Téma č. 12
Postmoderna a postmodernismus

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

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

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

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

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

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

8. Postmoderna filozoficky: Jean-François Lyotard

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

„postmoderna" tedy Lyotard získává z reflexe na povahu jednot-

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

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

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

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

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

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

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

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

Lyotard tento pojem postmoderny primárně vymezuje proti rozhodujícím vědeckým a vědeckoteoretickým objevům 20. století (Einstein, Heisenberg, Gödel). Později ho však osvětloval rovněž vztahem k uměleckým fenoménům. I zde je rozhodující pluralita možností.[67] Umění je dokonce ukázkovým příkladem takové polymorfie. Paradigmatické jsou opět fenomény 20. století. Lyotard se vícekrát dovolává umělecké avantgardy tohoto století, její práce na pojmu umění, jejích experimentů, jejího zkoušení nových a paralogických možností, jejího tvoření mnohosti. Je třeba „pokračovat v díle avantgardních hnutí".[68] Neboť: „Co se událo za posledních sto let v malířství nebo v hudbě, to do jisté míry předjímá tu postmodernu, kterou mám na mysli."[69] Na čem záleželo ve vědě stejně jako v umění, bylo otevírání specifických, a tím plurálních možností, jakož i pochopení, že v žádné oblasti neexistuje obecně závazný a jedině spasitelný typ jednání, nýbrž že je třeba odhalovat a rozvíjet mnohost možných pravd, které nelze vtěsnat do prokrústovského lože jednoty a stejnoměrnosti. Jestliže to shrneme, můžeme říci: „Všechna zkoumání vědeckých, literárních, uměleckých avantgard směřují již sto let k tomu, aby odkryla vzájemnou nesouměřitelnost různých typů řeči." [70]

Lyotard je ovšem současně schopen velmi přesně rozlišovat mezi lacinými a úpadkovými formami tohoto principu a jeho zodpovědným naplňováním. Proto se obrací proti povrchní libovůli hesla „všechno je dovoleno", [71] proti maškarádám „cynického eklekticismu", [72] proti fenoménům ochablosti a ležérnosti, jak se ukazují v oblasti toho, co se chápe jako „postmoderní", a především pak v onom postmodernismu, který byl v úvodu označen jako bezbřehý. Lyotard obhajuje „čestnou postmodernu".[73] Pranýřuje šířící se postmodernismus ochablosti a politováníhodné únavy z teorií [74]; proti němu staví filozofický postmodernismus přesné reflexe. Ten si je vědom heterogenity jazykových her, uměleckých druhů, životních forem - aniž ji míchá v libovolných koktejlech.

Lyotard již velice záhy charakterizoval tento postmodernismus odlišením od zjednodušujícího chápání epochy a pojmu periodizace [75] jako „stav mysli či spíše stav ducha". [76] „Postmoderní" je ten, kdo si bez posedlosti jednotou uvědomuje neredukovatelnou rozmanitost jazykových, myšlenkových a životních forem a umí s ní pracovat. Aby toho byl schopen, nemusí žít na konci 20. století, nýbrž právě tak by se mohl jmenovat Wittgenstein či Kant, Diderot, Pascal či Aristotelés.

Autor zde zjevně suspenduje jistá zavedená klišé o postmoderně. To je třeba vzít vážně, vždyť právě Lyotard je *autorem* filozofického postmodernismu par excellence. Nikdo jiný nerozvinul filozofický pojem postmoderny tak brzy, tak přesně a s takovým ohlasem. Zvláště vztah postmoderny k moderně podává Lyotard jinak a smysluplněji, než je běžné. Postmoderna se shoduje s požadavky vědecké a umělecké moderny 20. století („hnutí avantgardy"). Od moderny se liší jen v tom, že to, co se tehdy požadovalo, je nyní splněno. Post-

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

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

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

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

II. kapitola

Novověk - moderna - postmoderna

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

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

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

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

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

V poslední době vystoupila do popředí zvláštní příbuznost postmoderny s modernou 20. století. Filozofický postmodernismus - jako filozofie radikální plurality - je v souladu s charakteristickými inovacemi tohoto století. Postmoderní myšlení není v žádném případě něčím exotickým, nýbrž je filozofií tohoto světa, a je jí jako myšlenkové rozvíjení a naplňování tvrdé, nesmiřitelné a radikální moderny tohoto století. V tomto smyslu, který vychází z moderny 20. století, je třeba toto myšlení označit striktně jako radikálně moderní, a nikoli jako post-moderní.

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

Byla v ní již obsažena, avšak skrytě." [1] To je základní obraz, který

již velmi daleko, následovaly jednotné programy idealismu. