošidný, znamená-li předpoklad, že v daném čase funguje jakýsi holistický princip, který jedinečně vymezuje daný »svět« – v tom smyslu, v jakém například Hegel hovořil o řeckém světě, římském

⁵ Jak si mi zdá, fyzika částic nakonec z čiré frustrace ze záhad, před nimiž stojí, sama vzala zavděk metaforou – ve výrazy jako »osmero cest«, »půvabné kvarky«. Dějiny fyziky jsou dějinami hledání nejmenší částice hmoty; nakonec se však může ukázat, že neexistuje žádná taková konkrétní entita, nýbrž pouze soustava vztahů, které se mění v závislosti na hledisku pozorovatele nebo na době života samotných částic jako funkce jejich měnicích se vztahů. A tak možná skončíme jako kdysi Anaximandros a na konci nalezneme »neomezené« (*apeiron*), nikoliv omezené.

světě či křesťanské civilizaci. Nechme stranou historickou otázku, zda je užitečné uvažovat z hlediska jediného jednotícího motivu o kulturách minulých – do značné míry nám nic jiného ani nezbyvá, neboť tento druh uvažování se stal daností našeho diskursu. A tak se ptejte: lze najít jediný princip, jenž vymezuje modernitu – pochopitelně kromě samotného trýznivého hledání tohoto principu, který se nedaří uchopit? Domnívám se, že nikoli, a na podporu tohoto tvrzení předkládám čtyři argumenty.

Různost kulturní zkušenosti

Nejvýraznějším znakem masové společnosti je, že do sebe zapojuje široké masy, zároveň však vytváří větší rozmanitost a rozdílnost zkušenosti a také výraznější touhu po ní, neboť do zorného pole obyčejných lidí se dostávají stále nové geografické, politické a kulturní oblasti světa. Toto rozšiřování obzoru, synkretické mísení jednotlivých uměleckých odvětví, vyhledávání nového – ať už jako poznávací »výprava«, nebo jako snobská snaha být jiný než ostatní – to vše již vytváří nový styl, který bychom snad mohli nazvat modernitou.

Jádrem problému je význam pojmu kultury. Hovoříme-li o »klasické kultuře« či o »katolické kultuře« (téměř jako bychom mluvili o kultuře bakteriální, tedy o vyšlechtěné odrůdě s jasně rozpoznatelnými vlastnostmi), pak máme na mysli systém věr, tradic, rituálů a zákazů, který se v průběhu své historie stal poměrně homogenním stylem. Modernita je však, příznačně, rozchodem s minulostí právě jakožto minulostí, jejím vtažením do přítomnosti. Alexis de Tocqueville tvrdil, že aristokracie spojuje všechny členy tradiční společnosti v jediný řetězec; demokracie prý naopak tento řetěz zpřetrhává, přerušuje všechny jeho články. Díky demokracii, pokračuje de Tocqueville, »zapomíná člověk na své předky« – což je myšlenka, která velmi zaujala například Walta Whitmana, který prohlásil, že »nepřítelem« je slovo »kultura« a také literatura »zavánějící vladařovou přízní ... a založená výhradně [na] kastovním principu«. Podle de Tocquevillo je charakteristickým znakem modernity skutečnost, že se »v každém okamžiku narušuje tkanivo času a zahazuje stopa generací«.

Modernita byla definována jako »tradice nového«. V takových podmínkách není už možná avantgarda, neboť avantgarda je svou povahou odmítnutím určité konkrétní tradice. Typickou avantgardní taktikou je proto skandál. V moderní kultuře se však skandály nadšeně provozují pouze jako další z nekonečné řady rozruchů. Modernita sterilizuje avantgardu tím, jak rychle a snadno ji přijímá, podobně jako – se stejným klidem – přidává do svého kulturního guláše prvky ze západní, byzantské či orientální minulosti (i přítomnosti). Staré pojetí kultury je založeno na kontinuitě, modernita na různorodosti; staré pojetí si vysoko cení tradice, ideálem současnosti je synkretismus.

Před o něco málo více než sto lety tvořili rámec kultivovaného diskursu angloamerického světa klasičtí spisovatelé, latinští básníci, řecké a renesanční umění francouzští *philosophes* (Voltaire a Rousseau) a zčásti i německá literatura, zejména stupněná zejména Carlyleovými překlady.⁶ Dnes jsou všechny rámce a hranice míněno geograficky, prolomeny a rejstřík umění – ať už v rámci tradičních kategorií literatury, malířství, sochařství a hudby, či mimo něj – je prakticky neomezený. A nejen to – například i trh s uměním se internacionalizoval: polští malíři vystavují v Paříži a americké obrazy se prodávají v Anglii; i divadelní umění nyní naprosto ignoruje hranice států (takže Čechov, Strindberg, Brecht, O'Neill, Tennessee Williams, Giraudoux, Anouilh, Ionesco, Genet a Beckett se hrají současně v Paříži, Londýně, New Yorku, Berlíně, Frankfurtu, Stockholmu, Varšavě a ve sto dalších městech na několika kontinentech). A ani to není všechno: rejstřík kultury je tak rozptýlený a »předměty« zájmu tak četné, že je téměř nemožné najít tržiště, jež by skutečně určovalo »kultivovaného« člověka. Pomyslná výstava ve Velké galerii moderního umění, v níž by se mohl návštěvník seznámit se světovou kulturou, tak nabývá ohromujících rozměrů.⁷

Co je tedy kultura? A kdo je vzdělaným člověkem? Kdo tvoří »společenství diskursu«? Očekávat, že tyto otázky budou mít jednoznačnou odpověď, by znamenalo popřít samu povahu moderní doby.

⁶ »V osmnáctém století,« napsal Whitehead ve spise *Science and the Modern World* (Věda a moderní svět), »každý vzdělaný člověk Lucretia a v myšlenkách se zaobíral atomy.« Také když se Ralph Waldo Emerson vydal na svou první zahraniční cestu, během níž se setkal se svými evropskými intelektuálními současníky, měl jejich hovořit stále ještě společný rámec. Například o rozhovoru s Wordsworthem říká: »Rozhovor se stáčil ke knihám. Lucretia řadí mezi básníky mnohem výše než Vergílii... Poté pomlouval Goetheova Viléma Meistersa. Prý je plný nejrušnějších druhů smilstva.« O Carlyleovi: »Platóna neče a Sokrata pohaněl... Gibbona nazval »úchvatným mostem mezi starým a novým světem« ... Tristram Shandy byl jednou z prvních knih, které četl po Robinsonu Crusoeovi.« *English Traits* (Anglické stopy, Boston: Houghton Mifflin, 1876), str. 14-24.

⁷ »Vynález nahrávání magnetofonových pásek a gramofonových desek,« upozorňoval před lety Stanley Edgar Hyman, »a jejich prudce rostoucí výroba i prodej by se mohly stát ... větší kulturní revolucí než zavedení papírbačiny – a ty pro poezii znamenaly bezesporu více než kterákoliv jiná ediční technika. Doslova stovky firem, z nichž některé mají sotva vlastní obchodní značku, vyrábějí tisíce a tisíce desek, zpřístupňují celému světu široký sortiment hudby a vyvolávají růst poptávky po živé hudbě i jinde než v jejích obvyklých centrech. Dnes běžné technické parametry, tj. kvalita a rozsah reprodukovatelného stereofonního zvuku, by ještě před dvaceti lety byly naprosto nemyšlitelné. Jediná firma, Folkways, vydala několik set nahrávek lidové hudby, některé velmi exotické a neobvyklé, jako např. *Eskimo Music of Alaska and the Hudson Bay* (Eskymácká hudba z Aljašky a Hudsonova zálivu) či *Ten-ar Dream Songs from Malaya* (Snové písně z Malajska) a každý si může za rozumnou částku pořídit sbírku, která by se ještě v minulé generaci nevyrovnal žádný z velkých světových archivů. Není to dávno, co by takové množství lidových písní mohl vyslechnout leda cestovatel s dostatečnou dávkou zaujetí i štěstí za celý život.« In: *Culture for the Millions?* (Kultura pro milióny?, ed. Norman Jacobs, Princeton: Van Nostrand, 1961), str. 126.

Absence centra

Pocitovaná difúznost moderní kultury není pouze důsledkem úžasné pestrosti kulturních statků (a ohromného množství provozovatelů kultury, vážných, polo-profesionálních i amatérských), ale též absence *centra*, geografického i duchovního, které by bylo jak zdrojem autority, tak i místem, kde se mohou scházet a vzájemně poznávat přední malíři, hudebníci a spisovatelé. V minulosti prakticky všechny společnosti s »vysokou kulturou« měly takové centrum – agoru, piazzu či tržiště.

Umělci se zde soustřeďovali, vyměňovali si podněty, konkurovali si a utkávali se – tj. navzájem se stimulovali a právě z této vzájemnosti čerpali pocit životnosti svého umění. Paříž byla v prvních desetiletích našeho století (Robert Shattuck je nazval »léty večírků« – *the banquet years*) i později ve dvacátých letech takovým centrem, kde si jednotlivá umělecká odvětví vyměňovala podněty nebo se i prolínala. Fokinův balet tak mohl mít dekorace od Chagalla či Picassa a hudbu od Stravinského nebo Erika Satie. V Anglii se díky systému soukromých středních škol a univerzitnímu trojúhelníku Oxford-Cambridge-Londýn vytvářela elita, jejíž členové se mohli spolehnout na vzájemnou vzdělanostní i sociální spřízněnost. »Mne, ale i každého jiného Američana uvádělo v úžas to,« napsal Irving Kristol pro časopis *Encounter* (říjen 1955), »do jaké míry jsou téměř všichni intelektuálové v Británii jedna rodina – ovšemže ne doslova, ale v přeneseném smyslu, který není jen prázdnou frází... Buď chodili do stejné soukromé střední školy (počtu lidí, kteří tvrdí, že se na Etonu seznámili s Georgem Orwellem, se vyrovná snad leda počet lidí, kteří o něm píšou knihy), anebo například něčí otec přispíval do časopisu, který vydával otec někoho dalšího, a tak dále. Těsný ostrůvek to je, jen co je pravda.«

Spojené státy takové centrum postrádaly od samého počátku. V polovině devatenáctého století představoval určitou sjednocující platformu Boston, kde propojením náboženského vyznání, majetkové struktury a kultury vznikl jakýs takýs specifický styl. Avšak tato jednota byla zároveň kontraproduktivní, neboť se jednalo o styl Nové Anglie, který by zemi jako celek nikdy nemohl ovládnout. Ke konci století se centrem »lepší společnosti« a do jisté míry i centrem kulturním stal New York, který však rovněž nedokázal obsáhnout různé americké regionální kultury – Středozápad, hraniční státy, Jih a Jihozápad – které se právě začínaly zviditelňovat. Dokonce i v letech bezprostředně předcházejících první světové válce a v době po ní zachycoval New York – s Greenwich Village, vzkvétající jako území i jako symbol – jen jeden prvek americké kultury, totiž avantgardu, a i to pouze na čas, neboť se pro ni nakonec ukázal být pouze přestupní stanicí na cestě do Paříže.

Uvážíme-li obrovskou rozlohu Spojených států a různorodost jejich etnických a náboženských skupin, pak se američtí intelektuálové skutečně »setkávají jak by v míze«, jak prohlásil Kristol. Lidé, kteří vydávají významné časopisy, většinou nemají příležitost setkat se s kýmkoli důležitým v oblasti politiky, dramatu, hudby. Politické osobnosti sídlí ve Washingtonu, vydavatelé a divadelníci v New Yorku, lidé od filmu v Los Angeles a profesorstvo je roztroušeno po velkých univerzitách v celé zemi. Právě univerzity se staly dominantní silou dnešní americké kultury: na odlehlejších univerzitách dnes zakotví leckterý spisovatel, skladatel, malíř i kritik a právě tak tu vychází řada předních literárních a kulturních revui.

Pokud přece jen, jako v případě New Yorku, vznikne uznávané centrum vydavelské činnosti, divadla, hudby a malířství, samo množství shromážděných lidí spojené navíc s velkým důrazem na profesionalitu vede k rozškrtulkování podoborů, které od sebe umělce spolehlivě oddělí. Jen málo malířů zná divadelní hudebníky či spisovatele. Skladatelé hovoří se skladateli, malíři s malíři, spisovatelé se spisovatelem. V minulosti odlišná menšina, jejíž členové se považovali za avantgardu, naopak vědomě vyhledávala další umělce, kteří experimentovali v téže oblasti. Dohromady je sváděl buď společný duch revolty nebo společná estetika (někdy i obojí, jako v případě italského futurismu). Dnes dychtivé odborné publikum přijme každou avantgardu ještě dříve, než stačí svou revoltu vyhlásit. Zároveň se zdá, že stále techničtější povaha experimentování v umění, ať už jde o seriální kompozici v hudbě či minimalismus v malířství, jakoukoli společnou estetiku vylučuje. Dříve překonávala podobné odborné komunikační potíže třikrát tolik *hommes des lettres* či kritiků, jako byli Guillaume Apollinaire nebo Karl Kraus, kteří se dovedli s lehkostí pohybovat v řadě oblastí umění a vzájemně je propojovat. Dnes jsou naopak i sami kritikové specializovaní a »škrtulky« ještě neprodyšnější.

Ve třicátých letech se marxismu podařilo kulturu natolik zpolitizovat, že na existovala jednotná estetika se specifickými měřítky pro jednotlivé oblasti umění (a stejně tak se objevili kritici, kteří tato měřítka v zájmu ideje sjednocené kultury mechanicky aplikovali). Tento radikální svět byl společným prostředím výtvarných umělců, spisovatelů i hudebníků. Od té doby se však politicky jednotný svět rozplynul a kromě profesionálních – či případně akademických – vazeb zůstalo společné *milieu* neexistuje.

Zvláště pozoruhodná je dnešní izolovanost národních kultur. Ve dvacátých a třicátých letech o sobě intelektuálové a spisovatelé věděli a jejich mezinárodní kontakty byly dosti intenzivní. V *Criterion*, kritickém čtvrtletníku T. S. Eliota z dvacátých let, i v jeho *Partisan Review* z let padesátých vycházely dlouhé články či »dopisy« pocházející z různých míst a pojednávající o nových kulturních a uměleckých tématech. Dnešní absence kontaktů je deprimující. Do jisté míry snad důsledkem toho, že se spisovatelé a intelektuálové více angažují ve veřej-

ném životě svých národních společností. Anebo je dnes umění zkrátka mnohem techničtější a profesionalizovanější. Ještě vážnější příčinou, domnívám se, je však vyčerpání samotného modernismu. Na vrcholu svých sil chrlil modernismus stále nová a nová revoluční hnutí (a pro každé z nich také nový manifest): futurismus, imagismus, vorticismus, kubismus, dadaismus, konstruktivismus, surrealismus atd. Modernismus byl novinkou i zvětší: vyhledával nové estetiky, nové formy, nové styly. Tyto –ismy jsou však již *passé* (anebo, abychom ocitovali slovní hříčku: všechny »-ismy« jsou dnes již »bysmy«). A také neexistuje centrum; zůstaly jen samé periferie.

Kultura vzkvétá tam, kde existuje centrum, kde intenzita interakce mezi lidmi vede k takové koncentraci vlivů, která zmnožuje úsilí zúčastněných. Absence centra modernistické kultury v národním i mezinárodním měřítku a fragmentace kultury – její rozškrtulkování – mají nutně za následek rozpad diskursu, na němž kultura celé společnosti spočívá.

Vizuální kultura

Snad nejvážnějším střetem modernity s vysokou kulturou je modernistické odmítnutí ideje jediné hierarchie a jednoty kultury vůbec (jaká panovala například v periklovském Řecku, městských státech za italské renesance či alžbětinské Anglii). V moderní době již taková jednota není možná a nejspíš ani v dřívějších dobách nebyla tak pevná, jak dnes automaticky předpokládáme.⁸ Meyer Schapiro k tomu píše:

Marně bychom v Anglii hledali výtvarný styl, který by odpovídal alžbětinské poezii a dramatu; podobně jako v devatenáctém století v Rusku neexistoval v malířství protějšek k velkému literárnímu hnutí. V takových případech zjistíme, že jednotlivé oblasti umění mají v dané době pro kulturu a společnost různý význam a že svým obsahem i formou vyjadřují odlišné zájmy a hodnoty. Převládající pohled té které doby – lze-li jej stanovit – nepůsobí na každé umění stejně silně a naopak ne každé umění je schopno stejnou měrou tento pohled vyjadřovat.⁹

⁸ Západní kultura, počínajíc Řeky, vždy rozlišovala – a obdobou toho je i rozlišení mezi volným časem a prací – mezi uměním kreativním a utilitárním. Dokonce i církev, jejímž úkolem bylo povznášet prostého řemeslníka, toto rozlišení přijala – snad proto, že katolická kultura vrcholila v historické éře, která právě volný čas a práci velmi ostře oddělovala. Literatura a hudba měly, jakožto kontemplativní umění, místo v »panteonu« vždy zaručeno; malířství a sochařství, jejichž status je spornější, sem byly též zařazeny, zčásti proto, že tato umění pomáhala posilovat náboženskou autoritu, a zčásti proto, že jejich výtvoři jakožto tmočné statky mohly být sbírány a zvyšovat tak status sběratele.

Je zajímavé, že v tradiční Číně vypadalo toto odstupňování poněkud jinak. Mezi ušlechtilá umění patřila poezie, kaligrafie a malba, tedy odvětví, jež vzdělanci provozovali pro vlastní potěšení a jimž rozuměli pouze jim rovní. Ostatní formy uměleckého vyjádření – sochařství, bronzovou plastiku, domácí a pohřební keramiku – považovali Číňané pouze za řemeslné výrobky. K tomuto tématu viz Mario Prodan: *Chinese Art* (Čínské umění, New York: Pantheon, 1953), str. 295.

⁹ Meyer Schapiro: »Style« (Styl), in: *Anthropology Today* (Antropologie dnes, ed. Sol Tax, Chicago: University of Chicago Press, 1953), str. 295.

H. Stuart Hughes připomíná postřeh Henryho Adamse, podle něhož Spojené státy v roce 1800 disponovaly kulturním arzenálem omezeným téměř výhradně na teologii, literaturu a řečnictví; sféra vizuálního umění a smyslové spotřeby prakticky neexistovala.¹⁰

»Převládající pohled« dnešní doby je vizuální. Zrak a zvuk (ten zejména) určují estetiku a ovládají publikum. V masové společnosti by tomu jen těžko mohlo být jinak.¹¹

Hromadná zábava (cirkus, divadlo) byla vždy vizuální, avšak naše současnost má dva specifické rysy, jež tento vizuální prvek nutně ještě zdůrazňují. Zaprvé moderní svět je světem městským. Život ve velkoměstě, jeho stimuly a typ sociální mobility skýtají převážně příležitosti k tomu, aby obyvatelé města viděli (a snažili se vidět), spíše než aby četli nebo slyšeli. Zadruhé je tu současná mentalita, jež hledá po činu (oproti rozjímání), neustálá touha po něčem novém, po nových smyslových vjemech. Takové okamžité potřeby dokáže nejlépe uspokojit vizuální umění.

Město není jen místem, ale také stavem mysli, symbolem specifického životního stylu, jehož hlavními atributy jsou různorodost a vzrušení; současně nám město sugeruje měřítko, které činí každý pokus o obsazení jeho významu titěrným. Aby člověk »znal« město, musí se procházet po jeho ulicích; aby je ale »viděl«, musí stát vně města a vnímat je jako celek.¹² Z určité vzdálenosti je »zastupuje« městské panorama. Zatímco v jeho nakupené hustotě je záblesk poznání, jeho celistvost je trvalým znakem pro rozpoznání. Vizuální prvek města je zároveň jeho symbolickým vyjádřením.

Městská krajina byla vytesána lidskou rukou z budov a mostů. V těchto stavebních příznacích nacházejí využití základní materiály průmyslové civilizace, ocel a beton. Díky oceli, použité místo dřeva, mohli architekti vztyčit jednoduchou kostru, »zavěsit« na ni budovu a takovouto konstrukci vyvést vysoko do oblohy. Vytužený beton architektovi umožnil tvořit »sochařsky modelované« tvary, které žijí vlastním nezávislým životem. V těchto postupech se mocně projevuje nové chápání a uspořádání prostoru.

Neodmyslitelným znakem nového pojmání prostoru je zánik distance. Nejde o to, že stále modernější způsoby dopravy zkracují fyzickou vzdálenost a zvyšují

¹⁰ H. Stuart Hughes: »Mass Culture and Social Criticism« (Masová kultura a společenská kritika), in: *Culture and the Millions?*, op. cit., str. 143.

¹¹ V dějinách senzibility – mimochodem obzvláště zanedbávaném oboru – zjistíme překvapivou skutečnost, totiž obrazotvornost francouzských básníků šestnáctého století zdůrazňuje pach, chuť a sluch, avšak zdá se být neschopná »vy-obrazit« či vizualizovat člověka nebo místo za účelem jejich »zreálnění« pro čtenáře. Netvoří se tu obrazy z pohledu, krajiny ani moře. Skutečnost tehdy vycházela spíše z vůně a zvuků nežli ze zrakových vjemů.

¹² Podnětnou diskusi k tomuto tématu lze najít v R. Richard Wohl, Anselm L. Strauss: »Symbolic Representation and the Urban Milieu« (Symbolické vyjádření a městské prostředí) in: *American Journal of Sociology* 64 (březen 1958), str. 523-532.

ji tak intenzitu cestování a vizuálního potěšení spojeného se zhlédnutím mnoha různých míst. Podobným způsobem také techniky nových umění způsobují zánik distance psychické a estetické mezi divákem a jeho vizuálním zážitkem – platí to zejména o filmu a moderním malířství. Důraz kubismu na simultánnost a důraz abstraktního expresionismu na okamžitý účinek vyplývají z úsilí o bezprostřednost emoce, úsilí vtáhnout diváka do děje spíše než jej nechat nad prožitkem uvažovat. Tyž základní princip sdílí také film, který za pomoci střihu vybírá obrazy, úhly pohledu, délku každé scény a způsob jejich propojení v kompozici. Jde v řízené emoce ještě dále než ostatní oblasti současného umění. Ve vizuálních odvětvích umění je tak nejmocněji vyjádřen ústřední aspekt modernity, totiž uspořádání sociálních a estetických reakcí na principech novosti, smyslovosti, simultánnosti a okamžitosti účinku.

Moderní estetika se tedy natolik stala estetikou vizuální, že se objektem estetického zájmu stávají i přehrada, most, silo či silniční síť, tedy ekologické vztahy lidských struktur k životnímu prostředí.¹³ Uspořádání prostoru – ať již v moderní malbě, architektuře či sochařství – se stalo prvořadým estetickým problémem kultury poloviny dvacátého století, tak jako se první desetiletí našeho století v prvé řadě esteticky zabývala problémem času (Bergson, Proust, Joyce). Nová kultura se zaujetím pro prostor a tvar se mohla nejvitálněji projevit v architektuře, malířství a filmu. Ve druhé polovině dvacátého století se právě ony staly rozhodujícími oblastmi umění a jejich optika charakteristickou pro naši dobu. Diskuse o účincích masové společnosti na vysokou kulturu si tohoto faktu téměř nepovšimla – hlavní slovo v ní totiž měli humanitní vědci, jejichž chápání vysoké kultury je především literární. V důsledku toho nedokázala reflektovat vůbec nejdůležitější aspekt povahy masové kultury, totiž do očí bijící skutečnost, že tato kultura je kulturou vizuální.

Lze s velkou jistotou tvrdit, že současná kultura se stává spíše kulturou vizuální nežli kulturou tisku. Pramenem této změny nejsou ani tak film a televize jakožto média, nýbrž zejména nové vědomí geografické a sociální mobility, kterou lidé začali zakoušet v polovině dvacátého století, a nová estetika, vzniklá v reakci na ni. Uzavřené prostory vesnice a domu začaly vyklízet prostor cestování, vzrušení z rychlosti (objevené spolu s železnicí), zábavě na promenádách, plážích, náměstích a podobným zkušenostem každodenního života, které tak nápadně vystupují v dílech Renoira, Maneta, Seurata a dalších impresionistických a postimpresionistických malířů.

¹³ Viz např. sugestivní knihu Ericha Gutkinda *Our World from the Air* (Náš svět z ptačí perspektivy, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1952) a výstavu na silnicích, kterou pro newyorské Muzeum moderního umění v září 1961 uspořádal Bernard Rudofsky.

Připadá mi, že McLuhanovo rozlišení mezi »horkými« a »studenými« médii i jeho koncepcí televizi stvořené »globální vesnice« postrádá jiný než triviální význam. (Pokud šíření komunikačních sítí něco způsobuje, je to dezintegrace větších společností na dílčí etnické a primordiální jednotky.) Poměr vlivu tiskového a vizuálního principu na utváření vědění má ovšem reálné důsledky pro koherenci kultury. Tištěná média umožňují čtenáři určit si při pronikání do určité argumentace či reflektování určitého obrazu vlastní tempo a navázat s předmětem »dialog«. Tisk nejenže zdůrazňuje kognitivní a symbolické aspekty, ale – a to je neobvykle důležité – je také režimem potřebným pro pojmové myšlení. Vizuální média – zde takto označuji film a televizi – vnucují divákovi vlastní tempo a nařazením obrazů nad slova vybízejí spíše k dramatizaci než pojmotvorbě. Pozornost, jakou televizní zpravodajství věnuje katastrofám a lidským tragédiím, nevede k očistě nebo porozumění, nýbrž vzbuzuje sentimentalitu a lítost, tedy emoce, jež se rychle vyčerpávají, a vyzývá k pseudorituálu pseudoúčasti na dané události. A protože vizuální média nutně pracují v režimu přehnané dramatizace, jsou reakce na ně buď afektované, nebo znuděné. Směrem k šokujícímu výrazu a zkoumání extrémních situací postoupilo rovněž divadelní umění a malířství a v poslední době, kdy se publikum výrazně diferencuje, také film. Televize – jako »nejveřejnější« z médií – podléhá určitým omezením. Ovšem vizuální kultura jako celek je v porovnání s tiskem náchylnější vůči podnětům modernismu přijímaným kulturní masou, a proto se také v kulturním smyslu rychleji vyčerpává.

Rozpad racionálního kosmu

Od poloviny šestnáctého do poloviny devatenáctého století bylo estetickým programem Západu navázat na racionální uspořádání prostoru a času také jistými formálními principy pro oblast umění. Jako regulační princip fungoval estetický ideál souladu, zaměřený na vztahový celek a jednotu formy. Renesanční malířství naplňující zásady formulované Albertim, bylo »racionální« nejen tím, že k zobrazování výjevu užívalo formálních matematických pravidel (například zásad proporcionality a perspektivy), ale také tím, že se snažilo do umění převést racionální kosmografii prostoru jako hloubky a času jako posloupnosti. V hudbě přinesl objev harmonických akordů – mimochodem specifika západní civilizace – uspořádání struktury zvukových intervalů, které spojilo rytmus a melodii do struktury harmonie a vytvořilo rovnováhu mezi melodii »v popředí« a akordy »v pozadí«.

Nejhlubším záměrem neoklasických kritiků, například Lessinga ve spise *Laocoon*, bylo stanovit »zákony« estetického vnímání. Poezie a malířství pracují s odlišnými smyslovými prostředky, a tudíž se liší základními principy určujícími je

jejich tvorbu: malířství může zachytit pouze jediný okamžik děje v prostoru, zatímco poezie se zabývá ději následujícími v čase.¹⁴ Každý žánr má svou sféru relevance a nelze je vzájemně směšovat. To vše vychází ze základního kosmologického obrazu světa: hloubka, projekce trojrozměrného prostoru, vytvořila »vnitřní vzdálenost«, která se stala simulací reálného světa; narativní model, obsahující prvky počátku, středu a konce, chronologizoval posloupnost děje a umožnil vyjádřit vývoj děje a jeho rozuzlení.

Počátky této koncepcí sahají až k renesančnímu pojetí prostoru, ale pevné základy mají v newtonovském pojetí světa jako uspořádaného univerza. Joan Gadolová k tomu píše:

Základní znaky evropského umění vycházejí ještě po celé devatenácté století z tohoto euklidovského pojetí prostoru. V perspektivě, v ideálu organické formy i v klasických uspořádáních přežívala prostorová logika proporcionality ještě dlouho poté, co byla estetická teorie založená na *concinnitas* opuštěna. S nástupem empirismu ve filosofii nebylo dále možné pohlížet na pravidelné proporce jako na »objektivní« *per se*, jako na harmonické vztahy, jimiž Příklad spojuje prvky jevového světa. V umění však prostor i nadále podléhal geometrickým zákonům. Zůstal racionální, ve všech modifikacích renesančního stylu od manýrismu až po impresionismus se řídil stejnou »řeholí«. Bylo to možné proto, že tatáž prostorová intuice, již se řídil nový umělecký obraz světa, dala vzniknout také teoretickému obrazu světa. Tato nová kosmologie přišla na pomoc uměleckému vidění věcí a nahradila tak její dřívější, esteticko-metafyzickou základnu. Víru moderního evropského umění v homogenitu vesmíru a jeho systematické, racionální uspořádání nakonec legitimizovala kosmologie vědecká, mající svůj počátek v kopernikovském řádu světa.¹⁵

Druhým klasickým principem, který usměrňoval estetické záměry většiny západního umění a literatury, byla idea *miméze* neboli interpretace skutečnosti skrze nápodobu. Umění je zde zrcadlem přírody, obrazem života. Vědění je odrazem toho, co je »tam venku«, co známe jen skrze – smysly vnímaný – *Spiegelbild*, duplikát viděného. Úsudek je v podstatě kontemplanční, nahlížením skutečnosti a *miméze* skutečnosti je odrazem jejich kvalit. Skrze kontemplanční si pozorovatel mů

¹⁴ Pravidlo zní: následnost v čase je doménou básníka, koexistence v prostoru doménou malíře. Spojí-li malíř v jednom obraze dva nestejně body v čase (...), jedná se o porušení výhradních práv básníka, jaké vybraný vkus nemůže strpět.« G. E. Lessing: *Laocoon* (New York: Noonday Press, 1965), str. 109.

¹⁵ Joan Gadol: *Leon Battista Alberti, Universal Man of the Early Renaissance* (Leon Battista Alberti – všestranná postava rané renesance, Chicago: University of Chicago Press, 1969), str. 151.

Zásadní práci, jež se věnuje vzniku a proměně moderního pohledu na prostor a čas, a to ve všech oblastech od matematiky až po umění, je práce Ernsta Cassirera »The Individual and the Cosmos« (Jedinec a kosmos) in: *Renaissance Philosophy* (Renesanční filozofie, ed. Ernst Cassirer et al., New York: Barnes and Noble, 1963).

Erwin Panofsky pak Cassirerovy teze pozoruhodným způsobem propojil s teorií optiky a malířskou vizualizací prostoru. K Albertimu Panofsky poznamenává: »... Srovnávat obraz s oknem znamená malíři připisovat (nebo na něm požadovat) přímý vizuální vztah ke skutečnosti. ... O malíři už se neuvažuje jako o tom, kdo při práci vychází z ideálního obrazu ve své duši«, jak činil Aristoteles a po něm Tomáš Akvinský a Mistř Eckhart, nýbrž kdo vychází z optického obrazu ve svém oku. ... Stručně řečeno, v prostoru předpokládaném a předkládaném řeckým a římským malířstvím chybějí dva atributy, jež charakterizují prostor předpokládaný a předkládaný »moderním« malířstvím až po nástup Picassa: kontinuitu (a odtud měřitelnost) a nekonečnost.« Viz Erwin Panofsky: *Renaissance and Renaissances in Western Art* (Renesance a obrození v západním umění, Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1960), str. 120, 122 an.

že vytvořit *theorii* (původně s významem »hledění«), kde *theoria* znamená získání odstupu – obvykle estetického – od předmětu či zkušenosti a tím i času a prostoru nezbytného k jejich vstřebání a posouzení.

Modernismus znamená konec *miméze*. Odmítá totiž primát vnější skutečnosti. Snaží se skutečnost buď nově uspořádat nebo se stáhnout do nitra Já, do osobní zkušenosti jako zdroje uměleckých ambicí a estetických hledisek. Prameny tohoto postoje najdeme ve filosofii, zejména u Descarta a v Kantově kodifikaci těchto nových principů. Věvodí jí důraz na Já jako kritérium porozumění – zdrojem poznání je tak spíše aktivita poznávajícího než povaha poznávaného předmětu. V kantovské revoluci (on sám ji nazýval revolucí koperníkovskou) se vědomí stává aktivním činitelem, který probírá a selektuje zkušenost z víru tohoto světa, ačkoli tak stále ještě činí v rámci pevného osového systému prostoru a času. Základní průlom však již nastal. Zdrojem poznání se stává činnost – konání a tvorba. Na místo *theorie* a prvotních příčin nastupuje *praxis* a důsledky.

Ve výtvarném umění a literatuře je teorie aktivního poznání popudem k transformaci starších mimetických systémů a daných souřadnic prostoru a času. Namísto kontemplace se setkáváme se *smyslovostí, simultánností, bezprostředností a okamžitým účinkem*. Tyto nové cíle byly určující pro obecnou formální syntaxi všech oblastí umění od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století.

Alberti považoval namalovaný obraz za prostředek pohlížení na viditelný svět; to je jádrem principu kontemplace a »distance« mezi divákem a prožitkem. Moderní malířství vychází ze zcela odlišné koncepce. Cézanne odmítal chápat přírodu jako mímézi; ve své estetice uplatňoval proslulou maximu, podle níž jsou všechny tvary reálného světa variacemi na tři základní tělesa – krychli, kouli a kužel. Výtvarný prostor organizoval do plánů a v nich zdůrazňoval vždy tu kterou ze základních forem. U Williama Turnera pak dochází ke karteziánskému posunu od zobrazování *předmětů* tak, jak je známe, k zachycování *smyslové stránky* vjemu. Jeho »Děšť, pára a rychlost«, obraz vlaku přejíždějícího po mostě přes Temží, je dokladem snahy zachytit pohyb způsobem do té doby nevidaným.

Tyto změny v pojetí prostoru a pohybu jsou logicky domyšleny v rozličných hnutích, jimiž modernismus vrcholil – v postimpresionismu, futurismu, expresionismu a kubismu. Zároveň se vyvíjejí techniky, které mají tyto nové záměry realizovat. U Vuillarda se vzorek na šatech postav v popředí opakuje na tapetě na stěně a postava tak téměř splývá s pozadím. »Vnitřní vzdálenost« Munchovyých obrazů je perspektivně zkrácena natolik, že – jako v případě obrazu mladé dívky sedící na okraji postele – popředí a pozadí téměř splývá a obsah obrazu na člověka jakoby »vyskakuje«. Maurice Denis, teoretik postimpresionismu, formuloval krédo nového přístupu: »Zavřeme okenice.« Obraz podle něj nemá být iluzí hloubky, iluzí tří rozměrů ve dvou, nýbrž jedinou plochou, jíž věvodí prvek bezprostřednosti.

Kant řekl, že kategorie prostoru a času jsou syntetickým a priori, ustálenými kategoriemi našeho myšlení, které nám dovolují pořádat vlastní zkušenost. V Diltheyově historicismu však ani prostor a čas, tyto základní roviny prožívání skutečnosti, nejsou pevně dány, nýbrž se mění s různými kulturními styly. Relativismus a historická perspektiva tedy nahradily princip pevného hlediska a objektivního postavení pozorovatele. Projevem této duchovní proměny v umění je futurismus a kubismus.

Pro futuristy distance, ať už v čase nebo prostoru, neexistovala. Ve svém »Technickém manifestu« prohlašovali, že cílem uspořádání obrazu je »postavit diváka do jeho středu«. ¹⁶ Futuristé usilovali o totožnost objektu a emoce, totožnost jako výsledek nikoli rozjímání, nýbrž činu. Stejně oprávněně, jak poznamenává Joshua Taylor, by bývali mohli říci: »Chceme vehnat svět do mysli diváka«. V kubismu jsme svědky – byť poněkud zmatené – snahy o to, přizpůsobit se koncepcím relativity. Teorie relativity, píše C. H. Waddington, »nás postavila před něco, co nebylo součástí uvažování klasické fyziky – před multiplicitu prostorových systémů, z nichž každý je stejně dobrý jako všechny ostatní«. Pro kubisty tedy uchopení reality znamenalo snahu dívat se na věci »ze všech stran najednou« a tento pocit simultánnosti zachytit tím, že se početné plány různých předmětů budou překrývat v jediném plánu plochého povrchu obrazu. Jediné hledisko je zastíněno řadou hledisek, jež jsou všechna současně mozaikově poskládána do jediného plánu.

Z toho zřetelně vyplývají záměry moderního malířství: v syntaktické rovině jde o rozbití uspořádaného prostoru; v estetice překlenout vzdálenost mezi předmětem a divákem, »vnutit se« divákovi a bezprostředně se prosadit svým účinkem. Výjevy již neinterpretujeme; namísto toho je prožíváme jako smyslové vjemy a jsme svým prožitkem pohlceni.

»... *Rature ta vague litterature*,« doporučoval Mallarmé. Vyškrtejte všechna slova, která příliš konkrétně odkazují na surovou realitu, a soustřeďte se na slova samotná, na jejich vzájemný vztah ve slovním spojení a větě. »Estetická forma moderní poezie,« napsal Joseph Frank, »je založena na prostorové logice, jež vyžaduje úplný obrat v přístupu čtenáře k jazyku. Jelikož se primární reference každého slovního spojení nachází uvnitř básně samotné, je jazyk moderní poezie skutečně reflexivní. Vztah denotace je úplný pouze tehdy, pokud v prostoru simultánně vnímáme skupiny slov, které, jsou-li čteny konsekutivně v čase, nemají k sobě navzájem žádný srozumitelný vztah.« ¹⁷

¹⁶ »Technický manifest« lze najít v *Futurism* (Futurismus, ed. Joshua Taylor, New York: Museum of Modern Art, 1961), str. 125-127.

¹⁷ Joseph Frank: »Spatial Form in Modern Literature« (Prostorová forma v moderní literatuře), in: *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (Rozbíhající se spirála: Krize a mistrovství v moderní literatuře, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963), str. 13.

Nejenže zde posloupanost přichází o svou úlohu významového vodítka, ale na kusy je roztrhána i samotná idea shody mezi slovem a jediným významem. V proslulém dopise Paulu Demenymu prohlásil Rimbaud, že slovníkové definice či pevná syntaktická a gramatická pravidla jsou dobrá leda pro zkameněliny, tj. akademiky. Každé slovo je myšlenka – slovy Aldouse Huxleyho »znepokojuje záhada«. Jak poznamenává Roger Shattuck: »Pravý klasický styl psaní vyžadoval, aby slovo mělo v každém kontextu jasný a logický význam. [Viz např. La Bruyèrův výrok »Mezi všemi různými výrazy, které mohou vystihnout naši myšlenku, je jen jeden opravdu správný, pravý.«] Podle symbolistů – a především Mallarmého – je jazyk obdařen tajemstvím významu, které je tím hlubší, čím více směřy má, že každé slovo ukazovat. Jarry zastával podobně rozvinutou teorii poetického významu, která tvrdila, že všechny významy, jež lze v textu najít, jsou stejně legitimní. Neexistuje jediný správný význam, který by měl právo vytlačit ostatní chybné – významy.«¹⁸

Pocitem, který se na konci devatenáctého století literatura ještě v mezích slovních a větných konvencí snažila uchopit, bylo prožívání života nikoliv jako sledu jednotlivých diskretních událostí, nýbrž jako proudu vědomí. Autorství tohoto sousloví náleží Williamu Jamesovi a poprvé se objevilo v jedné kapitole jeho *Základů psychologie* (Principles of Psychology) z roku 1890; všeobecně známým se stalo díky značné pozornosti, kterou mu věnuje populární *Krátký kurs psychologie* (Psychology: The Briefer Course), vydaný roku 1892. Pojem proudu vědomí znamená, že i tam, kde nastane určitý časový odstup, se vědomí po takto uplynulém čase prolíná s vědomím před zmíněným mezidobím, a *prožívaný* čas tedy není chronologický, nýbrž simultánní. Pro chápání významu je důležité, že pokud prožíváme čas jako proud vědomí, jsou přechodné prvky tohoto proudu právě tak významné a působivé jako podstatné body, které označují entity. James k tomu v jedné pozoruhodné pasáži říká: »Právě tak ochotně, jako hovoříme o pocitu *sklícenosti* nebo pocitu *chlada*, bychom měli mluvit o pocitu spojky *a*, pocitu *jestliže*, pocitu *ale* či pocitu *od*. A přece tak nečiníme: tak zarytě jsme zvyklí uznávat pouze existenci toho podstatného, že se jazyk bezmála zdráhá být používán jakkoli jinak.«

Zatímco konvenční jazyk lpěl na smyslu uspořádaných substantiv pospojovaných transitivními předložkami, modernistická literatura se pokoušela zdůraznit právě tyto tranzitivní elementy jako synapse, které, jsouce nositeli nervových impulsů emocí, mohou člověka vtáhnout do víru pocitů. Tuto snahu předjímal již Flaubert v *Paní Bovaryové*. Ve scéně na venkovském tržišti (užívám zde výkladu Josepha Franka) proudí ulicí dav, lidé se tlačí a mezi ně se mísí ovce a dobytek. Poněkud výš na pódiu stojí nabubřelí úředníci a pronášejí řeč. Z okna hos-

¹⁸ Roger Shattuck: *The Banquet Years* (Léta večírků, New York: Random House, 1968), str. 36.

tinice na tuto scénu shlížejí milenci Emma a Rodolphe, sledují dění a upjatě konverzují. »Všechno by mělo znít současně,« napsal později v komentáři ke scéně Flaubert, »mělo by být zároveň slyšet bučení dobytky, šeptání milenců i řečnění politiků«. Protože však jazyk probíhá v čase, je nemožné navodit takovou simultánnost zážitku, ledaže by byla narušena časová následnost. A přesně to Flaubert udělá: přerušováním děje, přeskokováním a návraty ruší následnost (analogie s filmem je zcela záměrná), aby pak v závěrečném crescendu dva děje – M. le Président citujícího Cincinnata a Rodolpha popisujícího neodolatelný magnetismus mezi milenci – postavil vedle sebe do jediné věty a dosáhl tak synchronního účinku.

Toto »zprostorování formy« (Frank) přerušuje časový průběh vyprávění a soustřeďuje pozornost na vzájemné působení vztahů v neměnném čase. Představuje jeden postup, jímž lze zachytit Jamesův »tok vnímání«. Druhou strategií, na níž byly založeny experimenty Gertrude Steinové, Jamese Joyce a Virginie Woolfové, je ponořit čtenáře přímo do proudu času. V *Jakubově pokoji* (Jacob's Room, 1922) dosahuje Virginia Woolfová posunu ve vnímání interakcí obrazů, které se rozplývají jeden v druhém. V *Paní Dallowayové* (Mrs. Dalloway, 1925), popisu jediného dne v životě ženy, vzniká proud vědomí skrze retrospektivní postupy. Román *Vlny* (The Waves, 1931) je již celý pouze sérií vnitřních monologů. Joyceův *Odysseus* (Ulysses, 1922), tato naprosto mimořádná ukázka spisovatelské virtuozity, užívá všech technik asambláže času a zdůrazňuje prvek změny perspektivy, a to nejen za pomoci juxtapozic a retrospektiv, ale též tím, že autor volí v každé kapitole odlišný styl a dává tak najevo, kolika způsoby lze příběh vyprávět. Gertrude Steinová se ve svém vůbec prvním románovém pokusu (*The Making of Americans* – Zrození Američanů, vydaném v roce 1925, avšak napsaném o 20 let dříve) pokouší ilustrovat svou ideu »časově podmíněného vědění« (nikoli »narace«!) tak, že píše kompletní a neustále se opakující historii jedné rodiny (kniha čítá bezmála 900 stran) téměř výhradně v přítomném čase. Autorka k románu poznamenala:

... Při psaní ... jsem pomalu a postupně zjišťovala, že se musím soustředit na dvě skutečnosti: že vědění je sice, abych tak řekla, nabýváno pamětí, avšak když něco víte, paměť je mimo hru. V okamžiku, kdy jste si vědomi toho, že něco víte, nehraje paměť žádnou roli. Když kdokoli z vás cítí přítomnost druhého člověka, paměť do toho nevstupuje. Máte pouze určitý bezprostřední pocit.

... Usilovala jsem o tuto přítomnou bezprostřednost, aniž bych do ní zatahovala cokoli dalšího. Musela jsem užívat přítomná přičestí, nové gramatické konstrukce. Jsou správné, avšak pozměněné, aby vyjadřovaly onu bezprostřednost. Od té chvíle jsem se zkrátka všemi možnými prostředky snažila zachytit pocit bezprostřednosti a prakticky vše, co jsem dělala, mířilo tímto směrem.¹⁹

¹⁹ Tento popis je z oxfordské přednášky G. Steinové, nazvané »Jak se píše psaní« (How Writing Is Written) a otištěné in: Somerset Maugham: *Introduction to Modern English and American Literature* (Úvod do moderní anglické a americké literatury, New York: New Home Library, 1943), str. 1356-1365.

V hudbě došlo ke změnám podobného charakteru. Modernistický kánon se vy- značoval rostoucí posedlostí zvukem – tj. pouze prvním kompozičním plánem. Posun od Wagnera k Schönbergovi tuto změnu dokládá. Rané Schönbergovo dí- lo vykazuje vliv Wagnera, avšak poté Schönberg odmítl nutnost strukturálně har- monického pozadí a aplikoval strukturní princip pouze na první plán. Novější hudba se vzdává dokonce i této zásady a časové sekvence jsou téměř zcela opu- štěny ve prospěch aleatorních prvků, hluku či dokonce – jako v případě výstřed- ních inovací Johna Cage – ticha.

Období let 1890-1930 bylo zlatou érou modernismu, jeho podivuhodných sty- listických dobrodružství a efektních formálních experimentů. V následujících 45 letech jsme nezaznamenali prakticky žádnou inovaci, o kterou by se nepokusilo již předcházející období, snad s výjimkou snah o propojení techniky s hudbou ne- bo s malířstvím a sochařstvím (viz *environments* vytvořená Rauschenbergem v nichž se osvětlení a uspořádání »plastik« mění náhodně podle hmotnosti ná- vštěvníků na tlakových podložkách nebo podle tepla vyzářovaného jejich těly a zachycovaného senzory), tedy pokusů, které uměním zatěžují paměť (spíše než své objekty), avšak nic pamětihodného po nich nezůstalo. Lze-li v těchto letech hovořit o jednotné estetice, pak jí je snaha rozbít ideu objektu. Na počátku toho- to úsilí stála změna koncepce »trvanlivosti« umění. Tchelitchev si onehdy po- steskl, že Picassovy malby nevydrží kvůli jakosti plátna déle než 50 let; Picasso na to pouze pokrčil rameny. Následovaly experimenty s uměním jako sebeđe- strukcí – vzpomeňme například Tinguelyho stroje; nebo s uměním jako »událos- tí okamžiku«, což byl případ »skic«, které Picasso »nakreslil« pro Clouzota (a je- jichž filmové záznamy máme dodnes k dispozici). Lze-li hovořit o nové estetice, pak jí – podle analýzy Harolda Rosenberga – bylo úsilí najít smysl malířství v »akci«, úsilí, jež mělo dokázat, že hodnota malby není ve vytvořeném předmě- tu, nýbrž v konání malíře při jeho tvorbě; divák se na uměleckém díle měl uči- t oceňovat nikoli výjev, který viděl, nýbrž odkaz na kinestetickou aktivitu, kterou tento výjev skrýval. A tak přestože toto umění deklarovalo svou orientaci na vše »nové«, jeho přijetí zároveň kladlo nemalé nároky na »paměť« adresáta.

Je pozoruhodné, že ve všech uměleckých odvětvích – malířství, poezii, beletrii i hudbě – se za rozmanitou povahou žánrů skrývala tatáž výrazová syntaxe mo- dernismu. Je jí, jak jsem již řekl, zánik distance mezi divákem a umělcem, mezi estetickým zážitkem a uměleckým dílem. Projevuje se jako zánik distance psy- chické, sociální i estetické.

Ztráta psychické distance znamená dočasné pozastavení času. Freud tvrdil, že v nevědomí neexistuje smysl pro čas: člověk neprožívá minulé události, jako by probíhaly v přítomnosti, nýbrž s bezprostředností, *actualité*, přítomnosti vlastní. Proto skrývá nevědomí, tato studnice minulosti (zvláště pak dětských traumat), tak hrozivý potenciál, který je třeba tlumit. Zralost je podle Freuda schopnost zis- kat nutný odstup, smysl pro minulost a přítomnost, protože jen tak může člověk

provést nutné rozlišení mezi tím, co je minulost, jako minulost, a co vychází z pří- tomnosti. Avšak snahou modernistické kultury je právě tento smysl pro hranici mezi minulostí a přítomností zpochybnit či zničit. V Proustově *Hledání ztracené- ho času* evokuje smyslový prožitek nechtěnou vzpomínku a ukazuje, jak hluboko v nás minulost utkvívá, a že může přemoci přítomnost. Román *Hluk a zuřivost* (*The Sound and the Fury*, 1929) začíná Faulkner *in medias res*. Kdosi mluví a my nevíme, kdo; teprve s postupem času zjišťujeme, že je to mentálně retardovaný chlapec Benjy (a aby bylo naše zmatení ještě větší, stejně se jmenuje ještě jedna postava). Román se rozvíjí a my musíme ze zmatených střípků paměti poskládat sled událostí. Společně se ztrátou psychické distance se ztrácí také temporalita a směr, jímž střelka času obvykle ukazovala. Natalie Sarrauteová podotkla, že po- norí-li se člověk bez přípravy do »tropismů« či hnutí, jež tvoří její romány, má- že dosáhnout jistého stupně spontánnosti, avšak přijde zároveň o pocit vyvrcho- lení, dosažení cíle, jež bylo smyslem snažení jedince usměrňujícího své vědomí od mnohotvárné zvrhlosti ke zralosti.

Rozklad estetické distance znamená, že člověk ztratil vládu nad zážitkem – te- dy schopnost ustoupit o krok zpět a vést s uměním »dialog«. Ve dvacátých letech v experimentálním divadle ruského režiséra Tairova neexistoval předěl mezi je- vištěm a obecnstvem, neexistovala jakákoli formální bariéra na způsob forbíny. Představení začínalo a probíhalo všude kolem diváka, obklopovalo ho událostmi, začleňovalo ho do děje. (Mark Rothko, který tvořil velmi efektní jednobarevné malby na plátnech velkých asi 2,5 metru na šířku a 3,5 metru na výšku, doporu- čoval, aby divák stál ve vzdálenosti 45 centimetrů.) Nejfrapantnějším dokladem ztráty estetické distance je film, jediná nová umělecká forma, kterou lidé vyvinu- li za posledních dva a půl tisíce let. Z technické povahy biografu vyplývá, že se zde události – to jest typ záběrů (detail, panoramatický záběr) a jejich délka, pře- suny pozornosti mezi jednotlivými postavami děje, tempo a rytmus obrazů – di- vákovi bezpodmínečně předkládají a on sedí obklopen (často doslova, jako v pří- padě biografu Abela Gance ve třicátých letech nebo u pozdější Cineramy a kru- hových kinosálů s více promítacími plátny) temným promítacím sálem. Vliv ki- nematografických technik – rychlého střihu, retrospektivy, prolínání témat a narušení sekvence – byl tak silný, že ovládl román, poskytl vzor pro »multime- diální světelné show« a výrazně formoval reklamu i všechny ostatní multisenzo- rické stimuly, jež nás denodenně atakují ve světě, do něhož jsme byli vrženi.²⁰

To vše nutně deformuje působení zdravého rozumu v celé škále lidského proží- vání. Důsledkem bezprostřednosti, okamžitosti účinku, simultánnosti a smyslo-

²⁰ Stranou ponechávám otázku ztráty sociální distance, jejíž příčiny by bylo třeba hledat spíše v sociologických než v estetických úvahách. Její důsledky jsou však právě tak důležité. Zánik sociální distance znamená rozvrat společ- ných způsobů a zdvořilosti, které činily kontakt mezi lidmi snáze zvládnutelným a každému jednotlivci posky- tovaly určitý »dýchací prostor«. V nivelizaci, která zánikem sociální distance nastává, mizí řečové, vkusové a sty- lově charakteristiky a žádný individuální jazykový úzus či gramatika není lepší než kterýkoli jiný. Z osobního hle-

vosti jakožto atributů estetické – a psychologické – zkušenosti je, že každou situaci *dramatizují*, snaží se různá naše vnitřní napětí zostřovat na nejvyšší míru a přece nám neposkytují žádný okamžik rozuzlení, smíření či vnitřní proměny, jakým je v rituálu okamžik katarze. Jinak tomu ani být nemůže, neboť dosažené účinky nevyplyvají z *obsahu* (z transcendentní výzvy, proměny nebo mravní očisty skrze tragédii či utrpení), ale téměř výhradně z použité *techniky*. Člověk je vystaven neustálé stimulaci a dezorientaci, avšak poté, co psychedelický moment pomine, také prázdnotě. Je obklopen a zmítán, oddává se psychickému »raušu« vzrušení hraničícímu s šílenstvím; avšak za touto smyslovou smrští znovu vykukuje šedá rutina každodenního života. V divadle padá opona, hra končí. V životě musí člověk také odejít domů, vyspat se, ráno se vzbudit, vyčistit si zuby, umýt si obličej, oholit se, vyprázdnit se a jít do práce. Všední čas je nutně jiný než čas psychedelický; jak daleko až lze v této rozpolcenosti dojít?

Hledání modernity bylo snahou prohloubit prožitek ve všech jeho dimenzích a nechat jej působit přímo na lidskou senzibilitu. Vše ale nasvědčuje tomu, že stojíme na konci této fáze, přinejmenším na poli vysoké kultury (připadá-li takový koncept vůbec ještě v úvahu); hlavním důvodem je, že ono hledání se zvrhlo ve vulgarizující praxi kulturní masy. Moderní literatura – literatura Yeatsova, Lawrenceova, Joyceova a Kafkova – si, slovy Lionela Trillinga, »přivlastnila onu temnou moc, kterou nad lidskou myslí kdysi vykonávaly některé formy náboženství«. Na jisté osobní rovině se také zabývala duchovní spásou. Její pokračovatelé však podle všeho zájem o vykoupění ztratili. V tomto smyslu je současné umění post-moderní a postkřesťanské.

Na zadním, sestupném konci trajektorie moderního hnutí nastává pád »racionální kosmologie«, která od patnáctého století formovala západní myšlení: časová následnost (počátku, středu a konce), vnitřní prostorové distance (předního a zadního plánu, postavy a pozadí) a smyslu pro proporci a měřítko, který obojí spojoval do jednotného řádu. Zánik distance – jako estetický, sociologický a psychologický fakt – znamená, že pro lidské bytosti a pro organizaci lidského myšlení již neexistují žádné meze ani orientační principy prožívání a utváření úsudku. Osobní soustava prostoru a času již modernímu člověku přestala být bezpečným domovem. Naši předkové žili zakotvení v náboženství, které jim poskytovalo duchovní kořeny bez ohledu na to, jak daleko se vydali. Vykročením jedinec však může být jedině kulturním tulákem bez domova, bez možnosti návratu. Stojíme tedy před problémem, zda dokáže naše kultura znovu nalézt jednotu – jednotu obsahu a nikoli pouze formy.²¹

diska je důsledkem ztráty sociální distance vpád do soukromí, rostoucí neschopnost udržet s lidmi formální vztahy, kde je to žádoucí, uniknout z davu nebo si vymezit nějaký úkol nebo práci jako skutečně osobní věc. Ve společnostech s vysokou mobilitou je jedinec utopen ve straně, skupině nebo komunitě. V hedonistických západních společnostech se pak klade důraz na povrchní vztahy a na rychlou směnu mezi jedinci, zprostředkovanou osobou a vnějším zdáním.

21 Téma »zániku distance« jsem poprvé předestřel v krátkém eseji pro časopis *Encounter* (květen 1963). Tato

pitola z něj sice v mnohém čerpá, ale podstatně jej rozvíjí. Materiál užitý v mé argumentaci pochází z široké škály zdrojů. Kromě odkazů uvedených v poznámkách jsem se dále významně opíral o tyto práce: Erich Auerbach: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Mímeze: Zobrazování skutečnosti v západní literatuře, Princeton: Princeton University Press, 1953); Joseph Frank: *The Widening Gyre* (Rozbíhající se spirála, New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963) – tato kniha obsahuje vynikající text »Spatial Form in Modern Literature« (Prostorová forma v moderní literatuře), původně v kratší verzi zařazený do *Sewanee Review*, r. 1945; Aldous Huxley: *Literature and Science* (Literatura a věda, New York: Harper & Row, 1963); Roger Shattuck: *The Banquet Years* (Léta večírků, New York: Random House, 1968); Joshua Taylor: *Futurism* (Futurismus, New York: Museum of Modern Art, 1961); C. H. Waddington: *Behind Appearance: A Study of the Relations Between Painting and the Natural Sciences in this Century* (Zdání klame: Studie vztahů mezi malířstvím a přírodními vědami v našem století, Cambridge: M. I. T. Press, 1970). Analýza proudu vědomí od Williama Jamese viz *Psychology: The Briefer Course* (Krátký kurs psychologie, ed. Gordon Allport, New York: Harper Torchbook, repr. 1961).

3. Senzibilita šedesátých let

Každé desetiletí – desetiletí či generace zde chápeme jako jednotky sociálního času – má své charakteristické znaky. Pro šedesátá léta jsou takovými znaky politický a kulturní radikalismus. Oba vzájemně spojoval motiv revolty, přičemž politický radikalismus není v jádru pouze rebelantský, ale přímo revoluční, neboť usiluje o nastolení nového společenského řádu namísto starého. Tehdejší kulturní radikalismus je naopak – s výjimkou formálních revolucí v oblasti stylu a syntaxe – většinou jen rebelantský, neboť se převážně napájí pouhým hněvem; v senzibilitě šedesátých let lze vidět vyčerpání jednoho podstatného aspektu kulturního modernismu. Právě proto chci pojmut toto desetiletí jako případovou studii pro svou obecnější argumentaci.

Máme-li senzibilitu šedesátých let definovat, můžeme se vydat dvěma směry: jednak ji můžeme vidět jako reakci na léta padesátá a jednak jako obnovení a zároveň rozvinutí senzibilitův ještě starší, té, která vyvrcholila modernismem v období před první světovou válkou.

Senzibilita padesátých let byla převážně literární. Díla vůdčích kritiků tohoto období, jako byli Lionel Trilling, Yvor Winters či John Crowe Ransom, zdůrazňovala komplexnost, ironii, mnohoznačnost a paradox, tedy atributy vlastní lidskému myšlení. Podporují kritický postoj, nestrannost a odstup, jež člověka chrání před přílišným zaujetím, pohlcením určitým krédem či prožitkem nebo dokonce splynutím s ním. Tato tendence mohla přinejhorším vyústit v určitou formu kvietismu a přinejlepším v nástroj sebe-uvědomění; jednalo se tedy v zásadě o velmi uměřený postoj. Senzibilita šedesátých let jej však surově a neuváženě odmítla. Svou zlobu vůči vlastní současnosti projevovala nová mentalita hlasitě, s kletbami, se sklonem k obscénnosti a libovala si v tom, že každé téma – ať už politické, či jiné – postulovala v nesmiřitelných protikladech.

Nálady, které vyšly ze starších podnětů, naopak měly poněkud delší trvání. Modernistické inovace, které tak jiskřivě vzplály mezi lety 1895 a 1914, přinesly do kultury dvě mimořádné změny. Za prvé to byla série *formálních* revolucí v umění, jimž jsem se věnoval v předcházejících kapitolách: rozbití poetické syntaxe, v beletrii proud vědomí, na maliřském plátně multiplicita obrazových plánů, nástup atonality v hudbě, zrušení následnosti v zobrazení času i popředí a pozadí v prostorovém znázornění. A za druhé se objevil nový obraz individuálního lid-

ského Já, který charakterizoval Roger Shattuck (v již zmíněných *The Banquet Years*) těmito čtyřmi základními rysy: kult dětství, záliba v absurditě, převrácení hodnot tak, aby oslavovaly spíše přízemní a nikoliv vyšší sklony, a zájem o prožitky halucinace.

Ponecháme-li prozatím stranou otázky estetických inovací, pak se šedesátá léta nápadně vyznačovala tím, že se zopakoval dřívější obrat k Já, tentokrát léta v křiklavější a hrubší podobě. Důraz na »traumata z dětství« nahradilo – v »báseň-zpovědích« Roberta Lowella, Anne Sextonové a Sylvie Plathové – vyjevování těch nejintimnějších zážitků autora (včetně psychotických záchvatů); v dílech jiných básníků zůstal naopak pocit nevinnosti zachován, např. u Allena Ginsberga v jeho fantaziích inspirovaných Whitmanem, Blakem a indickými védami. Smysl pro absurditu byl rozvinut natolik, že – jako v případě Ionescových her – předměty začaly žít vlastním životem. Převrácení hodnot bylo prakticky dokonáno, avšak oslava přízemnosti tentokrát postrádala veškerou radost a žertovnost. Silné pozice zaujala také halucinace skrze drogové a psychedelické experimenty.

To vše navíc šedesátá léta obohatila o vlastní specifické rysy: zájem o násilí a krutost, zaujetí sexuální zvráceností, touhu po hlučnosti, anti-kognitivní a anti-intelektuální náladu, snahu o definitivní setření hranice mezi »uměním« a »životem« a propojení umění s politikou.

Stručně si je nyní popořadě proberme:

Smyslem násilí a krutosti, jež zaplavily film, nebylo docílit katarze, chtěly spíše šokovat, zdepat, znechutit. Filmy, happeningy a obrazy se předháněly v ukazování krví zbrocených detailů. Divák se dovídal, že takové násilí a krutost prostě jen odráží svět kolem něj – přitom čtyřicátá léta, dekáda mnohem brutálnější a potřísněná větším množstvím krve, v podobné kochání se krvavými scénami, jaké jsme měli možnost vidět ve filmech ze šedesátých let (například *Bonnie a Clyde* nebo *MASH*), nevyústila.

Sexuální perverze je stará jako Sodoma a Gomora, alespoň pokud můžeme usuzovat z písemných pramenů, ale sotva se kdy stavěla na odiv tak otevřeně a přímočaře jako v šedesátých letech. Ve Warholově filmu *Dívky z hotelu Chelsea* (*The Chelsea Girls*), ve švédském snímku *Jsem zvědavá – žlutá* (*Jäg ar nyfiken-gul*), v dramatech *Futz* nebo *Ché* jsme byli svědky obsesivního zaujetí homosexuality, transvestismem, sodomii a především všudypřítomným, veřejně vystavovaným orálním pohlavním stykem. Tato posedlost měla zřejmě vyjadřovat únik z heterosexuálního života – snad v reakci na uvolněnou agresivní ženskou sexualitu, která se začala ke konci desetiletí zřetelně hlásit o slovo.

O senzibilitě padesátých let bychom s trochou nadsázky mohli říci, že tato léta byla dobou ticha. Hry Samuela Becketta hledaly smysl ticha a hudba Johna Cagea dokonce jeho estetiku. Naopak šedesátá léta byla vůbec ze všeho nejvíc obdobím hluku. Od vzniku »New sound« skupiny Beatles v roce 1964 se rocková hudba

vznášela v závratných crescendech, takže už nebylo možné slyšet své vlastní myšlenky – což bylo možná i jejím záměrem.

Anti-kognitivní, antiintelektuální nálada vyústila v útok na »obsah« a interpretaci, ve zdůrazňování formy a stylu, v obrat ke »studenějším« médiím jako film a tanec – tedy v senzibilitu, slovy Susan Sontagové, »nerozlišující, nemyslicí a neschopnou být i negovat«.

Rozrušení žánru, přeměna malby v happening, vynesení umění z výstavních síní ven do okolního prostředí, převádění každého prožitku na umění, ať již mělo formu či nikoliv – to vše směřovalo k odstranění hranice mezi uměním a životem. Oslavování života napomáhalo destrukci umění.

Snad nikdy v moderní historii spolu umění a politika nesouvisely tak těsně jako v šedesátých letech. Ve třicátých letech umění politice sloužilo, ač poněkud těžkopádným, ideologickým způsobem. V šedesátých letech již nezáleželo primárně na ideologickém obsahu, nýbrž na duševním rozpoložení; »guerrillová divadla« a demonstrace kromě hněvu mnoho obsahu neměla. Abychom našli atmosféru srovnatelnou s tím, jak silně bylo umění prodchnuto politikou, museli bychom se vrátit až k anarchismu devadesátých let minulého století; co však bylo pro šedesátá léta zcela nové, byla velká škála a intenzita pocitů, které byly nejen protistátní, ale víceméně obecně protiinstitucionální a v konečném důsledku antimistické.

Přes všechny ořesy však v šedesátých letech nedošlo k jediné zaznamenané vhodné revoluci v oblasti estetické formy. Zaujetí technikou a stroji vedlo pouze ke vzkříšení stylu Bauhausu a L. Moholy-Nagye; divadlo papouškovalo postupy Alfreda Jarryho a teorie Antonina Artauda; umělci-žertěři kopírovali dadaismus nebo rétoricky navazovali na surrealismus. Snad jedině román – s jazykovou dokonalostí Nabokova, Burroughsovými dekompozicemi prostoru a některými prvky francouzského nouveau roman – dal vzniknout zajímavým novinkám. Navzdory řečnění o formě a stylu byla šedesátá léta dekádou, již v obou těchto oblastech chyběla originalita. V oblasti citění došlo k vyhocení nálad, které byly plodem zloby – původem politické, avšak posléze přetékající i do umění. Z hlediska kulturní historie je ovšem důležité, že se tyto nálady obrátily proti umění samotnému a projevíly se ve snaze kulturních mas osvojit si a provozovat životní styl, který byl dosud výsadou úzké a k němu disponované elity.

Rozklad »umění«

Arbitři kultury padesátých let se pyšnili tím, jak vzdorovali nevybíravosti, nekusu a kýči valícím se z masmédií; a také snobství a afektované rádobyuměleckosti, které byly známkou jevu tehdy všeobecně známého jako »prostřední vkus«

(middlebrowism). Svůj vzdor realizovali tím, že trvali na klasickém pojetí kultury a pro posuzování umění prosazovali trans-historické a transcendentní kritérium.

Nejpronikavěji tento postoj zřejmě formulovala Hannah Arendtová. »...pro umělecká díla,« napsala, »platí, že jejich jediným účelem je vzhled. Vlastním měřítkem pro posuzování vzhledu je krása... Abychom si však byli vzhledu předmětů vůbec vědomi, musíme nejprve mít svobodu zaujmout určitý odstup...«

Máme před sebou příklad řeckého pohledu na umění, podle něhož je kultura svou podstatou kontemplativní. Umění není život, v jistém smyslu je dokonce jeho protikladem, neboť život je pomíjivý a proměnlivý, zatímco umění je trvalé. Tento pohled Arendtová obohacuje o hegelovskou koncepci zpředmětnění. Umělecké dílo vzniká tak, že kreativní osoba projikuje myšlenku nebo pocit do předmětu mimo sebe: »...Bezpochyby,« píše Arendtová, »jde o mnohem víc než o doševní rozpoložení umělce; jde o objektivní postavení kulturního světa – pokud obsahuje hmatatelné věci, knihy, obrazy, sochy, budovy, hudbu, zahrnuje celou zašlapanou minulost zemí, národů, nakonec lidstva a o této minulosti vydává svědectví. Jediným mimosociálním, a tedy autentickým uměleckým kritériem po posuzování specificky kulturních věcí je jejich relativní trvalost a stálost, případně nesmrtnost. Kulturním předmětem se může stát jen to, co je s to přetrvat století.«¹

Je paradoxní, že tento názor – který se v šedesátých letech náhle stal tak archaickým – nehodili jako první přes palubu lidé s průměrným nebo nízkým vzděláním, ale naopak intelektuálové, sami »lektori« moderní kultury. Když se totiž pokusili určit, čím je nová senzibilita charakteristická, odmítli právě předpoklady, které stanovila Arendtová. Tvrdili, že těžiště umění a kultury se přesunulo z nezávislé tvorby do osobnosti autora, od stálého předmětu k dynamickému procesu. Toto pojetí poprvé působivě formuloval Harold Rosenberg při výkladu děl Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga, Franze Klinea a dalších – jak je nazýval »akčních malířů«. »Od jistého okamžiku,« napsal Rosenberg, »se plátno začalo jednému americkému malíři po druhém jevit spíše jako aréna, v níž může sám vystupovat, než jako prostor, v němž má reprodukovat, přetvářet, analyzovat a „vyjadřovat“ nějaký objekt, ať už skutečný či smyšlený. To, co se má objevit na plátně, už není obraz, ale událost... Tomuto nakládání s materiálem je podřízena i estetika. Náhle se lze obejít bez formy, barev, kompozice, nákrasu... Naopak základní význam má odhalení obsažené v tvůrčím aktu.«

Je-li obraz činem, pak mizí rozdíl mezi prvním náčrtem a konečným dílem. Dílo totiž nemůže být »lepší« nebo dokončenější než nákras. Z umělecké tvorby se ztrácí předběžnost a hierarchie a každý akt je sám o sobě událostí. V důsledku to

¹ Hannah Arendtová: *Krise kultury* (Praha: Mladá fronta, 1994), str. 134–135, 127.

ho se dílo jakožto výsledek práce rozpouští v gestu – a totéž platí i pro kritiku. »Nové malířství,« uzavírá Rosenberg, »ruší veškeré rozdíly mezi uměním a životem. Z toho vyplývá, že je pro ně relevantní cokoli. Cokoli, co má něco společného s lidským jednáním – psychologie, filosofie, historie, mytologie, uctívání hrdinů. Cokoli, jen odborná kritika ne. Malíř svým malířským aktem před uměním uniká; pro kritika úniku není. Kritik, který i nadále posuzuje umělecká díla optikou škol, stylů a formy – jako kdyby malíř ještě stále usiloval o vytváření nějakého objektu, uměleckého díla, zatímco on se ve skutečnosti snaží na plátně žít – musí nutně působit jako podivín.«²

Rosenberg se ukázal být obdivuhodně jasnoživým prorokem. Celé umělecké hnutí šedesátých let usilovalo právě o rozbití představy uměleckého díla jako »kulturního objektu« a zrušení protikladu mezi subjektem a objektem a mezi uměním a životem. Nejzřejmější to bylo v sochařství, nebo spíše v syntéze sochařství a malířství a jejich rozplynutí v nejrůznějších prostorech, prostředích (*environments*), pohyblivých výjevech, multimediálních experimentech, happeninzích i interakčních systémech typu »člověk-stroj«.

Klasické sochařství pracovalo převážně s objekty. Zaměřovalo se na hmotu jakožto pevnou formu a vycházelo z trojrozměrného prostoru. Socha se upevňovala na podstavec či desku, která ji prostorově oddělovala od »světského« prostoru podlahy či zdi. To vše se v šedesátých letech stalo minulostí. Podstavec byl odstraněn, aby se socha zapojila do okolního prostředí. Hmota se rozplynula v prostoru a prostor se změnil v pohyb. »Minimální sochařství« (Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin) se rozešlo s principem zobrazování obecně. Jeho plastiky nechtěly být ničím jiným než právě tím, co předkládaly: tedy krabicemi a jinými tvary, vztahy, které nebyly ani organické, ani figurativní, ani symbolické, ani antropomorfní. Byly doslova věcmi o sobě – *Dinge an sich*. Něco podobného sledovalo v létě 1968 newyorské Whitney Museum akcí nazvanou »Antiiluze: Postupy a materiály« (Anti-Illusion: Procedures and Materials). Materiálem tu bylo seno, surová vlna, bláto, psí žrádlo atd. Text Jamese Montea pro katalog expozice začíná tímto postřehem: »Radikálnost mnoha vystavených děl není způsobena ani tak tím, že umělci užívají nových materiálů, jako spíše tím, že sám akt výběru a umístění jednotlivých komponent děl má přednost před jejich předmětnými

² Harold Rosenberg: *The Tradition of the New* (Tradice nového, New York: Horizon Press, 1959), str. 25 an. Esej »American Action Painters« (Američtí akční malíři) vyšel poprvé v roce 1952. V poznámce k tomuto článku, nazvané »Hans Hofmann: Nature into Action« (Hans Hofmann: Příroda v akci) a uveřejněné v časopise *Art News* v květnu 1957, Rosenberg tuto myšlenku doplnil: »Svým obratem k jednání autora se abstraktní umění získá svého spojení s architekturou, podobně jako se malířství dříve oddělilo od hudby a románu, a nabízí pomocnou ruku pantomimě a tanci... V malířství je základním pohybovým činitelem (na rozdíl od iluzivního zobrazení pohybu u futuristů) linie, pojímaná nejen jako nejtenčí rovina, nikoli jako hrana, kontura či spojnice, nýbrž jako tah či figura (ve smyslu figury taneční). Při nanášení na plátno může každá taková linie zaznamenat skutečný pohyb umělcova těla jako estetickou výpověď.« (kurzíva D. B.)

vlastnostmi. Každá plastika existuje buď v deobjektivizované, rozptýlené nebo dislokované podobě a v některých případech ve všech třech těchto stavech současně.³ Latexová díla Lyndy Benglisové byla lita na podlahu, aby si sama nabývala vlastní tvar. Barry La Va používal kombinaci křídý a ropy ve spojení s papírem nebo látkou; promísením těchto prvků vznikaly v závislosti na stupni suchosti a vlhkosti, savosti či naopak nasycenosti různé formy. »La Vaovi se v jeho posledních dílech daří užívat času jako zásadního prvku; pracuje s projekcí postupného vývoje díla, podobně jako když biolog odhaduje vývoj množení mikroorganismů v laboratoři.« Vzdušná plastika Michaela Ashera byla doslova závěsem vzduchu, který svou výškou, šířkou a hloubkou určoval průchozí prostor mezi dvěma vyřazenými místnostmi. Při průchodu pocítoval člověk tento »prostor« jako tlak na tělo. »Odhmotněná konkrétnost tohoto díla elegantně vytváří iluzi deskovité formy i bez tesařiny. To, že člověk cítí, a tedy ví, nahrazuje původní cyklus, kdy člověk viděl a teprve následně si uvědomoval přítomnost plastiky.«

Rovněž v roce 1968 prohlásil Robert Morris, že se u konstrukce, již vytvořil »vzdává veškerých estetických kvalit i obsahu«. V komentáři k tomuto vyhlášení »antiformalistického« hnutí napsal Harold Rosenberg:

Ústup od estetiky... legitimizuje »procesuální« umění, v němž chemické, biologické, fyzikální či matematické děje mění původní materiál a buď jej přetvoří, nebo zničí (jako u děl, do kterých byla komponována rostoucí tráva či množící se bakterie, nebo u děl vystavených rezivění). Podobně legitimizuje veškeré nahodilé umění, o jehož formě a obsahu rozhoduje náhoda. Zavržení estetiky nakonec vede k úplné eliminaci uměleckého předmětu a k jeho nahrazení pouhým uměleckým nápadem, nebo třeba, jako v konceptuálním umění, i jen zvěstmi o tom, že nějaké dílo bylo vytvořeno. I přes důraz kladený na »doslovný« význam použitých materiálů mají všechny třídy deestetizovaného umění společnou zásadu, že důležitější než konečný produkt, vznikne-li vůbec, jsou postupy, jež daly dílu vzniknout a jejichž je dílo pozůstatkem.⁴

Půl druhého desetiletí poté, co Rosenberg poprvé – tehdy souhlasně – anticipoval »gestické« či »procesuální« umění, se do jeho slov již vkrádá zřetelný stín nespokojenosti se značně pokročilou fází, do níž mezitím tato tendence dospěla. Naléhavě nyní mladším umělcům připomíná, že »estetické kvality jsou věcem inherecentní, ať již jsou či nejsou uměleckými díly. Estetika není něčím, co existuje odděleně a čeho se může umělec podle své vůle vzdát. Morris nikdy nemohl svým konstrukcím odejmout estetický obsah, stejně jako by ji ho nemohl naočkovat, pokud by ho neměla.«⁵

Malířství sledovalo podobnou trajektorii. Od svých počátků v pradávě mino-

³ James Monte, Marcia Tucker: *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Antiiluze: Postupy/Materiály, New York: Whitney Museum, 1969).

⁴ Harold Rosenberg: »De-aestheticization« (Deestetizace), *New Yorker*, January 24, 1970, str. 62. Přetištěno in: *The De-definition of Art* (Oddefinování umění, New York: Horizon Press, 1972), str. 28-38.

⁵ *Ibid.*

losti vždy spočívalo na dvou základních prvcích: symetrickém, geometrickém plátnu a hladké ploše. První jeskynní malíř, který obrázek nakreslený na stěně obkroužil čarou, obraz oddělil od okolí; tím se malba stala spíše symbolem než magickou manipulací skutečnosti.

V minulých desetiletích jsme se stali svědky definitivního skončení s plánem a plochou, tradičně tvořícími arénu malby. Vlepané materiály, např. v koláži, rozdělují plochu; tvarování plátna rozbíjí geometrický plán. Asambláže vystupují před stěnu. *Environments* člověka zcela obklopují. V těchto dvou situacích – jak poznamenává Allan Kaprow, vůdčí postava hnutí – nastupuje na místo iluze prostoru, jak ji známe z tradičních obrazů, reálná vzdálenost mezi jednotlivými prvky díla.

V roce 1969 se novému hnutí dostalo posvěcení od newyorského Muzea moderního umění, a to výstavou »Spaces« (Prostory), kterou uspořádala Jennifer Lichtová. V ní byl zánik distance završen: obraz je obrácen naruby a návštěvník stojí spíše v něm než vně. V katalogu výstavy Jennifer Lichtová píše:

Dříve byl prostor dílu pouze připsován, jeho iluze byla vytvářena pomocí malířských konvencí anebo – v sochařství – pomocí přesunutí hmoty; prostor oddělující diváka od objektu byl pomíjen jako pouhá vzdálenost. Tento neviditelný rozměr díla je však nyní nově chápán jako aktivní složka, ne tedy jako něco, co umělec jen přejímá, ale co tvaruje, čím získává schopnost vtáhnout diváka do umění, spojit jej s uměním a dát tak vzniknout situaci kvalitativně vyšší úrovně a s širším záběrem. Člověk nyní vlastně vstupuje do vnitřního prostoru uměleckého díla – do oblasti, se kterou se dříve setkával pouze vizuálně z vnějšku, ke které se přibližoval, ale do které nikdy nepronikl; je konfrontován spíše s určitým souborem vnějších podmínek než s jasně vymezeným objektem.

Výstavu tvořilo šest místností či prostorů. První byla vyplněna ohromnými konstrukcemi tvořenými žlutě a zeleně svítícími zářivkami. Další místnost měla bílé akustické obklady. Třetí, ze zvukotěsného skla, byla téměř celá černá. Ve čtvrté místnosti, podobně tělocvičně, si člověk mohl lehnout na zíněnku, zabalit se do plátěných plachet atp. V prostoru zahrady pak skupina *The Pulse* zajišťovala světelné, zvukové a tepelné efekty, vyvolávající v návštěvnících »multimediální« reakci.

V environmentálním umění mizí původní oddělení člověka od okolního prostoru. Happeningy ruší distanci mezi situací či událostí a divákem. Při happeningu už není dílo posuzováno jen z hlediska barvy a tvaru, ale též tepla, zápachu, chuti a pohybu. Jak řekl Allan Kaprow: »Environment a happening jsou si svou podstatou příbuzné. Jsou jen pasivní a aktivní stranou téže mince, jejich společným principem je *extenze*.«

Happening je jako koláž, která spojuje určitý *environment* (prostředí jako umělecké dílo) s divadelním představením. V tomto divadle původně sami malíři manipulovali s předměty a materiály tvořícími obraz, ovšem sejmutý ze stěny a všem přístupný. Divák se tak dostává přímo do procesu »tvorby«.

V happeningu, jak poznamenává Jan Kott, »jsou všechny znaky míněny do slovně: pyramida židlí není ničím víc než hromadou židlí nastavených na sebe, proud vody, který zmáčí publikum, je zkrátka jen proudem vody, který polévá diváky. V takto chápané „skutečnosti“ neexistuje ani rozdělení mezi diváky a herci...«

Tím jsou eliminovány, řečeno s Kottem, mimetické a symbolické funkce divadla. Expresivní obsah se rozpouští v obsahu doslovném, mizí významy na rovině metafory či symbolu.

Dokonce i představa evokace něčeho ztrácí smysl, protože událost již nic nepředstavuje ani nezobrazuje – zkrátka je. Důraz na doslovnost je součástí útoku na metafyzické vyjadřování. V zen-buddhistické filosofii, která v šedesátých letech zaujala mnoho malířů a básníků, se neuzívají slova jako »těžký« nebo »lehký«, protože to jsou atributy či vlastnosti látky; a vlastnosti i látka jsou metafyzické pojmy. Je třeba být naprosto doslovný a pokud už sáhneme k přirovnání, pak se musí vztahovat ke konkrétním smyslovým zkušenostem, k jakým odkazuje např. kámen, dřevo, voda atd.

Demokratizace geniality

Myšlenka hierarchizace umění a kulturního členění publika (např. na lidi s »vyšším«, »prostředním« a »nižším« vkusem), jež byla vlastní tak významným teoretikům kultury padesátých let, jako byli Hannah Arendtová a Dwight Macdonald, nutně implikuje existenci určitých standardů a také existenci profese, jejíž úlohou je tyto standardy definovat a střežit – totiž kritiky. Konečně čtyřicátá a padesátá léta byla nazývána érou kritiky a kritických škol; vzpomeňme »novou kritiku« (New Criticism) Johna Crowea Ransoma, textovou kritiku R. P. Blackmura, morální kritiku Lionela Trillinga, sociohistorickou kritiku Edmunda Wilsona, dramaturgický přístup Kennetha Burkea, lingvistickou analýzu I. A. Richarda či »mýtotočnou« kritiku Northropa Frye.

Šedesátá léta se naopak stavěla vůči kritice s nedůvěrou. V textu *Against Interpretation* (Proti interpretaci, 1966), jehož název dobře shrnoval tento pocit, prohlásila Susan Sontagová, jedna z hlavních zařikávaček nové senzibility: »Projekt interpretace je dnes již převážně reakční. Podobně jako zplodiny z aut a těžkého průmyslu, které znečišťují atmosféru měst, otravují dnes výlevy interpretací uměleckých děl naši citlivost... Interpretace je způsob, jímž se intelekt mstí umění. Nebo ještě hůř – mstí se celému světu.«

Nejen kritika, ale i sama literatura má smysly svým »těžkým břemenem obsahu«. »Pravým uměním naší éry,« napsala, »jsou oblasti s mnohem skromnějším obsahem a méně přímým mravním nábojem – např. hudba, film, tanec, architektura, malířství, sochařství.«

S obzvláštním despektem se pochopitelně setkávalo rozlišení mezi vysokou a nízkou (nebo též masovou, lidovou) kulturou. Podle Sontagové se ve skutečnosti jedná pouze o rozlišení mezi »jedinečným předmětem a produkty masové výroby«. V éře technologizované masové reprodukce se dílo seriózního umělce považuje za zvláště hodnotné, protože nese individuální, osobní rukopis. »Ve světle současné umělecké praxe se ovšem takové rozlišení jeví jako velice povrchní. Mnohá seriózní umělecká díla minulých desetiletí měla rozhodně spíše neosobní charakter ... než charakter „osobního vyjádření individua...“.«

Nová senzibilita je údajně vysvobozením smyslů ze spárů myšlení. »Důležité jsou vjemy, pocity, abstraktní rovina vnímání. Právě k nim se současné umění obrací... Tím, co vidíme (slyšíme, chutnáme, cítíme, hmatáme), jsme mnohem silněji a hlouběji než ideovou výbavou, již jsme si nastřádali v hlavě.«

A nejen to: »Chápeme-li umění jako... programování vjemů, pak může Rauschenbergův obraz vyvolat stejný pocit (či vjem) jako písnička od *The Supremes*. »Podobné rozlišování se tímto ruší a pro »přetváření« vědomí (zvaného též »senzorium«), jež bylo prohlášeno za hlavní funkci umění, je náročné malířství stejně platné jako populární hudba. To vše znamenalo »demokratizaci« kultury, v níž už nic nemohlo být považováno za vysoké nebo nízké; synkretismus stylů, v němž se všechny – sobě navzájem rovné – vjemy mísily; a vládu senzibility přístupné všem.

Došlo-li k demokratizaci kultury, v jejímž rámci na místo dřívější hierarchie rozumu nastoupila radikální rovnost citění, pak na konci šedesátých let ji následovala také demokratizace »geniality«. Idea umělce jako génia, jako nezávislé bytosti, která (slovy Edwarda Shilse) »nemusí dbát zákonů společnosti a jejích autorit« a která usiluje jen o to, aby »se nechala vést vnitřním puzením k rozvíjení sebe sama a obsáhla tak nové zkušenosti«, pochází z počátku devatenáctého století. Tehdy panoval názor, že umělec se na svět dívá z jakéhosi jedinečného zorného úhlu. Whistler prohlásil, že umělci jsou zvláštní třída, jejíž normy a touhy jsou mimo možnost chápání obyčejných lidí. Dojde-li ke »konfliktu mezi géniem a jeho publikem,« prohlásil Hegel – a tuto větu (jak poukazuje Irving Howe) zopakovaly za následující léta tisíce kritiků, spisovatelů a publicistů – »pak vina spočívá na publiku... Umělec má jen jedinou povinnost: následovat pravdu a svého génia.«

Tato tradice zapustila obzvlášť hluboké kořeny ve Francii, kde byl »literát«, jak píše Tocqueville, dlouho vůdčí postavou »utváření národního ducha a způsobu života«. Nejenže se umělci svou genialitou odlišovali od ostatních smrtelníků; měli být dokonce – slovy Victora Huga – »posvátnými vůdci« národa. S postupujícím úpadkem náboženství byly spisovatelé přisuzovány mnohé dřívější výsady kněze, neboť se zdálo, že právě on je nyní obdařen nadpřirozenou vizí. Ve světě svázaném nejrůznějšími omezeními byl právě spisovatel oním nepřizpůsobivým

článkem, tulákem (vzpomeňme Rimbauda), věčně prchajícím před přizemností James Joyce v Terstu, Ezra Pound v Londýně, Ernest Hemingway v Paříži, David Herbert Lawrence v Taosu, Allen Ginsberg v Indii – to jsou přímo prototypy umělců-hrdinů dvacátého století. Pouť do míst vzdálených od buržoazního domova se stala nezbytným krokem pro získání nezávislého pohledu. Základem tohoto všeho je přesvědčení, že umění sděluje pravdu, která je vyšší než pravda vmananá obvyklým kognitivním způsobem, tedy že »jazyk« umění, řečeno s Herbertem Marcusem, »sděluje pravdu, objektivitu, jež je normálnímu jazyku a běžné zkušenosti nepřístupná«.⁶

Ale co když, jak hořce poznamenává Lionel Trilling – tato myšlenka prý »někud zaskočila« i jeho samého – »... umění neříká vždycky pravdu nebo alespoň ne tu nejlepší pravdu a neukazuje vždy správný směr? Co když »může [umění] dokonce plodit faleš a navykat nás na ni a ... za jistých okolností... by mělo, v zájmu zachování lidské autonomie, podléhat dohledu racionálního intelektu? To je zřejmě příliš složitá otázka, než abychom se na ni zde mohli dobrat odpovědi. Navíc povýšení uměleckého pohledu nad všechny ostatní vyvolává jinou, ještě naléhavější otázku: pokud jazyk umění není přístupný běžnému jazyku a běžné zkušenosti, jak může být potom přístupný obyčejným lidem? Šedesátá léta řešila toto dilema tak, že umělece-hrdinu učinila z každého člověka. V květnu 1968 volali studenti na pařížské *École des Beaux Arts* po vytvoření takové duchovní atmosféry, která by usměrňovala »tvůrčí činnost imanentní každému člověku tak, aby se »umělecké dílo« a »umělec« stali »v této činnosti pouhými epizodami«. A katalog revolučního umění ze stockholmského *Moderna Museet* z roku 1969 dovedl tento imperativ ještě dál, když prohlásil: »Revoluce je Poezie. V každém činu, který rozbíjí systém organizace, je poezie.« Taková aktivistická prohlášení – a šedesátá léta o ně rozhodně neměla nouzi – ovšem problém modernismu neřeší, pouze jej obcházejí.

Jádrem problému je vztah kultury k tradici. Hovoříme-li například o klasické kultuře či o katolické kultuře, pak máme na mysli složitý, dalekosáhlý soubor přesvědčení, tradic a rituálů, který v průběhu dějin sedimentoval ve specifický styl. Ten zahrnuje nejen určitý vnitřně koherentní objem praktických hodnot a formálních konvencí, ale také určitou představu o uspořádání světa a o místě člověka v něm. Modernita se již svou povahou rozchází s minulostí jako takovou, vymazává ji ve prospěch přítomnosti nebo budoucnosti. Člověk je pak místo toho, aby se jen připojil k velikému řetězci bytí, vybízen, aby se od samého počátku utvářel sám.

Tam, kde se kultura vztahuje k minulosti, je její srozumitelnost zabezpečována tradicí a vyjadřována rituálem. Osobní zkušenosti a pocity se považují za idio-

⁶ Herbert Marcuse: *An Essay on Liberation* (Esej o osvobození, Boston: Beacon Press, 1969), str. 40.

synkrazie, irelevantní pro veliký řetězec kulturní kontinuity. Jakmile se však kultura začne zajímat o individuální osobnost umělce více než o instituce a zákony, pak se jedinečnost zážitku stane základním kritériem žádoucnosti a touha po nových pocitech hlavním motorem změny.

Moderní kultura je kulturou Já *par excellence*. Jejím středem je Já, její hranice vymezuje identita. Kult individuality se počíná – podobně jako tolik jiných moderních realí – u Rousseaua, který v úvodních řádcích svých *Vyznání* (Confessions) prohlašuje: »Přistupuji k dílu, jaké nikdy nemělo příkladu a vůbec nenajde napodobitele. ... Jen já. Cítím své srdce a znám lidi.« Toto tvrzení je v literatuře nepochybně zcela bezprecedentní svým uplatňováním absolutní jedinečnosti (»Nejsem stvořen jako kdokoli z těch, kdo existují«) i slibem absolutní upřímnosti (»Nic špatného jsem nezamířel, nic dobrého nepřidal«). (Překlad Lučka Kulka, Praha, Odeon 1978, str. 19.)

Avšak bylo by chybou redukovat ono Já, gramatickou první osobu, jež na první stránce knihy figuruje v každé větě, na prostý narcismus (i když i ten je tu přítomen); nebo považovat vědomou snahu šokovat čtenáře zdrcujícími podrobnostmi (»... v předsmrtné agonii hlasitě vypustila plyny«) pouze za formu exhibicionismu. Rousseau se ve svých *Vyznáních* snažil – tak nemilosrdně, jak mu jen připadalo nezbytné – ilustrovat svůj výrok, že pravdu lze uchopit spíše citem či emoci než racionálním úsudkem či abstraktní úvahou: »Cítím, proto jsem.« Rousseauův savojský vikář proto opravuje Descartův axiom a rázem převrací klasickou definici autentičnosti i definici umělecké tvorby, jež z ní vyplývá.

Jak nyní poznat, zda je zkušenost »autentická«, tj. zda je pravdivá a tedy pro člověka platná? Klasická tradice vždy ztotožňovala autentičnost s autoritou, s řemeslným mistrovstvím, se znalostí formy a snahou o dosažení dokonalosti, ať už estetické či mravní. Dokonalosti bylo, slovy George Santayany, možno dosáhnout pouze »purifikací«, očištěním od všech nezamýšlených prvků – sentimentu, patosu, komična a groteskna, hledáním podstaty, která znamená dokonalost formy. I tam, kde již umění bylo ztotožněno se zkušeností, jako v teoriích Johna Deweyho, se nadále zdůrazňovala úplnost jako kritérium estetického uspokojení. Podle Deweyho je umění procesem utváření, který zahrnuje interakci mezi »směrodatným úmyslem« a nepoddajností zkušenosti. Umělecké dílo je završeno tehdy, když umělec dosáhne »vnitřního sjednocení a naplnění«. Jinými slovy, umění nadále usilovalo o celistvost a strukturu a aby dílo mělo smysl, muselo být možné vnímat vztahy mezi jeho jednotlivými složkami.

Nová senzibilita nastupující v šedesátých letech tyto definice rázně smetla se stołu. Autentičnost uměleckého díla byla měřena téměř výhradně stupněm bezprostřednosti, a to bezprostřednosti autorova záměru i bezprostřednosti jeho působení na diváka. Například divadlo si vystačilo se spontánností; text byl fakticky odsunut na okraj a hlavním postupem se stala improvizace – »přirozené« by-

lo povýšeno nad důmyslné, upřímnost nad úsudek, spontánnost nad reflexi. Když Judith Malinová, ředitelka *Živého divadla* (the Living Theatre), říkala: »Já [na jevišti] nechci být Antigona, já jsem a chci být Judith Malinová,« chtěla tím zbavit divadlo iluzivnosti tak, jako ji malíři odstranili z výtvarného umění.

Avšak vzdát se ambice *reprezentovat* jinou osobu či věci neznamená jen vzdání se textu; je k tomu třeba popřít obecný charakter lidské zkušenosti a trvat na falešné jedinečnosti osobnosti. Antigona je symbol – tradičně představovaný na jevišti prostorově odděleném od obecnosti – který vlastním způsobem vyjadřuje některé věčně se opakující lidské problémy: závazek občanské poslušnosti, dodržení slibu, podstatu spravedlnosti. Eliminovat Antigonu, respektive popřít její »skutečnost« znamená zřít se paměti a vytěsnit minulost.

Podobně byla i beletristická tvorba v šedesátých letech posuzována podle pravosti citu, podle toho, jak úspěšně předávala »nepřikrášlený imaginativní podnět« a zda spontaneitu nepokřivovala rozumovou reflexí. Allen Ginsberg říkal, že když píše, nechává svou »fantazii čmárat magické řádky« pocházející z jeho »skutečné duše«.

Dvě z jeho nejznámějších básní, jak nám donekonečna opakoval, byly napsány bez předchozího promyšlení či následné revize: celou dlouhou úvodní část básně *Kvílení* (Howl) prý napsal za jediné odpoledne přímo do stroje a *Slunečnicová sutra* (Sunflower Sutra) byla hotova za dvacet minut: »Čmáral jsem to u stolu a Kerouac stál u dveří a čekal, až to dopíšu.« Týž improvizovaný přístup dovedl Jaca Kerouaca až do fáze, kdy své romány psal na stroji bez přerušování na obrovské role papíru – tempem téměř dva metry denně – a nikdy je po sobě neupravoval.

Většina takovýchto reportáží z autorských dílen byla souhlasných, neboť v éře nové senzibility ani kritici nehovořili o nic neosobněji než sami autoři. Tvář v tvář dramatu, knize nebo filmu měli pocit, že spíše než hodnotit dílo z tradičních estetických hledisek by se (tj. sami sebe) k němu měli vyjádřit; dílo sloužilo hlavně jako příležitost pro zaujetí osobního postoje. Tím se každé umělecké dílo, ať už obraz, román či film, mohlo stát záminkou pro další »umělecký« výtvar – totiž prohlášení, v němž kritik vyjadřoval své pocity z původního díla. »Akční umění vyvolávalo »akční« odezvu a každý se stával »sám sobě umělcem«. Za své tak ovšem vzala celá představa objektivního hodnocení.

Demokratizaci geniality umožnil fakt, že zatímco s názory je možné se přistupovat s pocity nikoliv. Emoce vyvolávané dílem na člověka buď zapůsobí, anebo ne, ale žádné pocity nemají větší váhu než pocity jiných. Spolu s masovým šířením vyššího vzdělání a statistickým nárůstem »polokvalifikované« inteligence navíc došlo k významnému posunu v rozměru celého jevu. Velké skupiny lidí, kteří se dříve o umění nestarali, se nyní hlásili o své právo účastnit se uměleckého dění – nikoli však proto, aby kultivovali mysl či cit, nýbrž aby »naplnili« svou osobitost.

V povaze samotného umění i v povaze reakce na ně totiž nad veškerými objektivními standardy převážilo zaujetí vlastním Já.

Takový vývoj nebyl nijak neočekávaný. O třicet let dříve varoval Karl Mannheim:

»...Otevřenost masové demokratické společnosti spolu s jejím kvantitativním nárůstem a tendencí k všeobecné veřejné participaci nejenže produkuje příliš mnoho elit, ale zároveň tyto elity připravuje o vylučnost, kterou potřebují k sublimaci pudů. Ztratí-li elity ono minimum vylučnosti, přestává být formulace vkusu či vůdčího stylového principu možná. Nebudou-li mít nové podněty, instituce a neoféle přístupy ke světu čas zrát v malých skupinách, budou je masy chápat jako pouhé stimuly ...«⁷

Také jiní teoretikové masové společnosti – Ortega y Gasset, Karl Jaspers, Paul Tillich, Emil Lederer a Hannah Arendtová, jejichž díla měla v padesátých letech tak značný vliv, se zabývali společenskými důsledky ztráty autority, rozpadu institucí a narušení tradice; zdůrazňovali však spíše jejich politický než kulturní rozměr. Masovou společnost považovali za velmi nestabilní předeheru k nastolení totalitního režimu. Avšak zatímco jejich teorie o roli »mas« ve společnosti nám zpětně připadají příliš zjednodušující ve svém pohledu na sociální strukturu a nečitlivé v analýze povahy politiky, je alarmující, jak relevantní jsou tyto teorie pro jeden segment společnosti – totiž svět současné kultury. To, co tito autoři nazývali »zmasověním« – abychom užíli jednoho z jejich méně elegantních termínů – probíhá právě nyní ve světě umění. Styl se stal synonymem módy a »nové« styly v umění v rychlém sledu vytlačují jeden druhý způsobem, který vede k naprosté dezorientaci. Kulturní instituce nefungují jako opozice vůči současnosti, aby tak vytvářely napětí nezbytné k prověření nároků nových přístupů, nýbrž se bez boje vzdávají každé přecházející vlně.

Vysoké umění, jak poznamenává Hilton Kramer, »bylo vždycky elitní záležitostí, a to i tehdy, pokud šlo o elitu pouze v oblasti senzibility, nikoli v oblasti společenského postavení. Vysoké umění potřebuje výjimečný talent, výjimečný pohled, výjimečnou přípravu a odhodlanost – vyžaduje zkrátka výjimečné jedince...«⁸ Takový požadavek je samozřejmě neslučitelný s jakoukoli populistickou ideologií – včetně té, která vládne dnešní americké kultuře. Odtud ten spěch, s nímž mnoho dnešních kritiků přechází na stranu populární kultury.⁹

Pro seriózního kritika tato situace představuje závažné dilema. »Kulturní kritika

⁷ Karl Mannheim: *Man and Society in an Age of Reconstruction* (Člověk a společnost ve věku obnovy, New York: Harcourt, Brace and Company, 1941), str. 86-87.

⁸ Hilton Kramer: »High Art and Social Chaos« (Vysoké umění a společenský chaos, New York Times, 28. 12. 1969; viz též jeho *The Age of the Avant Garde* (Věk avantgardy, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), zejména závěrečný esej »Art and Politics: Incursions and Conversations« (Umění a politika: rozhovory a vpády), str. 522-529.

⁹ »Naše doba je první kulturní epochou,« napsal Lionel Trilling, »v níž mnozí usilují o veliký čin v umění. Frustrování pak vytvářejí třídu vyvlastněných, jež jde napříč tradičními třídami a tvoří proletariát ducha.« »On the Mo-

jako povolání,« uvádí Hilton Kramer, »si odbyla svůj historický debut v okamžiku, kdy vysoké umění poprvé potřebovalo obranu před velmi početnou nevzdělanou veřejností.« Tato situace je však již dávno minulostí. Samo vysoké umění je rozvráceno, ne-li »dekadentní« (ačkoli tento pojem nebyl nikdy uspokojivě definován); »veřejnost« je dnes kulturně tak nenasytná, že se avantgarda – která ani v nejmenším nepotřebuje hledat ochránce mezi kritiky – stává její vlastní doménou. Seriózní kritik se tedy musí buď obrátit proti celému vysokému umění a potěšit tak jeho politické protivníky – anebo, slovy Johna Grosse, »rezignovat a jít dělat vyhazovače na diskotéce«. Takovou dráhu tedy opsala demokratizace kulturního génia.

Ztráta Já

Situace je zřejmě nejvážnější v oblasti literatury. Román vznikl přibližně před dvěma sty lety z pocitu, že se svět »vymyká z kloubů«. Byl prostředkem, který skrze fantazii umožňoval podat zprávu o skutečném světě. Testem kvality románu byl jeho vztah ke zkušenosti – při vši její rozmanitosti a bezprostřednosti – vláčené emocemi a kultivované intelektem. Autor románu je jakýmsi vzorkem člověka, jeho osobní zkušenost je »ur-zkušeností«. Pokud sáhne do svého nevědomí, aby pohladil jizvy své duše, pak se – je-li dobrým romanopiscem – zároveň dotýká i kolektivního nevědomí.

Po zhruba prvních sto let existence románu bylo úkolem romanopisce vysvětlovat společnost. Takový úkol se však nakonec ukázal být nesplnitelným. Diana Trillingová se pokusila definovat současnou odpovědnost romanopisce takto: »Pro zkušeného spisovatele naší doby je nejvyšším nebo dokonce jediným referentem Já. Společnost nemá žádnou osnovu či poslání hodné našeho zájmu; existuje, protože doléhá na nás a protože nás tak absolutně určuje. ... Dnešní romanopisec nám pouze pomáhá definovat Já ve vztahu ke světu, který nás obklopuje a hrozí nám pohlcením.«¹⁰

To sice naprosto přesně vystihuje postoj převládající v první polovině tohoto století, avšak již v šedesátých letech romanopisec ztrácí referent i v tomto Já, neboť hranice mezi Já a světem jsou čím dál nejasnější. Mary McCarthyová tvrdí, že v této době se začal psát nový typ románu »založený na bezstavovosti« a jako důkaz uvádí díla Vladimíra Nabokova a Williama Burroughse. S tím se dá do stejné míry souhlasit. S každou novou událostí vykazovala próza poloviny šedesátých

let stále silnější sklony k autismu a hlas romanopisce se stále více odtělesňoval.

Obrátíme-li se k autorům, kteří se dotkli bolavých míst naší doby, zjistíme, že hlavním předmětem zájmu šedesátých let bylo *šilenství*. Společnost jako téma ustoupila do pozadí, Já jako ohraničený subjekt se rozpadlo, a tak zbylo téma jediné – rozklad, jemuž se každý významný autor tohoto desetiletí tak či onak věnoval. Romány se podobají halucinacím; mnozí jejich protagonisté jsou schizofrenní; znakem literárního realismu je spíše duševní choroba než normálnost. Navzdory četným společenským bouřím té doby nebyl žádný z románů těchto autorů politický; žádný z nich (s výjimkou Bellowovy *Planeta pana Sammlera* /Mr. Sammler's Planet/) se nezabýval radikalismem, mládeží nebo společenskými hnutími – zato měly všechny sklon k mystickým spekulacím. To vše se v citění těchto spisovatelů skládá v jakési apokalyptické chvění – připomínající vlaštovky před bouřkou – které jako by varovalo před hrozcí katastrofou.¹¹

Zřejmým příkladem jsou »černí humoristé« – Joseph Heller, J. P. Donleavy, Bruce J. Friedman, Thomas Pynchon a pro »popovější« čtenáře Terry Southern. Ti popisovali absurdní a nihilistické situace, jejichž zápletky jsou potrhle a zlomyslné, styl neomalený, šaškovský, groteskní. Ve všech těchto situacích je člověk jako pingpongový míček odpalovaný sem a tam nesmyslnými obrovskými a neosobními institucí. V *Hlavě XXII* – jednom z vůbec nejpůvodnějších románů šedesátých let – se hlavnímu hrdinovi nepodaří dostat z letectva, protože aby dokázal své šilenství, dovolává se předpisu, a tím naopak dokazuje, že je ve skutečnosti normální – klasický motiv absurdity.

Ve vědecko-fantastických a futuristických románech Anthonyho Burgesse, Kurta Vonneguta a Williama Burroughse dodává situaci na absurditě fakt, že tu hrdinové prodělávají skutečné změny své fyzické podoby. Zdůrazňuje se tu nezapříčiněnost událostí a splývání dobra se zlem. V románu *Giles kozopas* (Giles Goat-Boy) Johna Bartha mezi sebou bojují o svět dva obří počítače. U Thomase Pynchona a jeho *Křik území 49* (The Crying of Lot 49) se »zápletkou« soustřeďuje kolem celosvětového spiknutí – námětu, který se vyskytuje i u Burroughse – a uprostřed chiliastických orgií očekáváme konec Ameriky.

Téma schizofrenie je explicitně zpracováno v románech *Vyhoďme ho z kola ven* Kena Keseyho, *Konec cesty* (The End of the Road) Johna Bartha a *Americký sen* Normana Mailera. Kesey psal některé části své knihy pod vlivem meskalu a LSD.

dem Element in Modern Literature« (O moderním prvku v moderní literatuře), in: *The Idea of the Modern in Literature and the Arts* (Idea modernity v literatuře a umění, ed. Irving Howe, New York: Horizon Press, 1967).

¹⁰ Diana Trilling: »The Moral Radicalism of Norman Mailer« (Mravní radikalismus u Normana Mailera), in: *Germont Essays* (New York: Harcourt Brace and World, 1964), str. 177-178.

¹¹ Uvědomuji si, že tento výklad zcela pomíjí mnohé významné autory šedesátých let – např. J. Updika, J. D. Salinger, J. Cheever, J. F. Powerse, W. Styrona, Ph. Rotha, B. Malamuda či J. Baldwina. Na to mohu říci jen tolik, že tyto lidé se zaměstnávali tradičnějšími románovými aktivitami, jejichž cílem je léčit lidské skutky na pozadí společnosti, i když např. Malamud jistě podnikl i řadu výprav do světa fantazie. Pokud jde o mou vlastní sociologickou interpretaci apokalyptické nálady doby, mám pocit, že právě autoři, které jsem zvolil, podávají o senzibilitě šedesátých let nejpříznačnější výpověď.

Hrdina zde předstírá duševní chorobu, aby unikl výkonu trestu ve vězení, ale skončí s lobotomií, zatímco schizofrenní indiánský obr, do té doby pacient těžce léčebny, utíká a »normalizuje se«. V Mailerově *Americkém snu* (symbolika názvu je zřejmá) začne hlavní postava Stephen Rojack uskutečňovat své sny o všemocnosti, dostává se do střetu se CIA a jinými tajemnými silami – a na konci příběhu oslavuje telepatické vlny a jejich moc šířit se do volného vesmíru.

Dílům dalších významných autorů tohoto období – Nabokova, Bellowa, Burroughse a Geneta – dominuje téma snu a fantazie. Nabokovův *Bledý oheň* (Pale Fire) je jakousi fantastickou detektivkou (ale stejně tak i melodramatem a labyrintem bonmotů o moci, lásce a moudrosti), kterou tvoří důkladný komentář k dlouhé básni, jejímž autorem je hrdina románu, snad špión, snad svržený panovník imaginární země připomínající Rusko: zmatení identity je zcela zásadní. *Ada aneb Vznět* (Ada, or Ardor) je stejně složitá fantazie o lásce, jež si záměrně hraje s anachronismy a zahlazuje tak veškeré rozdíly mezi minulostí a budoucností.

Saul Bellow – nakonec jediný antiapokalyptický autor – si klade otázku: »Byla to doba, ... kdy jsme měli poslat k čertu tuhle velikou modrobílou zelenou planetu, nebo měla k čertu poslat ona nás?« *Planeta pana Sammlera* se z velké části točí kolem plánu indického přírodovědce kolonizovat Měsíc a zachránit se tak před přelidněním Země. Tímto plánem doktora Lala prochází dále údajná biografie jednoho z průkopníků futurismu, H. G. Wellse. A sám pan Sammler – tato skvěle zachycená hlavní postava románu – nemá státní příslušnost, jako by se tím poukazovalo na rozklad všech struktur minulosti.

Nabokov a Bellow jsou svým založením pozorovateli světa, Burroughs a Genet nám naopak chystají apokalypsu. Svět je doslova i symbolicky roztrhán. Burroughs zaujímá jakousi zcela explicitní »výkalovou vizi«. V románu *Nahý oběd* (Naked Lunch) sice autor navenek vypráví o svém boji s drogovou závislostí, avšak téma výkalů knihou protéká jako otevřená stoka. Neustále se tu zaobíráme analitou, nejrůznějšími druhy tělesného vylučování či hrůzou z ženských genitálií; pohled spočívá na takových výjevech, jako je reflexivní ejakulace oběšeného muže při popravě. Lidé se mění v kraby, obří stonožky či masožravé rostliny. Burroughs prohlásil, že »románová forma zřejmě zastarala« a že spisovatelé budou muset vyvinout účinnější postupy, »které by na čtenáře měly stejný účinek jako šokující akční fotografie«. Jeho romány – *Nahý oběd* a trilogie *Měkký stroj* (The Soft Machine), *Rychlík z Novy* (Nova Express) a *Lístek, jenž vybuchl* (The Ticket that Exploded) – jsou »přístupovací« knihy: »Do Nahého oběda můžete skočit na každé křižovatce.« Je to jakési »non-stop promítání«, kde nepotřebujeme znát děj od začátku. Ostatní romány jsou jako popsané pružky, libovolně přeskupované k sobě. Skutečnost není skutečná, protože nemá ani dimenze, ani hranice.

Podobné elementy prostupují i dílo Jeana Geneta, avšak jeho knihy jsou především oslavou společenské spodiny. Jak poznamenala Susan Sontagová, »zločin, sexuální a sociální ponižení a zvláště vraždu chápe Genet jako důvod k hrdosti«. Podle Geneta je svět zlodějů, násilníků a vrahů jediným upřímným světem, protože se v něm přímo a se vši naivitou vyjadřují ty nejopravdivější a nejskrývanější lidské pohnutky. Fantazie o kanibalismu a tělesném pohlcení jsou podle Geneta nejhlubší pravdou o tužbách člověka.«¹²

Dionýská tlupa

Apokalyptická nálada nebyla nikde vyjádřena s takovou naléhavostí jako v hnutí, jež se nazvalo »Dionýským divadlem« a herecký soubor považovalo za cosi jako dionýskou družinu. Toto hnutí vyzdvihovalo zejména spontánnost, orgiastické vytřzení, smyslovou komunikaci, východní mystiku a rituál; na rozdíl od staršího radikálního divadla nebylo jeho cílem ani tak ovlivňovat názory obecnosti, jako spíše přetvořit duše diváků i herců společnou účastí na jakýchsi obřadech osvobození. Z hnutí se vyvinul divadelní směr, který vystupoval proti umělecké kázi a proti řemeslnosti, což zdůvodňoval tím, že každé formování účinkujícího nebo textu, jakákoli přetvářka nebo rafinovanost je »netvůrčí a proti životu«.

V tradičním divadle pečlivě propracovaných her neexistují nedotažené konce, mravní dvojsmysly, nevyužitá část zápletky; příběh podléhá logice, která děj dovede k vyústění, neboť dramatik chce sdělit pointu. Naproti tomu »nové divadlo« nemělo důvěru k ničemu, co mělo řád, odsuzovalo jeho svévolnost a selektivnost. Takové divadlo nutně nemohlo být divadlem dramatiků, neboť psaná hra je – alespoň do jisté míry – definitivní a omezená, zatímco nové divadlo chtělo děj otevřít pro všechny, zrušit rozdíl mezi hledištěm a jevištěm, mezi divákem a hercem. Ve své nedůvěře k myšlení usilovalo o proměnu divadla v cosi jako vzkríšený primitivní rituál.

V oblasti dramatu bylo prototypem nové senzibility »Živé divadlo« Juliana Becka a Judith Malinové. Soubor cestoval několik let po Evropě, během této doby si vytvořil nový herecký styl založený na náhodném ději a hlásal jakýsi revoluční anarchismus, jehož novým krédem bylo, že »divadlo je nutno osvobodit« a »vyhnout ven na ulici«. Slovy připomínajícími Marinettiho *Manifest futurismu* zaútočil Beck na divadlo minulosti:

¹² Možná se zdá divné, že Geneta začleňují do »americké« skupiny a označují ho za autora šedesátých let. Přestože jeho nejvýznamnější díla vznikla ve čtyřicátých a padesátých letech, knihy, které Genetovi zajistily odezvu v Americe – *Notre Dame des Fleurs* (Panna Maria v květech) a *Pompes Funébres* (Smuteční obřady) – byly přeloženy až v letech šedesátých. Také Burroughs tvořil už v padesátých letech, ale oba tyto autoři do amerického povědomí plně vstoupili až o dekádu později.

Všechny formy divadla lze budou zrušeny... Nepotřebujeme Shakespearovu objektivní moudrost, je to tragická vyhrazenou pouze životní zkušeností urozených. Pomíjí hodnotu kolektivní radosti a pro-
 ší dobu se tak stává nepotřebným. Nenechme se svést poetikou. Jak říká Artaud – »palte texty.«
 Zrušeno bude vlastně celé divadlo intelektu. Divadlo našeho století a všech století před ním je d-
 dlem, jehož podání i určení je intelektuální. Ze současného divadla člověk vychází v zamyšlení. Avšak
 naše myšlení, podmíněné naším rovněž podmíněným vědomím, je tak zkažené, že mu není radno
 říci.

Proto ve hře *Ráj ihned* (Paradise Now), nejznámějším kuse Živého divadla, by-
 li diváci vyzváni, aby překročili světla ramp a připojili se k hercům na jevišti. Ze-
 tímco další účinkující se mezitím procházeli sálem, kouřili marihuanu a zapřáda-
 li s lidmi v obecnstvu rozhovory. Co chvíli se některý herec vrátil na jeviště
 svlékl se jen do bederní roušky a vyzýval diváky k následování. Cílem (i když jen
 zřídka kdy naplněným) bylo vyvolat jakési hromadné saturnálie. Nakonec byli
 všichni vyzváni, aby šli do ulic a získali policisty pro anarchismus, zaútočili na
 vězňice, osvobodili vězně, ukončili válčení a ve jménu »lidu« se zmocnili měst.
 Skutečným ztělesněním této nové senzibility v dramatickém umění byl fran-
 couzský spisovatel a kritik Antonin Artaud, který však zemřel již v roce 1948. Ar-
 taud původně vystudoval herectví, v roce 1928 však společně s Robertem Ar-
 nem založil Divadlo Alfreda Jarryho (Théâtre Alfred Jarry), v němž – inspirovan
 Jarrym – koncepcí divadelního »vymítání duchů« rozvinul. Artaud se domníval,
 že je třeba »učinit přítrž« ztročování divadla textem a znovu vzkřísit onen zvlášt-
 ní jazyk na půl cesty mezi gestikulací a myšlením. Jakkoli nebyl v běžném živo-
 tě zastáncem krutosti či sadismu, věřil Artaud, že ritualizované násilí jeho diva-
 dla může mít na obecnstvo terapeutický účinek v tom, že mu poskytne uvolně-
 ní. V tomto smyslu náleží Artaud k mocnému proudu postmodernistů, kteří za-
 točili na racionalitu a usilovali o návrat k primitivním zdrojům podnětů lidského
 jednání.

Ve Spojených státech šedesátých let, kde děti »věku hojnosti« hrály (někdy
 i osudnou) hru na revoluci a bavily se (někdy i osudně) halucinacemi, se různě
 teorie podobné těm, jež stály v pozadí Artaudova »divadla krutosti«, sice stávaly
 módou, aniž ovšem byly skutečně pochopeny. Ze všeho tehdejšího řečnění o di-
 vadle jako rituálu zazníval pocit prázdnoty, nejistota i čirá teatralita.¹³

Rituál, jak ukazuje Émile Durkheim, předpokládá v první řadě jasné rozlišení
 mezi posvátným a profánním, přijaté všemi příslušníky dané kultury. Rituál stře-
 ží brány posvátna a k jeho funkcím patří mimo jiné i udržovat tabu nezbytná pro
 fungování společnosti za pomoci bázně, již rituál vzbuzuje; jinými slovy, rituál
 dramatisovanou reprezentaci posvátné moci. Avšak jak by mohl smysluplný ritu-
 ál připadat v úvahu ve společnosti, která nezačne právě od onoho základního roz-

¹³ Tzv. »chudé divadlo« polského režiséra Jerzyho Grotowského, které zrušilo kostýmy, osvětlení i kulisy a zam-
 řilo se na utření a smrt, bylo v tomto období stejně oblíbené, ačkoli jeho tvůrce – asketik a samotář s pocitem
 božského poslání – později mnohé své pokračovatele zavrhl.

lišení mezi dvěma sférami bytí a která odmítá veškeré představy hierarchicky
 uspořádaných hodnot?

To, co nové divadlo nazývalo rituálem, se nutně stalo spíše oslavou násilí. Zprvu
 násilí zůstávalo v mezích samotného díla – například jako exorcistní rituál v dra-
 matu *Černoši* (The Blacks), při němž byla znázorněna symbolická vražda bělocha
 černochem. Později však touha po vzrušení přerostla ve volání po ještě »skuteč-
 nějších« výjevech; tehdy začaly být původní psané hry postupně vytlačovány hap-
 peningy, které se staly hlavní arénou násilí. Tradiční divadlo život koneckonců
 pouze napodobovalo, ale při happeningu mohla téci – a také tekla – skutečná krev.
 Při sympóziu nazvaném »Destrukce v umění« (Destruction in Art), konaném v ro-
 ce 1968 v prostorách newyorského Judson Church, zavěsil jeden z účastníků ke
 stropu živé bílé kuře, houpal jím ze strany na stranu a poté mu zahradnickými
 nůžkami odstříhl hlavu. Useknutou hlavu si vložil mezi nohy do rozepnutého po-
 klopce, zatímco mrtvým trupem bušil do strun otevřeného piána. V roce 1968 vy-
 kučal německý umělec Herman Nitsch na pódiu Cinémathèque ovci, vnitřnost-
 mi a krví polil mladou dívku a tělo ovce přibil na kříž. Při tomto happeningu po-
 sobě účinkující »Divadla orgiastického mystéria« (the Orgy-Mystery Theater) vr-
 hali hromady střev a krve, čímž zřejmě napodobovali starořímský rituál zvaný
 taurobolium: při něm se nad hlavou muže v jámě zabíjel posvátný býk, což bylo
 součástí mužova zasvěcení do frygických mystérií. O obou těchto událostech re-
 feroval – i s obrazovým doprovodem – časopis *Art in America*. Obrázek další
 Nitschovy akce, jejíž součástí bylo rituální zabití zvířete, se dostal na titulní stra-
 nu časopisu *Village Voice*.

Násilí intelektuály tradičně odpuzovalo, neboť je považovali za selhání. Mělo se
 za to, že lidé se uchylují k použití síly teprve tehdy, když nebyli schopni dosáhnout
 kýžené přesvědčivosti rozumovými prostředky. A tak i v umění použití síly
 – ve smyslu přímého zobrazení násilí na plátně, na jevišti či v psaném textu – zna-
 menalo, že umělec, jemuž chybí umělecké prostředky pro komunikaci určitého
 pocitu, je nucen vyvolávat úder dané emoce přímo. Šedesátá léta však legitimi-
 zovala násilí nejen jako terapeutický prostředek, ale též jako nezbytný průvodní
 jev sociální změny. Při pohledu na mládež z prostředí francouzské velkoburžoazie,
 která ve filmu Jean-Luca Godarda *Čínanka* (La Chinoise) deklamuje násil-
 nícká hesla z Maoovy Červené knížky, si pak člověk náhle uvědomil, že tu zvrhlý
 romantismus zakrývá hrozivé vražedné pužení. Podobně Godardův *Vikend*, kde
 dochází ke skutečnému zabíjení živých zvířat, dává vzkličít tušení, že se tu dotý-
 káme kořenů temné krvežízivosti – nikoliv za účelem katarze, ale prostě z »he-
 cu«.

Revoluční rétorika – v nové kulturní tvorbě i v nové politice – dovoluje, aby by-
 la smazána dělící čára mezi divadlem a skutečností: život (a takové »revoluční«
 akce jako demonstrace) se pak odehrává jako divadlo, zatímco násilí, nejprve

v divadle a posléze na pouličních demonstracích, se stává již nezbytnou psychickou drogou, formou závislosti.

Namísto rozumu

Na konci šedesátých let dostala nová senzibilita jméno (kontrakultura) a k němu odpovídající ideologii. Hlavní tendencí této ideologie – jakkoli vystupovala do pláštíku útoku na »technokratickou společnost« – byl útok na samotný rozum.

Byli jsme vyzváni, abychom se namísto rozumu oddali té či oné formě preracionalní spontánnosti – ať už pod hlavičkou »Vědomí III« Charlese Reicha, »šamanské vize« Theodora Roszaka nebo něčeho podobného. »Nežádá se po nás menšího,« prohlásil Theodore Roszak, jeden z nejvýšečnejších mluvčích tohoto hnutí, »než svržení vědeckého pohledu na svět i s jeho hluboce zakořeněnou nedůvěrou egocentrickému a intelektuálnímu duchovnímu ustrojení. Na jeho místě musí nastoupit nová kultura, v níž se pádem pravdy, dobra a krásy stanou mimořádnými intelektové schopnosti osobnosti – schopnosti, které čerpají energii z extáze a z zážitku lidského společenství.«

Revoluční změna, slyšali jsme neustále dokola, musí obsáhnout nejen společnost, ale i lidskou duši. Jakmile ovšem člověk začal pátrat po tom, co by to mohlo znamenat konkrétně – jakou formu by tato nová, postrevoluční kultura měla mít – dostávalo se mu jen dalšího nabádání, aby odhodil dusivé břemeno poznání a dalších praktických ukázek »extatického šamanského blábolení«.

Jsou tyto výzvy něčím jiným než jen touhou po ztracených slastech idealizovaného dětství? Taková touha je přece společná všem utopickým hnutím. Rajske fantazie šedesátých let měly však – kromě toho, že byly oděny do jazyka psychologie a antropologie – ještě jedno novum. Zatímco totiž v minulosti byly takové tužby vesměs rétorické (vzpomeňme například Fourierovu »eupychii«), v šedesátých letech jsme svědky toho, jak adolescenti realizují dětské fantazie a sexuální tužby, a to v masovém měřítku v historii kultury nevídaném. Vždyť o co jiného v této vlně negace a nezodpovědnosti šlo než o odmítání právě onoho nezbytného rozlišování – mezi pohlavími i ideami – které je znakem dospělosti? Co jiného znamenala mladá kultura »věku Vodnáře«, tohoto drog'n'rollového tance jara, nežli zoufalé hledání Dionýza? Nenašla jej – jak také, když to nebyla ani příroda, ani náboženství, jež by bylo možno oslavovat a ritualizovat.

¹⁴ Bylo by chybné a zkreslující se domnívat, že tento úkol hovoří za celé radikální hnutí. Starší radikální tradice v skutečnosti iracionalismus odmítala a řada jejích stoupců – Philip Rahv, Robert Brustein, Lionel Abel, Irving Howe – ve svých esejích některé aspekty nové senzibility kritizovala. Jejich argumentace však často trpí tím, že jsou intelektuálně i esteticky spjatí s modernismem a přejímají jeho premisy. Zaslouhou nové senzibility zůstává, že premisy modernismu dovedla až do jejich logických důsledků.

A tak zbylo jen ubohé, přízemní vyznávání Já – onoho Já, které bylo připraveno o všechen obsah a které předstíralo svou životnost pouhou hrou na Revoluci.

Dovětek

V sedmdesátých letech – z pasti myšlení v dekadách nelze uniknout – se vyčerpal i kulturní radikalismus. Malířství se vrací k figurativní malbě a zobrazování, sochařství má znovu zájem o techniku, materiál a »pojmové sdělení« prostřednictvím komunikačních »nástrojů«. Divadelní tvorba je mdlá a román se pokouší ponořit hlouběji do problémů šílenství a technického vývoje – příkladem budiž Pynchonova *Gravitace a její duha* (*Gravity's Rainbow*). Pro kulturní masu je tu »pornománie«, únavné bahnění se v pornografii a sexuálních výstřednostech. Končí takto nejen dekáda, ale i historie celé jedné kulturní orientace?

»Nespoutané Já« bylo, jak jsem ukázal, produktem buržoazní společnosti a její glorifikace bezuzdného individualismu. Jakkoli však buržoazní společnost tento nezřízený individualismus schvalovala na poli ekonomickém, excesů Já v kultuře se obávala a snažila se je tlumit. Z mnoha složitých historických příčin získalo »kulturní Já« protiburžoazní náboj a části moderního kulturního hnutí se spojily s politickým radikalismem. Podněty »kulturního Já« přitom nebyly skutečně radikální, spíše pouze rebelantské. Kulturní Já se snažilo dosáhnout »sebevyjádření« odmítáním sebezapření a vyhledáváním uvolnění. Dnes vzniká situace, kdy vnější tlaky k sebeomezování ochably a impulsy uvolnění postrádají potřebné napětí – a kreativitu. Co víc, snahy o uvolnění se v dnešní liberální kultuře staly legitimními, čehož využívají (například v hudebním průmyslu) komerční podnikatelé a podsouvají vlastní prefabrikované verze »nekonformního« životního stylu.

Rebelantské podněty kulturního modernismu narážejí na jeden velký paradox. Mimo západní svět – tj. v Číně, Alžírsku nebo na Kubě – má radikalismus puritánský náboj a sovětský marxismus je kulturně represivní. Kulturní modernismus se sice dodnes prohlašuje za nepřítel buržoazie, ve skutečnosti však zapouští kořeny převážně právě jen v buržoazní, kapitalistické společnosti. Této společnosti chybí kultura, neboť ze zdrojů této kultury zbývají jen vyprázdňené ideály a skomírající náboženství. Proto společnost za svou normu přijímá životní styl kulturní masy, která usiluje o »emancipaci« či »osvobození«, a přitom postrádá jakákoliv pevná mravní či kulturní vodítka ohledně toho, jaké zážitky má či nemá považovat za hodnotné. Vyčerpal se tedy kulturní modernismus, nebo jej čeká další kolo na rozšiřující se spirále, další povolení šroubu, jímž se odstraní další zábrany (vůči incestu, pederastii, androgynii)? Z našeho pohledu je ovšem tato otázka v podstatě irelevantní. Modernismus jako tvůrčí kulturní síla – tvůrčí co do estetické formy či obsahu – již dávno skončil; kritického bodu dosáhl asi před

padesáti lety. Senzibilita šedesátých let je relevantní pouze jako důkaz toho, že estetika šoku a senzace nakonec vyústila ve fádní trivialitu; skutečnost, že se stala majetkem kulturní masy, je pak dalším dokladem kulturních rozporů kapitalismu.

4. Na prahu velké obnovy: náboženství a kultura v postindustriálním věku

Každá společnost se snaží vytvořit ustálenou soustavu významů, pomocí nichž se člověk může vztahovat ke světu. Tyto významy poukazují na lidské cíle, nebo – jako v případě mýtu a rituálu – vysvětlují povahu sdílených zkušeností, nebo se týkají přeměny přírody lidskými prostředky magie či *techné*. Tyto významy jsou zachyceny v náboženství, kultuře a práci. Ztrátou významů v těchto oblastech vzniká v životě člověka nesnesitelný zmatek a člověk je naléhavě puze k hledání nových významů, aby unikl pocitu marnosti a nihilismu. Ve světle předcházejících kapitol o inkohereci kultury zkoumá tento esej vztah kultury k práci a náboženství a možný směr hledání nových významů.¹

Mnohé z charakteru člověka a sociálních vztahů, do nichž vstupuje, je formováno typem práce, kterou vykonává. Vezmeme-li práci jako princip, odlišující tři typy osobnosti, můžeme hovořit o práci preindustriální, industriální a postindustriální. Tento princip lze nahlížet jednak synchronně, kdy různé prvky existují současně v rámci jedné společnosti, nebo to mohou být časově následné fáze, jimiž společnosti v dějinách procházejí. Jde o pouhé analytické konstrukty, proto oba přístupy mohou být legitimní – záleží na účelu jejich užití. Samo rozlišení je však důležité pro pochopení významů, které se z práce odvozují.

Život v preindustriálních společnostech – a ten se stále ještě týká většiny našeho světa – bychom nejspíše mohli nazvat *hrou proti přírodě*. Pracovní síla je tu soustředěna převážně do »dobyvatelských« odvětví: zemědělství, těžby surovin, rybolovu, lesnictví. Člověk pracuje hrubou fyzickou silou, tradičně předávaným

¹ Tento esej lze číst také jako protějšek textu »Technology, Nature and Society: The Vicissitudes of Three World-Views and the Confusion of Realms« (Technika, příroda a společnost: Proměny tří světónázorů a zmatení sfér), předneseného na *Smithsonian Institution* v prosinci 1972 a vydaném v rámci *Frank N. Doubleday series* pod titulem *Technology and the Frontiers of Knowledge* (Technika a hranice poznání, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1975) s předmluvou Daniela Boorstína. Tento esej jsem do své knihy nezařadil proto, že se zaměřuje spíše na proces vzniku filosofických pohledů na svět ve vztahu ke společnosti než na specifické problémy kultury. Oba texty je však možno považovat za komplementární.

Abych přiblížil rámec diskuse o náboženství a kultuře, opakuji v úvodní části této kapitoly některé formulace z knihy *The Coming of Post-Industrial Society* (Nástup postindustriální společnosti).

způsobem a pro jeho prožívání světa jsou určující zásahy přírodních živlů – roční období, bouře, úrodnost půdy, dostatek vláhy, hloubka surovinových ložisek, sucho či záplavy. Tyto nepředvídatelné skutečnosti určují rytmus života. Smyslem času je trvání, *durée*, a pracovní tempo se mění v závislosti na ročním období a počasí.

Industriální společnosti, jež vyrábějí zboží, hrají *hru proti vytvořené přírodě*. Svět se technizoval a racionalizoval. Dominuje mu stroj a rytmus života je odměřován mechanicky; čas je chronologický, mechanický, přesně odměřovaný dílkou na hodinách. Fyzickou sílu nahradila energie, která je zároveň předpokladem ohromných skoků ve vývoji produktivity a masové výroby standardizovaného zboží, jež jsou charakteristickým znakem industriální společnosti. Energie a stroj je proměňují povahu práce. Řemeslná práce se rozkládá na jednodušší složky a původního řemeslníka nahrazují dvě postavy: inženýr, odpovědný za projekt a průběh pracovního procesu, a částečně vyškolený dělník, který je nepostradatelným kolečkem ve výrobní mašinérii, ovšem jen do té doby, než technická domyslnost inženýra vytvoří nový stroj, který nahradí i jeho. Je to svět rozvrtnutý a plánů, ve kterém se součástky přesně v potřebný okamžik »dostávají« k montáži. A je to také svět koordinace, v němž do sebe za účelem výroby a distribuce zboží přesně zapadají lidé, materiály i trhy. Je to svět organizace, tedy hierarchie a byrokracie, ve kterém se s lidmi zachází jako s věcmi, neboť věci lze koordinovat snáze než lidi. Proto se zavádí nezbytné rozlišení mezi osobou a její rolí, které dosahuje formální podoby v rozvrzích služeb a organizačních schématech podniků.

Společnost postindustriální – jelikož se soustřeďuje na služby (humanitní i technické) – je *hrou mezi lidmi navzájem*. Organizace výzkumného týmu či vztah mezi lékařem a pacientem, učitelem a žákem, státním úředníkem a žadatelem, zkrátka svět, jehož určujícími rysy jsou odborná znalost, vyšší vzdělání, komunitní organizace apod., – si žádá spíše kooperaci a vzájemnost než koordinaci a hierarchii. Postindustriální společnost je tudíž také společností *komunální*, v níž sociální jednotku tvoří spíše komunita, společenství než jednotlivec a rozhodnutí je nutno dosahovat spíše politicky – ať už ve vládě nebo na základě kolektivního vyjednávání mezi soukromými organizacemi – než tržně. Dosahovat spolupráce mezi lidmi je ovšem mnohem těžší, než bylo řídit věci. Předpokladem existence komunity je participace; a pokud mnoho různých skupin požaduje příliš mnoho různých věcí a nejsou připraveny vyjednávat, je výsledkem zostření konfliktu, případně patová situace. Kde chybí politika konsensu, nastává politika konfrontace. Tyto změny v organizaci společnosti však mohou – ač velmi neurčitě – ohlašovat ještě cosi víc, totiž nového ducha a novou kosmologii, jejichž temný stín se vždy dotýkal okrajů našich představ o světě a sobě samých a nyní by se mohl posunout tak říkajíc do »fenomenologického středu« našeho vědomí. Řečeno exist

stencialistickou terminologií, člověk je »vržen« do světa, konfrontován s neznámými a nepřátelskými silami, které se snaží pochopit a ovládnout. V pořadí první byla konfrontace s přírodou a po většinu mnohatisícileté existence člověka byl život hrou proti přírodě. V tomto souboji šlo o to, najít strategii, která by držela přírodu v patřičných mezích: nalézt útočiště před přírodními živly, zkrotit vodu a vítr, vydobýt si potravu a obživu z půdy, vody i jiných živočichů. Vzorce lidského chování byly do značné míry utvářeny právě potřebou přizpůsobit se těmto nárokům.

Člověk jakožto *homo faber* vyráběl věci a snil přitom o přetváření přírody. Být závislý na přírodě znamenalo podrobovat se jejím rozmarům; naopak přetvářením přírody měl člověk rozšířit svoji moc. Průmyslová revoluce byla v podstatě snahou nahradit přírodní řád řádem technickým, nahradit náhodné ekologické distribuce zdrojů a podnebí technickým pojetím funkčnosti a racionality.

Postindustriální řád se obrací zády k obojímu. V práci – této určující lidské zkušenosti – žije člověk stále více mimo přírodu a také stále méně po boku strojů a věcí; žije převážně – a střetává se pouze – s ostatními lidmi. Právě problémy života ve skupině přitom patří k nejstarším potížím lidské civilizace, sahajícím až do éry jeskyně a klanu. Kontext se ovšem mění: nejstarší formy skupinového života se vyvíjely v kontextu přírody. Přemáhání přírody dávalo životu lidí vnější společný smysl a skupinový život napojený na věci zase poskytoval lidem, kteří si vytvářeli mechanické nástroje k předělávání světa, silný pocit moci. V postindustriálním světě však většina lidí ztratila oba tyto starší kontexty ze zřetele. V koloběhu každodenní práce již lidé nejsou konfrontováni s přírodou – ať nepřátelskou nebo blahodárnou – a jen málokdo zachází s nástroji a věcmi.

Z širšího historického pohledu utvářela v preindustriálním stadiu charakter člověka a jeho skupinové tradice společnost. Řečeno s Durkheimem, společnost je vnější skutečností, jež existuje *sui generis*, nezávisle na jedinci. Svět je *daným* světem. V industriální společnosti lidé vyrábějí věci, avšak ani tyto »výtvory« nejsou libovolně tvárnými skutečnostmi; jsou to reifikované entity s vlastní nezávislou existencí mimo člověka. V postindustriální společnosti však znají lidé pouze druhé lidi a musí »se milovat, nebo zemřít«. Skutečnost není něčím »mimo nás«, kde člověk stojí »sám, ve strachu ze světa, který nevytvořil«. Nyní je problematická sama skutečnost, i ji je třeba přetvořit.

Bude tato proměněná zkušenost také zdrojem nového vědomí a senzibility? Vždyť po valnou část dějin lidstva byla skutečností příroda a člověk se v poezii a fantazii vztahoval k přirozenému světu. Posledních 150 let tvořila skutečnost také technika, nástroje a věci vytvořené člověkem, avšak existující nezávisle, mimo člověka, v reifikovaném světě. Nyní – po vyloučení přírody a věcí – začíná být skutečností pouze sociální svět prožívaný spíše skrze vzájemné uvědomování druhých lidí než jako vnější skutečnost. Společnost je stále více jakousi sítí vědomí,

představou, kterou lze realizovat jako sociální konstrukci. Avšak s jakými pravidly a jakými mravními koncepcemi? Naléhavěji než kdy dřív zní otázka: co může lidi bez přírody a techniky navzájem vlastně spojovat?

Vymezil jsem zatím tři typy »skutečností« jakožto prostředí, v němž žijeme – svět přírodní, technický a sociální – a tři způsoby vztahování se k těmto typům skutečností. Každému z nich odpovídá také určitý kosmologický princip.

Svět přírodní

V přírodním světě je takovým kosmologickým principem trajektorie *od osudu k náhodě*. Jako modelu užití myšlení starých Řeků, kteří tak znamenitě reflektovali svou zkušenost a vtělili ji do náboženství, mýtu a filosofie.

Homérský *Hymnus na Démétru* pojímá čas jako cyklus každoročního znovuoživení neúrodného, mrtvého světa. Tato vize a rituál se – přinejmenším v mysticizující orfické tradici – přenesly do představy, že kruh lidského života se uzavírá, když po životě a smrti následuje vzkříšení a nový život. V Erově mýtu, který uzavírá Platónovu *Ústavu*, je tato eschatologie kladena do souvislosti s mravním řádem. Erův mýtus je vizí posledních věcí, kterou nám zprostředkovává zabítý a zázračně znovuoživený válečník.

Zatímco celý příběh je tradiční – jde o osudy duší zrozených a znovuzrozených –, hlavní pointou je, že štěstí či utrpení člověka na věčnosti závisí na jeho skutcích ve *zdejší* světě. Filosofické principy se tak propojují s orfickou a lidovou mytologií, aby člověku ukázaly, jak uniknout osudu generací předků.

V tomto revidovaném pojetí je čas přítomen jakožto přítomnost. Nepodléhá nadvládě věčnosti, jako v Petrarcově sonetu, nýbrž osudu, neboli tomu, co Řekové nazývali *moira*. Už z *Íliady* vyplývá, že *moira* znamená »díl« či vyměřený »příděl« nebe, moře či mlhavé temnoty – náležející bohům. *Moira* je tedy spjata spíše s prostorem než s časem, se současně existujícími oblastmi než s minulostí, přítomností a budoucností.

Pesimistická nálada, která byla výrazně patrná již na konci pátého století př. Kr., se dále se prohloubila ve století čtvrtém, kdy Řecko, zmračené neustálým válčením, podlehl polobarbarskému makedonskému králi. Tato nálada se odrazila ve vzestupu bohyně Štěstěny, šťastné náhody. V každém řádu věcí založeném na nevyhnutelnosti je osud vždy svázán s náhodou – náhodou nikoli jako pravděpodobností či rizikem, jak ji chápeme dnes, nýbrž náhodou značící tychismus, objektivní realitu řízenou neznámými silami. Tím, jak roste zoufalství člověka, jak ztrácí svůj »vyměřený příděl« a zároveň nenachází oporu v niterném principu, na jehož základě by mohl změnit svůj osud, ztrácí úmyslné směřování života smyslu a osud uvolňuje cestu štěstěně.

V helénistickém období (oproti homérskému) se Tyché, zbožštělá štěstěna, stá-

vá hlavní bohyní antického světa. V *Oidipovi v Thébách* již jednání není vázáno osudem, nýbrž náhodou. Poněvadž nic nevíme jistě a vše ovládá Tyché, tvrdí Iokasta, je nejlepší žít naslepo.

Stane-li se život předmětem libovůle, je člověk posedlý náhodou, přímo ji využívá. »Bylo to paradoxní zakončení,« uzavírá profesor Bernard Knox. »Více než staletý vývoj vynikajícího zkoumavého myšlení nebyl pohybem vpřed, nýbrž zpět k výchozímu bodu... od homérských bohů na Olympu k bohyni Štěstěně. Tento kruhový pohyb však neprobíhá v jedné rovině; výsledná pozice je o úroveň níže. Pohyb probíhal po sestupné spirále.«²

Odtud zmíněná trajektorie – od vyměřeného přidělu k náhodnému jednání, od kosmického řádu k nahodilosti a chaosu. Je otázkou, zda takový osud není nevyhnutelný, odvozuje-li se základ mravních principů z proměnlivosti přírody. Ještě se k této otázce vrátíme.

Svět technický

Technický svět je definován racionalitou a pokrokem. Dějiny, praví Hegel, jsou imanentním procesem, ve kterém vědomí sebe sama vítězí nad omezující slepotou subjektivity a vůle se spojuje s činem v absolutní vědě. Marx tento historický proces »naturalizuje« tím, že »růst« člověka spatřuje v rozvoji jeho materiálních a technických sil, v rozšiřování jeho prostředků k ovládnutí přírody. Společným rámcem je oběma idea »úniku před nutností«, tedy před těmi tlaky přírody, které moc člověka omezují. Dějiny, nikoli jako pouhá kronika lidských událostí, ale jako filosofický demiúrgos, sledují pouť člověka z »říše nutnosti« do »říše svobody«. »Konec dějin« má tedy signalizovat vítězství člověka nad všemi omezeními a naprosté ovládnutí přírody i sebe sama.

Takové jsou zdroje moderního smýšlení. Jejich ztělesněním je věda, jak dokládá již Francis Bacon ve své *Nové Atlantidě* prostřednictvím guvernéra vědecké společnosti zvané Šalamounův dům neboli Kolej díla šesti dnů: »Smyslem naší instituce je poznávat příčiny a skryté pohyby věcí; a rozšiřovat hranice lidského panství na všechny myslitelné věci.«* V *Kursu pozitivní filosofie* (Cours de philosophie positive), snad posledním individuálním pokusu o sepsání obecného přehledu veškerého lidského vědění (dokončen byl v roce 1842), vyslovil Auguste Comte názor, že snad jedinou trvale nepoznatelnou skutečností je chemické složení vzdálených hvězd a otázka, zda »na jejich povrchu žijí vyspělé bytosti«.

Neuplynulo ani dvacet let a astronom Gustav Kirchhoff aplikoval spektrální analýzu na hvězdy, čímž poskytl první část právě onoho vědění, jež Comte považo-

² Bernard M. W. Knox: *Oedipus at Thebes* (Oidipus v Thébách, New Haven: Yale University Press, 1957), str. 167.

* Překlad Aloise Bejblíka, (Praha: Mladá fronta 1980).

val za nedosažitelné. Možná budeme brzy schopni dosáhnout i jeho části druhé. My všichni jako moderní lidé podléháme nutkání odhalit trajektorii lidského poznání. Snad nejpůsobivějším pokusem tohoto druhu bylo úsilí historika Henryho Adamse, potomka jednoho z význačných amerických rodů a někdejšího prezidenta Americké historické asociace. Adams se pokusil načrtnout jakousi »sociální fyziku«, schéma dějin, v němž figurují přitažlivé a odpuzivé síly, pohyb a hmotnost, siločáry i vývoj od jednoduchosti k rozmanitosti. Při svém hledání jednotky měření objevil »historický dynamometr« – tedy skutečnost, že nasazením moderních energetických zdrojů začaly všechny jevy svým vývojem opisovat exponenciální křivku. Adams byl přesvědčen, že objevil skrytou nit filosofie dějin, »zákon akcelerace«. Potřeboval však vyznačit jeho přesnou trajektorii. Řešení našel, jak se domníval, ve spise »Equilibrium of Heterogeneous Substances« (Rovnováha heterogenních látek) Willarda Gibbse, vynikajícího, leč introvertního vědce, jehož opomíjené dílo položilo základy statistické mechaniky. Gibbs ve svém textu předložil svůj tzv. »zákon fází«: na příkladu přechodu ledu ve vodu a vodní páru ukázal, jak určitá složka směsi změnou skupenství posouvá její rovnováhu.

Slovo »fáze« (ve fyzice znamenající skupenství, ale též stejnorodou část směsi – pozn. překl.) Adamse fascinovalo. Turgot i Comte ve svých imponantních schématech dějin členili historii na fáze a Adamsovi se zdálo, že nyní konečně získal vzorec pro přesnou periodizaci historického času a prostředek pro extrapolaci budoucnosti. Budoucí historik, jak řekl, »musí vyhledávat vzdělání v oblasti matematické fyziky. Od dalšího výzkumu ve starých kolejích nemůžeme už nic očekávat. Novou generaci je třeba naučit užívat nové metody...«

V roce 1909 napsal Adams esej »The Rule of Phase Applied to History« (Aplikace zákona fází na dějiny), v němž se pokusil aplikovat princip odmocnin na epochy dějin. Předpokládal, že rokem 1600 – tj. myšlenkami Galilea, Bacona a Descarta – započala nová, mechanická fáze dějin, jež trvala 300 let, až do nastupu další, elektrické fáze (jejímž symbolem byl objev dynamu). Trvala-li mechanická fáze 300 let, pak podle principu odmocnin by elektrická fáze měla mít životnost odmocniny ze 300, čili zhruba 17 let. Kolem roku 1917 by tedy měla přejít do fáze éterické, fáze čisté matematiky. Podle téhož zákona a za předpokladu konstantní akcelerace dojdeme odmocněním čísla 17,5, což jsou přibližně 4 roky, k roku 1921 jako okamžiku, kdy lidské myšlení dosáhne hranice svých možností. (Protože si však nejsme zcela jisti, od kterého výchozího bodu se akcelerace započala, můžeme zkusit posunout počátek mechanické fáze do roku 1500; aplikací principu odmocňování bychom tak dosáhli hranic myšlení v roce 2025 – snad tedy máme na přemýšlení přece jen ještě trochu času.)

Takový kosmický obraz společenského vývoje tedy naznačují rovnice sociální fyziky. Podle zákona fází žila společnost po tisíciletí v zajetí fetišismu, v sevření

Na prahu velké obnovy: náboženství a kultura v postindustriálním věku náboženství; prožila mechanickou éru a posléze přešla i do fáze elektrické, aniž by si »skutečně uvědomila, co se stalo, leda snad v sociálních a politických revolucích«. Teprve v zrcadle vědy si společnost začala uvědomovat sama sebe. Ve fázi čisté matematiky, ve světě meta-fyziky, možná toto uvědomování zeslábne a nastane nová, »nepředvídatelně dlouhá nehybná epocha, již předvídal John Stuart Mill«.

Přesto nelze Adamsovi tak docela vytýkat historickou krátkozrakost. Ve svém »Dopise americkým historikům« (Letter to American Historians), kterým se v roce 1910 ve věku 72 let rozloučil s veřejnou činností, upozornil na spis lorda Kelvina »On a Universal Tendency in Nature to the Dissipation of Mechanical Energy« (O obecné tendenci přírody ke ztrátě mechanické energie). Adams poukázal na to, že sedm let po uveřejnění Kelvinova spisu vydal Darwin své pojednání *O původu druhů* a »společnost přirozeně a instinktivně přijala názor, že evoluce musí být nutně vzestupná«. Pokud ovšem existují zákony sociální fyziky, jimž podléhají i dějiny, není nakonec údělem společnosti entropie či chaos? Nemá degradace energie protějšek – a zde se Adams opírá o *Psychologii davu* Gustava Le Bona – v neklidnosti mas?

Technický věk je věkem hodin. Je-li to však pravda, pak se jeho hodinový stroj zastavuje. »Termodynamika nesmírně zúžila svět,« napsal Adams. »Historie a sociologie již lapají po dechu.« To byla poslední myšlenka, kterou se nám Henry Adams pokusil předat. Vlák dějin, poháněný akcelerací poznání, vykolejí. Lidstvo bude ve stále menší míře schopno řešit množící se problémy, protože nás stále rychlejší tempo změn přivádí blíž ke konečné energetické mezi, za níž již nebudeme schopni tvůrčím způsobem reagovat na výzvu budoucnosti.³ Ve světě techniky tedy začínáme pokrokem a končíme stagnací.

³ »Ani student historie [píše Adams] nemůže být tak neznalý, aby nevěděl, že o plných padesát let dříve, než se chemikové pustili do výzkumu fází, formuloval Auguste Comte dosti přesně fázový zákon pro dějiny a dostalo se mu vřelý podpory dvou ve své době nejvýznamnějších autorit, Emila Littré a Johna Stuarta Mila. Bezmála sto padesát let před tím, než Willard Gibbs fyzikům a chemikům prozradil své matematické vzorce pro výpočet fází, formuloval Turgot zákon historické fáze stejně jasně, jako Franklin formuloval zákonitosti elektrických jevů. Pokud jde o teorii, mnoho jsme tedy od roku 1750 nepokročili a víme jen o málo lépe, co je elektřina či myšlenka – jakožto substance – než Franklin či Turgot; avšak tato neúspěšnost naší snahy dospět k obecné syntéze nesmí historikům sloužit jako záminka k tomu, aby opustili pole, jež jim přednostně náleží, a už vůbec nesmějí omlouvat svou nedostatečnou znalost matematiky a fyziky, neboť je jejich povinností o tyto znalosti usilovat.« Adams končí větou, která je ozvěnou Vica: »Zkoumat teorii dějin je mnohem snazší než se zabývat teorií světa.«

Texty »Aplikace fázového zákona na dějiny« a »Dopis americkým historikům« byly vydány pod titulem *The Degradation of the Democratic Dogma* (Degradace demokratického dogmatu, New York: Macmillan, 1919); viz str. 284-285, 252-253, 141-142.

Svět sociální

Jestliže přírodní svět ovládá osud a náhoda a svět technický racionalita a entropie, pak sociální svět můžeme charakterizovat pouze jako život ve »strachu a chvění«.

Každou společnost, řečeno s Rousseauem, drží pohromadě buď síla (armáda, policie), nebo mravní řád – ochota lidí respektovat právo i sebe navzájem. Ve všepronikajícím mravním řádu vychází legitimita těchto dvou zásad ze systému sdílených hodnot. V dějinách bylo základem sdíleného mravního řádu náboženství, tedy typ myšlení upínající se k absolutním hodnotám.

Účinnost náboženství nepochází z žádné utilitární kvality (individuálního zájmu nebo potřeby); náboženství není společenskou smlouvou ani jen zobecněnou soustavou kosmologických významů. Účinnost náboženství vyplývá ze skutečnosti, že ještě před ideologiemi a jinými typy sekulárních věr bylo právě ono prostředkem, jak soustředit smysl pro posvátno, smysl, který se označuje jako kolektivní svědomí lidí.

Protiklad mezi sakrálním a profánním – kterým se v moderní době zabýval zejména Émile Durkheim – je výchozím bodem našich úvah o osudu sociálního světa. Jak se stalo, že člověk začal vnímat svět jako tvořený dvěma radikálně odlišnými sférami – sakrální a profánní? Příroda je jediné kontinuum, veliký řetězec bytí od mikrokosmu po makrokosmos. Teprve člověk vytváří dualitu: ducha a hmoty, přírody a historie, posvátného a světského. Podle Durkheima jsou podstatou každé společenské existence sdílené city a emocionální vazby, které lidi spojují. Náboženství je tedy vědomím společnosti; a protože nutným předpokladem veškerých aspektů sociálního života je soustava symbolů, upíná se toto vědomí na určitý předmět, který je následně považován za posvátný.

Pokud Durkheimova teze platí, můžeme »krizi náboženství« spatřit v jiném světle než obvykle. Píší-li filosofové (a dnes i novináři) o poklesu religiozity či o ztrátě víry, pak tím obvykle míní, že pocit nadpřirozeného – představa nebe a pekla, trestu a vykoupení – ztratil nad člověkem vládu. Podle Durkheima však vychází náboženství nikoli z víry v nadpřirozeno nebo bohy, nýbrž z rozdělení světa (věcí, času, osob) na sakrální a profánní. Je-li náboženství na ústupu, pak je to proto, že se zmenšuje pozemská sféra posvátného a sdílené city a emocionální vazby mezi lidmi se rozptýlily a zeslábly. Základní prvky, z nichž lidé čerpají společnou identitu a emocionální vzájemnost – rodina, synagoga či kostel, obecně jsou oslabeny a lidé ztratili schopnost udržovat mezi sebou vztahy trvajících v čase i prostoru. Říci, že »Bůh je mrtev«, proto znamená v podstatě totéž jako říci, že sociální vazby se zpřetrhaly a společnost je mrtva.

Od sakrálního k profánnímu

Uvedeným třem rámcům reality a třem kosmologiím odpovídají také tři typy vazeb či prostředků identity, pomocí nichž se jednotlivci snaží vztahovat ke světu. Jsou jimi náboženství, práce a kultura.

Tradičním typem bylo pochopitelně náboženství jako nadpozemský způsob porozumění sobě samému, svému lidu, svým dějinám a svému místu v řádu věcí. Rozvojem a diferenciací moderní společnosti – tento proces nazýváme *sekularizací* – se sociální svět náboženství zužoval; náboženství se stále více stávalo individuálním přesvědčením, jež lze přijmout či odmítnout; nikoli tedy osudem, nýbrž otázkou vůle, rozumu apod. Velmi zřetelně můžeme tento proces sledovat v dílech Matthewa Arnolda, který odmítá teologii a metafyziku, »starého Boha«, onoho »nepřirozeného a zveličeného člověka«, a smysl nachází v mravnosti a citovém subjektivismu, jakési syntéze Kanta a Schleiermachera. V takovém případě se náboženská vazba stává vazbou etickou a estetickou – a nutně ovšem také slabou a křehkou. Jedná se z tohoto hlediska o opačný postup nežli ten, jímž Kierkegaard našel cestu zpět k náboženství.

Práce pojatá jako poslání či povolání proměňuje náboženství ve světskou vazbu a jakožto výraz osobního úsilí je zkouškou kvality a hodnoty člověka. Takový nebyl jen tradiční protestantský postoj; stejný názor sdíleli lidé, jako byl Tolstoj nebo Aleph Daled Gordon (teoretik kibucu), kteří se obávali rozkladných účinků života v přepychu. Puritán i kibucník toužili po práci na základě pocitu povolání. My máme naopak pocit, že pracujeme, protože jsme k tomu nuceni, nebo že se práce redukovala na rutinní záležitost. Jak napsal Max Weber na trudnomyslných posledních stránkách *Protestantské etiky a ducha kapitalismu*: »Pokud nelze naplnění povolání vztáhnout přímo k nejvyšším duchovním a kulturním hodnotám nebo pokud naopak nestačí chápat je prostě jako ekonomickou nutnost, přestane jedinec postupem času vůbec usilovat o jeho ospravedlnění.« Touha po přepychu nahradí askezi, hédonistický životní způsob potlačí vědomí povolání.

U moderního, kosmopolitního člověka nahradila náboženství i práci jako prostředek seberealizace či – estetické – legitimizace života kultura. Za tímto posunem od náboženství ke kultuře se však skrývá převratná proměna vědomí a zejména pak významu výrazového chování v lidské společnosti.

Celé dějiny západní společnosti provázela dialektika uvolnění a kázně. Idea uvolnění sahá až k dionýským slavnostem, bakchanáliím, saturnáliím či ke gnostickým sektám prvního a druhého století a pozdějším tajným aktivitám, které se od nich odvíjejí; nebo až k biblickým příběhům Sodomy a Gomory či Babylónu.

Velká západní náboženství byla náboženstvími kázně. Ve Starém Zákoně se objevuje důraz na zákon a obava z nekontrolované lidské přirozenosti: uvolnění aso-

ciuje smyslnost, agresivní sexualitu, násilí a zabíjení. Ona obava je obavou z demonična – z horečnaté extáze (*ex-stasis*), při níž člověk opouští své tělo a překračuje hranici hříchu. Dokonce i Nový Zákon, který relativizuje zákon a hlásá lásku, se zaleká světských důsledků zrušení zákona a stanovuje určité zábrany. Pavel v *Listech Korintským*, když kárá křesťanskou obec v Korintě za některé její postupy, říká: ne, láska, již přinášíme, společenství, v němž žijeme, není uvolněním a láskou těla, nýbrž uvolněním a láskou ducha (1 Kor 5,1-2; 6,12-20; 14,1-28).

V západní společnosti plnilo náboženství dvě funkce. Zprv strážilo brány demonična, snažilo se demonično oslabovat tím, že je obrazně ztvárňovalo – ať už to byla symbolická oběť vykonaná *akedou*, Abrahamovým »svázáním« Izáka, nebo rituální oběť Ježíše na kříži, jež se odráží v transsubstanciaci hostie a vína na tělo a krev Kristovu.

Zadruhé poskytovalo náboženství kontinuitu s minulostí. Na základě proroctví, jehož autorita se vždy opírala o minulost, bylo možno popřít pravost jakéhokoli pozdějšího zjevení, jež by se s ním neshodovalo. Kultura, jež vstoupila do spojení s náboženstvím, hodnotila přítomnost na základě minulosti a skrze tradici zprostředkovávala kontinuitu obou. Těmito dvěma způsoby náboženství zaštiťovalo západní kulturu po téměř celé její dějiny.

K přechodu, o němž hovořím – a který nelze lokalizovat v konkrétní osobě či okamžiku, neboť je obecným kulturním jevem – došlo v souvislosti s rozkladem teologické autority náboženství okolo poloviny devatenáctého století. Spojení s demoničnem na sebe tehdy vzala kultura – a zejména vznikající proud, který dnes nazýváme modernismem. Místo aby demonično krotila, jak o to usilovalo náboženství, rozhodla se je modernistická kultura akceptovat, zkoumat, opájet se jím a pohlížet na ně (právem) i jako na zdroj určitého druhu kreativity.

Náboženství kultuře vždy ukládá mravní normy. Vyžaduje respektování jistých omezení, zejména podřízenosti estetických podnětů mravním zásadám. Jakmile se kultura začala ujímat styků s demoničnem, vyvstal požadavek »autonomie estetiky«, tedy názor, že nejvyšší hodnotou je zkušenost – sama o sobě a v sobě: vše je třeba prozkoumat, vše musí být (přínejmenším v představách) dovoleno, a to včetně chtíče, vraždy a dalších témat, jež dominovala modernistické surrealitě. V předcházejících kapitolách jsme vyložili, že druhým aspektem této změny je vyvozování veškeré autority a legitimacy z požadavků Já – »Jeho Veličenstva Já«. Obrátí-li se člověk zády k minulosti, převrací nebo zpřetrhává tím vazby, jež jsou zdrojem kontinuity; středem zájmu se stává vše nové a neotřelé, kritériem hodnocení je zvědavost Já. Modernismus jako kulturní hnutí tak prolomil meze stanovené náboženstvím a zdroj autority přenesl z posvátného na profánní.

Tři Faustové

Profánnost může vést dvěma směry – buď k životu plnému požitků či přímo prostopášnosti, nebo k tomu, co Hegel nazval »sebezvěčňujícím duchem« – tedy k hledání, jež má vést člověka k absolutnímu, božskému poznání. Často sledovali lidé oba tyto cíle současně.

Symbolem lidské snahy o sebe-povýšení je bezpochyby Faust, postava, v níž celá epocha poznávala svou mysl a duši, své nešťastné a rozpolcené vědomí či dokonce svůj úděl. A je příznačné, že Goethe, který nám poskytl první obraz moderního člověka, v sobě skrýval ne jednoho Fausta, nýbrž hned tři.⁴

Existuje jednak *Urfaust*, raná verze prvního dílu, kterou Goethe napsal v roce 1775, kdy mu bylo 26 let; objevena byla ovšem až roku 1887 – mezitím však byla roku 1790 vydána nedokončená varianta *Faust, Ein Fragment*. Tématem *Urfausta* (až do Markétčina příběhu) je výhradně usilování člověka o získání netušené moci nad materiálním světem prostřednictvím poznání. Ale jak? Příroda, praví mladý Goethe, není pouhým mechanismem. Věda je mechanická, neboť aby porozuměla přírodě, hledá v ní pravidelnosti a zákony. Tajemství duše přírody může odhalit pouze poetické umění, jako je magie. Santayana k tomu říká: »Magické umění je obřadem, kterým se Faust zasvětil novému náboženství, náboženství přírody.«

Faust otevírá knihu magie u symbolu makrokosmu a náhle se mu ve složitém řetězci bytí vyjevuje mechanismus fungování světa. Domnívá se, že pochopil celost světa, vzápětí si však uvědomí, že nedosáhl niterného poznání bytí, nýbrž pouze jeho teorie. Faust však touží právě po tom, co mu stále uniká: po skutečnosti samé.

Vábí ho každá zkušenost. Ničemu se nebrání, je připraven podstoupit cokoli, co kdy smrtelník mohl prožít. Je sžírán neukojitelnou touhou. Duch země, jehož tento vášnivý muž přivolá, povstane a dovolí Faustovi nahlédnout do rozbouraného, dmoucího se a vřícího kotle života. Faust je připraven se do něj vrhnout a pojmout vše, co obnáší, brání mu v tom však dvě zdrcující myšlenky. Univerzální zkušenost může dosáhnout v představách, ovšem v životě nikdy. A protože mysl je nástrojem porozumění, je přece také možné, že největší blaho člověku přináší život rozumu a nikoliv život přírodní. Faust nedokáže tyto pravdy přijmout a když slyší odcházejícího ducha země vykřiknout: *du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir* (Duchu se rovnáš, jež chápat znáš, ne mně!), omdlí. Přesto trpkou a po-

⁴ V textu užívám zejména vydání *Goethe's Faust* (Goethův Faust, přel. Walter Kaufmann, Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor, 1963), avšak mou četbu významně ovlivnil esej George Santayany, rovněž nazvaný »Goethe's Faust«, in: *Three Philosophical Poets* (Tři filozofičtí básníci, Doubleday Anchor, 1953; pův. vyd. Cambridge: Harvard University Press, 1910). (Český překlad jmen postav, míst a citací podle Otokara Fischera – pozn. překl.)

kořující pravdu nepřijme. Náplní zbytku jeho života – jenž je obsahem »druhého a třetího« *Fausta* – je snaha se onomu vědomí vzepřít. A ani na konci si nejsme jisti, zda dlouhé a složité hledání Fausta přesvědčilo o jeho pravdivosti.

Faust, tragédie (Prvý díl), tedy část, která je všeobecně známá, byla vydána v roce 1808. Téma je jasné. Faust tvrdí, že prokletím člověka je *Wissensdrang* – ona neutuchající touha po vědění, která mu nedá pokoje. Faust má dost všeho hloubání a studia. Uzavře proto s Mefistofelem sázku, že nejprve okusí všechno vzrušení života, nabyde plné zkušenosti a pokud poté uzná možnost naprostého uspokojení a zpochybní tím věčnost lidského zápasu, přijme věčné zatracení.

Je-li *Urfaust* – Hegelovými slovy – prvním momentem vědomí, kdy si vědomí uvědomuje sebe sama a své dilema, pak první díl *Fausta* je momentem druhým jeho negací, vržením se do kotle života, do »závratného víru věčného sebetvořícího zmatku«. Odtud uvolnění primitivních pudů v Auerbachově sklepě, čarodějnické kuchyni, při dionýské slavnosti Valpuržiny noci a svedení Markétky. Jde o křesťanské téma vykoupení skrze obět, vykoupení hříchů skrze Markétčiny smrt. Čistota Markétky tu stojí v protikladu k Wagnerovu hnidopištví a Mefistofelovu cynismu. Hříšnice Markétka je nakonec spasena, avšak ani to není odpověď, neboť spásné utrpení je podlehnutím spasiteli a to Faust odmítá.

Šedesát let zápasil Goethe se závěrem. V roce 1831 ve věku 82 let konečně začetil balíček, který obsahoval rukopis druhého dílu. Toto *Sorgenkind*, problémové dítě jeho života, mělo být otevřeno až po jeho smrti (ve své ješitnosti však později pečet přece ještě jednou rozlomil, aby mohl z rukopisu cosi přečíst své snaše), neboť, jak se dva měsíce před koncem života svěřil svému deníku, ani ono žádné řešení neobsahuje. Šedesát let Goethovi trvalo, než se odhodlal k tomuto třetímu *Faustovi*, a jeho konečné východisko je znovu nerozhodné, plné zbožnosti, ořepaných frází, ironie a nejasností.

Ve – zřídka čteném – *Druhém díle* Faust vystupuje ze svého soukromého světa do širší lidské společnosti. Poznává říši, vědu (stvoření umělého člověka, Homunkula) i řeckou smyslnost (epizoda s Helenou); a nakonec se rozhodne zasvětit život praktické práci, vydobýt a kultivovat zem zatopenou mořem, vysušit mokřady a zadržet příliv, ovládnout přírodu – pro člověka.

Avšak navzdory těmto předsevzetím vzniká z netrpělivosti a přehnané aktivity zlo. Blízko pruhu země, který se Faust rozhodl zúrodnit, je malá kaple a vedle ní chaloupka, v níž žije roztomilý starý pár, Filemon a Baucis. Ti nechťejí svou půdu prodat a Faust nařídí, aby jim byla půda odňata a oba byli přestěhováni do lepšího obydlí. Rozhodnutí je provedeno neurvalým způsobem a dvojice umírá v plamenech, které stráví obě stavení. Faust projeví pramálo lítosti; podle něj jsou to jen nešťastné vedlejší důsledky vůle usilující o zdokonalení člověka.

Faust končí jako slepec a mysl má zmámenou. Stojí nezlomen, s myšlenkami soustředěnými na budoucnost a na práci, již započal. Slyší kopání a volá k du-

chám, neboť se radostně domnívá, že to oni budují kanál, který on v duchu vidí; avšak zvuky, jež slyší, jsou jen zvuky kopání jeho vlastního hrobu.

Faust byl nazván moderním Prométheem a Goethova tragédie »biblí prométheovství«.⁵ Máme před sebou ale vůbec tragédii, pokud tragédií míníme rozpoznání pýchy a konečné pochopení vlastní lidské omezenosti? A je Faust prométheovský? Svě vůle a neutuchajícího zápasu se přece nevzdává. Erich Heller k tomu poznamenal: »Co je Faustovým hříchem? Nezkrotnost ducha. A co je Faustovou spásou? Také nezkrotnost ducha.« Podobně anděl, nesoucí Faustovu duši do nebe, v poslední scéně zpívají:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
(11936-11937)

Kdo spěje dál, vždy dále jen,
nám vykoupiti lze ho.
(Faust, Fr. Borový, Praha 1942, přel. Otokar Fischer, str. 601)

Faust je moderní právě proto, že sice zápasí – ovšem bez paměti, bez kontinuity s minulostí. Na počátku *Druhého dílu* je úvodním motivem (zaznívajícím z úst Ariela, ducha přírody) »buď v rosu Lethe ponořen«. Chór duchů jako by říkal (poznává Santayana), že »lítost a výčitky svědomí... jsou zlé a marné, nezdár je věcí náhody a omyl neznamena vinu. Příroda nemá paměť; odpusť sám sobě a bude ti odpuštěno.«

Faustova první slova (po šedesáti letech) jsou:

Života tepny svěže bít ve mně
a soumrak éterný zas vítat mohou;
i tuto noc jsi vytrvala, země,
a osvěžena dýšeš u mých nohou;
(ibid., str. 256)

Faust není o nic lepší a neví o světě o nic více než kdy předtím. Začíná znovu od nuly, znovu vyhledává vše nové, pouze na širším poli – na poli historie a civilizace. »Staré lásky se přehnal jako bouře minulého roku a on jde jen s mlhavou vzpomínkou na minulé chyby vstříc novému dni.«

Avšak bez paměti není zralosti. Takový romantismus, nekonečně se táhnoucí život bez naplnění, činí lidský život leda tragédií nebo černou komedií. Pouhé neustálé hledání nových zájmů, nových zábav, nových vzrušení, nových dobrodružství, nových oslav, nových revolucí, nových radostí, nových děsů, nových...

To není Prométheus, nýbrž Próteus, který nikdy nespočine dost dlouho na to, abychom poznali jeho pravý tvar nebo konečný záměr. Odsud není úniku; proto

⁵ Podotkněme, že Marx, velký obdivovatel postavy Prométhea, četl *Fausta* právě takto prométheovsky.

nakonec zjistíme, že Faustův život na Zemi a život lidí jemu podobných je jen odleskem sedmi stupňů pekelných.

Prvotní příčiny a poslední věci

Výprava po stopách významů nás dovádí zpět k základním otázkám. Východiskem našeho hledání archimédovského bodu lidského života je dvojí otázka: jestliže existuje nějaký neměnný lidský charakter? A pokud nikoliv, jak může filosofie (která má za úkol tento problém ne-li vyřešit, pak alespoň vyjadřovat) odlišit to, co je »pouze« historické, od toho, co je stálé, chce-li zjistit, jak lidé chápou, popř. posuzují, hodnotu své existence?⁶ Každé takové hledání se může odehrávat ve třech rovinách: v rovině přirozenosti, dějin a náboženství.

První rovinou úvah je přirozenost. Toto hledisko ve své knize *Natural Right and History* (Přirozené právo a dějiny) přehledně vymezil Leo Strauss a je také přímým všem jeho následných námitek vůči historicistním či náboženským rovinám významu. »Objevení přirozenosti je dílem filosofa,« napsal Strauss. Starý Zákon, jehož premisou je odmítnutí filosofie, »přirozenost« nezná a s předpokladem přirozeného práva se nikde ve Starém Zákoně nesetkáme. Východiskem biblického náboženství je zjevení, nikoli přirozenost, a zdrojem mravních zásad je *halacha* (zákon, doslovně »cesta«).

Přirozenost je v řeckém myšlení přesným řádem věcí (*physis*), a předchází proto zvyku nebo pozitivnímu právu (*nomos*). Přirozenost je »skrytá« a je třeba ji objevit; zákon se musí přirozeností řídit. »Přirozenost,« píše Strauss, »je starší než kterákoli tradice; proto je hodna větší úcty než tradice. ... Vyvrátí-li filosofie autoritu předků, pozná, že jedinou skutečnou autoritou je právě přirozenost.« »Přirozeným« cílem je mravní a intelektuální dokonalost. Je-li ona základem přirozeného práva, pak jsou zásady práva neměnné. Proto, vyvozuje Strauss, »je objevení přirozenosti totožné s uskutečněním plných lidských možností, které překračují hranice mezi historickým, sociálním, mravním i náboženským.« Kořeny přirozenosti jsou tedy neměnné a nadčasové.

Vůči této argumentaci mám tři výhrady. Myšlenka »přirozeného cíle« předpokládá, že je tu určitý *telos* (ať už v aristotelském smyslu účelu, který vyplývá ze

⁶ To je též námětem hlubokomyšlné, leč pouze zasvěcencům přístupné diskuse mezi Leo Straussem a Alexanderem Kojevem v knize *On Tyranny* (O tyranii, New York: Free Press, 1963). Úmyslně jsem se vyhnul termínu »lidská přirozenost« (*human nature*) a užívám méně obratného pojmu »lidský charakter« (*human character*), neboť »lidská přirozenost« předpokládá, že lidské bytosti mají jakési neměnné vlastnosti. Anglické »nature« je navíc zatíženo řadou velmi různých významů – může například znamenat přírodní prostředí, vrozené pudy, přírodu jako aktivní sílu («příroda formuje», »příroda tvoří») a tak dále. K rozboru problémů plynoucích z této mnohoznačnosti a rovněž k obsáhlejšímu rozboru problému historicismu, k nimž se dostaneme v další části této kapitoly, viz rovněž můj esej »Technology, Nature and Society« (Technika, příroda a společnost), in: *Technology and the Frontiers of Knowledge* (Technika a hranice poznání, Frank Nelson Doubleday Lectures, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1975).

samotné formy, nebo v hegelovském významu »uskutečnění« filosofie na konci dějin), který nevyhnutně táhne člověka k »mravní a intelektuální dokonalosti«. Pochybují však, že taková teorie imanence je ve světle toho, co víme o lidských dějinách, udržitelná. Anebo, jak lze podle mne Straussovi spíše rozumět, je »přirozeným cílem« míněn určitý »ideál«, stojící mimo člověka a sloužící jako metr, jímž se posuzuje lidská skutečnost – čili se jedná o klasickou utopii. V takovém případě však máme co do činění buď s pouhým panteismem, který nahrazuje Boha ideou přírody, což ale nic neřeší; anebo s jakýmsi fixním lidským ideálem, který je ale buď příliš formální (protože by musel být obecný a abstraktní), nebo – pokud má stanovovat nějaký pevně daný mravní kodex – příliš omezující. Má třetí námitka, ke které se ještě vrátím, zní, že lidské bytosti, uvážíme-li podmínky jejich biologického a sociálního vývoje, si adekvátní identitu nemohou najít v jakémisi univerzálním kodexu, nýbrž musí nutně žít v napětí mezi partikulárním a univerzálním. Každá soustava významů, která má být realizována v každodenním životě, musí tento lidský úděl respektovat.

Existuje i odlišná odpověď na naši otázku, totiž ta, která se snaží brát v úvahu historii a přesto dospět k určité neměnné pravidelnosti. Takovou odpověď nabízí Giambattista Vico ve své cyklické teorii vývoje, jejíž ozvěny najdeme i v pozdějším díle Nietzscheho.

Podle Vica jsou základními civilizujícími elementy v každé době náboženství, manželství a úcta k mrtvým. Každá doba má určitý předvídatelný průběh a její úpadek začne být zřejmý tehdy, když společnost ztratí stud a možné je vše – tj. když již nejsou respektovány zvyky a zákony, rovnost plodí svévoli a na místa dobrých lidí přicházejí lidé nepoctiví a závistiví. Následuje zhroucení způsobené zevnitř nebo dobytím zvnějšku a uvržení do barbarství, následované novým cyklem tří věků.

V dějinách lidstva proběhly dva takové cykly – cyklus starověký a cyklus moderní. Oba měly společnou entelechii, avšak každý byl utvářen jiným duchem. Proti sobě tu stojí poetická logika starověku, malebná *bricolage* mýtu a podobství, a racionální logika moderního věku, konjekturální svět teoretického rozumu a abstrakce. Dva rozdílné světy a v rámci každého z nich tři stadia podobného cyklu.

V prvním cyklu prvního věku stál zvířecí člověk proti divoké přírodě, žil v bázni před bohy, kteří měli moc nad jeho osudem, a svůj úděl chápal převážně skrze náboženství. Druhý věk byl věkem klanů, spojenectví rodů, jejichž hodnotami bylo válečné umění, čest a statečnost v boji. Třetí věk byl věkem lidových vrstev, rovnosti a demokracie, jemuž vládl spíše vkus než přirozené potřeby. Vico tato stadia nazval věkem bohů, věkem hrdinů a věkem lidí.

V druhém cyklu západních dějin odpovídá »náboženstvím strachu« z prvního cyklu křesťanství; aristokratické aliance heroického stadia se odrážejí ve feudál-

ním zřízení středověku; a konečně třetí fázi charakterizuje »přirozený zákon filosofů«. Avšak zlověstná znamení lze pozorovat už za Vicových časů – tedy v první polovině osmnáctého století – v krajním skepticizmu a arogantním materializmu, ve zdůrazňování utilitárních aspektů, ve spoléhání na techniku (kdyby Vico toto sousloví znal), ve zrodu »služebníků vědy nepoučených svědomím«. Náboženství nahradila filosofie a filosofii nahradila věda; avšak věda se zabývá abstraktním uspořádáním přírody, nikoli lidskými cíli, a neplynou z ní tedy žádná vodítka pro lidské jednání.

Opravdu není z tohoto deterministického kruhu úniku? Podle Vica je pramenem poznání zásada *verum factum* »pravdivé (*verum*) a učiněné (*factum*) lze zaměnit«. Podmínkou poznání je tedy čin, tvorba; člověk může pochopit jen to, co vytvořil. Příslib úniku z kruhu osudu potom spočívá ve schopnosti člověka tvořit svou vlastní historii. Žádné imanentní odvíjení účelného plánu, ošidné »lsti rozumu« ani *marche générale* jedné třídy, nýbrž kooperativní snaha lidí vědomě řídit svůj vlastní život. Únikem z »neustálého návratu« je rozhodný vstup do dějin nového typu.

Nit výkladu nás nevyhnutelně vede k Marxovi. Marx byl přesvědčen, že lidé mohou tvořit své vlastní dějiny, ovšem v mezích historicky daných možností. Vychází z dvojího pojetí lidské přirozenosti. Zaprvé existuje člověk přírodní, jehož podstata – druhová podstata – je biologická: potřeba potravy, oblečení, úkrytu, plození potomků je pouhou produkcí a reprodukcí nezbytných životních potřeb. Existuje však také člověk historický, jehož přirozenost se teprve postupně rozvíjí. Člověk ovládá přírodu pomocí *techné* a při výkonu této své moci získává s postupujícím sebeuvědomováním také nové potřeby, nová přání, novou moc. Historie je tedy otevřená; člověk nakonec vykročí z říše nutnosti do říše svobody a stane se *nadčlověkem*.⁷

V této historizující perspektivě není člověk určován přírodou, nýbrž dějinami, a dějiny jsou kronikou postupně dosažených úrovní lidských sil. Problémem tohoto pohledu je, že nevysvětluje, proč si nepřestáváme vážit minulosti a čerpat z ní. Pokud uvěříme tomu, že konkrétní historická základna utváří kulturu dané doby (a co by bez této víry zůstalo z historického materialismu?), čím potom vysvětlit kvalitu řeckého umění a myšlení – ve srovnání s dnešním – a to, že poezie, již Řekové psali, a filosofické otázky, jež si kladli, jsou dodnes relevantní? Namítneme-li, tak jako Marx, že toto myšlení je předčasně vyspělým dětstvím lidského pokolení, které se nyní snažíme reprodukovat »na vyšší úrovni«, není to samozřejmě žádná odpověď.

⁷ Zvláště nabubřelý obraz podává Trockij ve svém díle *Literatura i revolucija* (Literatura a revoluce): »Člověk se stane nezměrně silnějším, moudřejším a bystřejším; jeho tělo získá soulad, jeho pohyb rytmičnost a hlas hudebnost. Život nabyde dynamičtější a dramatičtější formy. Průměrný lidský typ vystoupí do výšin Aristotela, Goetha či Marxe. A nad tímto pohorím se budou tyčit nové vrcholy.« Viz Leon Trotsky: *Literature and Revolution* (New York: Russell and Russell, repr. ed., 1957), str. 256.

Celé historicistní stanovisko je totiž značně domyšlivé. Antigona není žádné dítko a její lkaní nad tělem mrtvého bratra není dětským citem lidské rasy. A stejně tak není současný příběh Naděždy Mandelštamové, která hledá tělo svého mrtvého muže (ruského básníka Osipa Mandelštama, který zmizel ve stalinských koncentračních táborech), aby ho mohla řádně pohřbit, případem předčasně vyspělého dětství »na vyšší úrovni«.

S marxistickým kritériem tedy něco není v pořádku. To však nic nemění na skutečnosti historického vývoje a změny a otevírání nových lidských možností. Marxovu odpověď bych proto opravil takto: technika rozhojňuje lidské síly, umíme toho stále více a skutečně měníme přírodu. V sociální struktuře (techno-ekonomickém řádu) platí tedy princip lineární změny a kumulace, který se odráží v zásadách produktivity, technické efektivity a funkční racionality, a těmito zásadami se (v rámci hodnotového systému dané společnosti) řídíme při využívání zdrojů. Čím nezávislejší je člověk na přírodě, tím více prostředků má k tomu, aby budoval takovou společnost, jakou chce.

Na poli kultury však nedochází ke kumulaci, spíše k věčnému *ricorso* k základním otázkám, s nimiž se utkává každý člověk v každé době a na každém místě. Tyto otázky vyplývají z konečnosti lidského údělu a z napětí, jehož zdrojem je neutuchající touha tento úděl zvrátit. S těmito existenciálními otázkami jsou všechny lidské bytosti konfrontovány ve svém historickém vědomí: zde se člověk setkává se smrtí, s problémem věrnosti a povinnosti, s tragédií, smyslem statečnosti a se spásitelností lásky a společenství. Odpovědi se budou lišit, otázky jsou však vždy tytéž.⁸

Principem kultury je tedy věčný návrat – nikoli co do formy, ale co do motivace – k základním otázkám, jež vyplývají z konečnosti lidské existence. Jak poznamenal Reinhold Niebuhr: »Můžeme tedy v lidských dějinách sledovat pokrok; je to ovšem pokrok všech lidských dispozic, dispozic pro dobro i zlo.«

Jaká jsou pak tedy vodítka lidského jednání?

Určitě je nemůžeme hledat v přirozenosti, neboť přirozenost je pouhým souborem fyzických omezení na jedné straně a existenciálních otázek na straně druhé, mezi nimiž si člověk poslepu hledá cestu. Vodítkem nemůže být ani historie, neboť historie postrádá *telos*, je pouze postupným instrumentálním získáváním moci člověka nad přírodou. A konečně je tu tradiční a ne právě módní odpověď – náboženství, nikoli jako sociální »projekce« člověka do vnějšího symbolu, nýbrž jako transcendentní představa, která je mimo člověka, ovšem vztahuje jej k čemu, co jej přesahuje.

⁸ V tomto smyslu jsou otázky tragické a odpovědi komické. Jak poznamenal moudrý filozof Groucho Marx, napsat tragédii je snazší než vymyslet komedii, neboť všichni lidé pláč nad stejnými věcmi, ale každý se směje něčemu jinému.

Žádná známá společnost, jak pozoroval Max Weber, neexistuje bez určité koncepce prožitku, který bychom nazvali náboženským. Slovy Talcotta Parsonse každá společnost »disponuje určitým pojetím nadpřirozeného řádu, duchů, bohů či neosobních sil, odlišných od sil, o nichž se předpokládá, že řídí běžné „přirozené“ procesy. Ony „nadpřirozené síly“ jsou vnímány jako v jistém smyslu nadřazené a jejich povaha a působení má dávat smysl nejruznějším neobvyklým, frustrujícím a rozumově nepostižitelným aspektům zkušenosti. ... Náboženství je právě tak lidskou univerzálií jako jazyk...«⁹

Během posledního sta let síla náboženství slábla. Na úsvitu lidského vědomí bylo náboženství pro člověka základním prizmatem jeho kosmologie, jeho takřka jediným způsobem interpretace světa. Za pomoci rituálu jakožto mechanismu stvůření sdílených pocitů podporovalo ve společnosti solidaritu. V tradiční společnosti proto náboženství, jako názor i jako instituce, obklopovalo veškerý život každého jednotlivce. V moderní společnosti se tento životní prostor vyhrazený náboženství nesmírně zúžil. Racionalismus začal podryvat jeho základní oporu, zjevení, a »demytizoval« ústřední články náboženské víry na pouhou historii. To, co z ortodoxního náboženství zůstalo platné – tedy jeho názor na lidskou přirozenost, pohled na člověka jako *homo duplex*, bytosti poháněné zároveň vražednou agresí i touhou po harmonii – je příliš chmurným obrazem pro utopického ducha doprovázejícího moderní kulturu.

Probíhal zde dvojitý rozkladný proces. Na institucionální úrovni to byla sekularizace, tedy snižování institucionální autority a role náboženství jako společenského uspořádání. V rovině kultury to byla profanace, slábnutí teodiceje jakožto zdroje soustavy významů vyjadřujících vztah člověka k transcenci. Podle Durkheima »... je v myšlení lidí idea posvátna vždy a všude oddělena od sféry profánní, a protože si mezi nimi představujeme jakousi logickou propast, naše mysl tvrději odmítá směřovat vzájemně si odpovídající prvky z jedné a druhé sféry či je třeba jen postavit vedle sebe.«¹⁰

Je zarážející, jak málo se zdá Durkheimova koncepce odpovídat modernímu životu a zejména pak jeho kulturní sféře. Pokud má totiž modernistická kultura nějaký ústřední psychologický rys, pak jej vyjadřuje slogan »nic není svaté«. Můžeme jistě namítnout, že samo nutkání překračovat předpokládá existenci hranice a tedy oddělených světů. Nicméně zatímco v devatenáctém století byla myšlenka překračování považována za nanejvýš smělou, dnes už nám téměř nezbyvají žádná tabu, která by bylo možno porušit.

⁹ In: Max Weber: *The Sociology of Religion* (Sociologie náboženství, Boston: Beacon Press, 1963), str. XXVII-XXVIII.

¹⁰ Emile Durkheim: *The Elementary Forms of Religious Life* (Základní formy náboženského života, New York: Free Press, 1965), str. 55. Franc. vydání *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.

Stanuli jsme, jak napsal německý filozof Eduard Spranger, tvář v tvář té nejposlednější náboženské otázce: »Co se stane, až bude v nejskrytějším nitru člověka opravdu chybět jakákoli hodnota? Právě v tom totiž spočívá naprosté odmítnutí náboženského postoje. ... Každý, kdo už nemůže Boha považovat za svého, oddává se ďáblu. A podstatou ďábla není naprostá lhovost k hodnotám, nýbrž jejich převrácení. Jedině kdyby někdo prohlásil: „žádná skutečná hodnota neexistuje“, mohlo by se ho zcela zmocnit nenáboženství. Takový člověk však není.«

Kde selhávají náboženství, objevují se kulty. Je to situace opačná než v dobách raného křesťanství, kdy se nové koherentní náboženství utkávalo s početnými kultury a vytlačovalo je, protože bylo silnější teologicky i organizačně. Jakmile je však teologie narušena a organizace se rozpadá, jakmile se začne hroutit institucionální struktura náboženství, hledají lidé jiný bezprostřední prožitek, který mohou požívat jako náboženský, a to napomáhá nástupu kultů.

Kult se od formálního náboženství liší v mnoha závažných ohledech. Z povahy kultu vyplývá, že si činí nárok na určitou ezoterickou znalost, jež byla velmi dlouho skryta (příp. potlačována ortodoxií) a nyní byla z ničeho nic vynesena na světlo. S takovým novým učením velmi často vystupuje nějaká neortodoxní postava, již ortodoxní opovrhují a vysmívají se jí. Dále jsou tu společné rituály, které jedinci umožňují nebo jej přímo vybízejí k tomu, aby projevil nutkání, jež dosud potlačoval. V kultickém prostředí má člověk pocit, jako by objevoval zcela nové nebo dosud tabuizované způsoby chování. Kult je tedy definován svým implicitním zdůrazňováním magie spíše než teologie a osobní vazby na gurua či na skupinu spíše než na instituci či krédo. Kult uspokojuje touhu po rituálu a mýtu.

Povede tedy daný stav k jakési »nové reformaci«? Analogie jsou vždy lákavé, leč ošidné. Reformace – přistoupíme-li na Eriksonovu psychologickou interpretaci tohoto historického jevu – nebyla pouze úsilím o rozbití zkažených institucí, ale též touhou syna po přímém vztahu k otci, bez zprostředkování církve. Nová kultická religiozita rozlišuje mezi osobní vírou a kumulativní historickou tradicí. »Nová reformace« klade důraz na osobní zkušenost a osobní víru bez vztahu k minulosti. Má však taková zkušenost a víra smysl bez vazeb na jiné lidi – otce – kteří prošli týmiž peripetemi? Může být víra naivně a prostě vytvořena novo, bez paměti?

Jsmo dnes – slovy Alexandra Mitscherlicha – svědky snahy o vytvoření »společnosti bez otců«. Odmítání autority nabylo takové podoby, že nepřipouští možnost vidět »rodiče« jinde než ve skupině vlastních vrstevníků. Je však třeba se ptát, zda je taková společnost teologicky a psychologicky vůbec reálná. Náboženská víra, jak napsal Clifford Geertz, »nespočívá v baconovské indukci z každodenní zkušenosti – neboť to bychom všichni museli být agnostiky – nýbrž spíše z předchozího přijetí autority, které tuto zkušenost transformuje«. Má-li kul-

tická skupina »vrstevníků« nahradit širší společnost, upadneme znovu do pasu durkheimovského kruhu – jakkoli již nyní scvrklého – a jeho osudné proklamace idolatrie.

Navzdory chaosu moderní kultury se na obzoru jistě objeví nějaká náboženská odpověď, neboť náboženství není (anebo už není) »vlastnictvím« společnosti v Durkheimově smyslu. Je konstitutivní součástí lidského vědomí: zahrnuje kognitivní hledání vzorce »obecného řádu« existence, emocionální potřebu vytvářet si rituály a učinit je posvátnými, potřebu vazby k jiným lidem nebo k soustavě významů, jež by člověku poskytly transcendentní referenční bod pro vlastní Já a existenciální potřebu čelit nevyhnutelnosti utrpení a smrti.

Max Scheler k tomu řekl: »Jelikož náboženský akt je základní dispozicí lidského myšlení a duše, nemá smysl se ptát, zda ho ten či onen člověk vykonává. Platí zákon: každý smrtelný duch věří buď v Boha, nebo v modly.« Max Weber s tímto tvrzením souhlasil, dodal však, že jedinou odpovědí může být osobní rozhodnutí, okamžité i bezpodmínečné zároveň. Vezmeme-li ovšem v úvahu povahu současných politických náboženství a to, jak si »posedlí« jedinci činí nárok na absolutní pravdu, je třeba dodat, že skutečným problémem není vznesení alternativ, ale otázka, kdo je Bůh a kdo ďábel.

Weber také ukázal, že náboženství může být v kritických momentech dějin vůbec nejrevolučnější ze všech sil. Když tradice a instituce zkosťnatí a stanou se záležitostí nebo když se hluk disharmonických hlasů a změň protichůdných názorů stanou nesnesitelnými, začnou lidé hledat nové odpovědi. A náboženství, které hledá smysl života na nejhlubších rovinách bytí, se stává nejperspektivnější z nich. Tehdy přicházejí noví proroci. Proroctví rozbíjí ritualistický konzervatismus, vyprázdňuje od veškerého významu, a naopak vnáší řád a strukturu tam, kde je významů příliš mnoho. Prorok stojí proti knězi, jehož jedinou záštitou je autorita minulosti, i proti mystagogovi, který svou moc vyvozuje z magie jako nástroje spásy.

A přece možná v očekávání znamení vyhlížíme špatným směrem. Podle Webera je proroctví charismatické, neboť vychází z osobních vlastností proroka, který má schopnost čerpat milost ze zdrojů, jež jsou *aufertäglich*, nadobyčejné. A taková revoluční síla nutně charismatická musela být, neboť proroci, podobně jako Hegelovy »velké historické osobnosti«, museli být sami o sobě dost silní, aby dokázali porušit posvátnost tradice či krustu zvyku, která pokrývala minulost. Takový prorok by však dnes, řečeno slovy starého ruského rčení, tloukl na otevřené dveře. Kdo je dnes strážcem tradice? A kde je síla minulosti, která by dokázala zadržet bytí jedinou vlnu novot?

Napadá mě hned dvojitá odpověď. Jsou-li jedním ze zdrojů zoufalství existenciální otázky, pak se s nimi možná nevyrovnáme tak, že budeme hledět do budoucnosti, ale že naopak pohlédneme do minulosti. Lidská kultura je výtvorem člově-

ka, konstrukcí světa, jejímž úkolem je zachovávat *kontinuitu* – udržet »nad-animální« úroveň života. Když zvíře vidí umírat jiné zvíře, neuvědomuje si, že totéž potká i je; pouze lidé znají svůj osud a vytvářejí si rituály nejen proto, aby odvrátili smrtelnost, ale též aby zachovali »vědomí druhu«, jež je zprostředkováním jeho osudu. V tomto smyslu je náboženství uvědoměním si momentu transcendece, přechodem od minulosti, z níž člověk nutně vychází (a k níž je připoután), k novému pojetí Já jako mravního aktéra, který minulost svobodně přijme (místo aby se jí nechal pouze pasivně formovat) a k tradici se bude navracet za účelem zachování kontinuity morálních významů.

V každé společnosti existují rituály »vzájící« a rituály »vyvazující«. V moderní společnosti však »vyvázání« samo o sobě dospělo tak daleko, že není prakticky ničím omezeno. Potíž nových kultů je právě v tom, že zatímco jejich podněty jsou náboženské, neboť skutečně hledají určitou novou náplň posvátna, jejich rituály jsou stále převážně rituály uvolnění. Hlubší vrstvy významu se podle mého názoru naopak domáhají nového iniciačního rituálu, stvrzujícího členství ve společenství, které je spojeno jak s minulostí, tak i s budoucností. Jak ovšem poznal Goethe: »*was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen*« (má-li ti patřit něco z dědictví tvých otců, musíš si to nejprve zasloužit).

V tomto smyslu je »vzájící« náboženství procesem vykoupení, v němž se jednotlivci snaží vyrovnat své závazky vyplývající z mravních imperativů jejich společenství: dluhy plynoucí z poskytnuté výchovy, dluhy vůči institucím, které zachovávají mravní vědomí. Náboženství má tak nutně za následek vzájemné vykoupení otců a synů. Je výrazem uznání, že – slovy W. B. Yeatse – »požehnaný je ten, kdo umí požehnat«, že na nás vkládá ruce kontinuita generací.¹¹

Taková náboženská oddanost představuje výzvu pro moderní liberální ustrojení, které na závažné otázky hledá zásadně etické odpovědi. Ovšem výlučná vázanost na etiku je problematická právě tím, že rozpouští vše partikulární – prvotní vazby mezi otcem a synem či mezi jednotlivcem a kmenem – v univerzálnu. Uvědomíme-li si, co víme o lidské přirozenosti, ukazuje se sen osvícenství o jednotě lidstva, sen o Rozumu, jako klamný. Ti, kdo žijí v kontinuitě generací, musí nutně žít také v lokálních identitách, které tuto kontinuitu zprostředkují. Být pouze kosmopolitou znamená být bez kořenů; na druhé straně však mít pouze lokální identitu znamená být sektářem a ztratit vazby k jiným lidem, jinému vědění, jiným vírám. Člověk nutně žije v napětí mezi partikulárním a univerzálním a přijímá toto bolestivé dvojitá pouto nutnosti. A konečně musíme ve svých životech obrátit zrak i k druhé ose: vedle časové osy (minulosti, přítomnosti a budoucnosti,

¹¹ V modernistickém kánonu tato zásada nabyla opačného znění: Má-li ti patřit něco z dědictví tvých otců, musíš to nejprve zničit. Viz např. »Futurist Manifesto« (Manifest futurismu), in: *Futurism* (Futurismus, ed. Joshua Taylor, New York: Museum of Modern Art, 1961).

jimiž jsme jakoby posedlí) i k ose prostorové. Musíme vidět svět takový, jaký by měl být – jako prostor »vyhrazených dílů«, oddělených sfér. Aby člověk porozuměl transcendentnu, potřebuje pocit posvátna. Aby však mohl přetvářet přírodu, smí vztahovat ruce na profánní svět. Nejsou-li však tyto sféry odděleny, je-li vše posvátné zrušeno, pak jsme ponechání napospas vrtochům žádosti a sobeckých zájmů, které ničí křehkou stavbu morálky. Snad dokážeme – musíme dokázat – znovu vymezit, co je posvátné a co světské.

Část II.

DILEMATA POLITICKÉHO ŽIVOTA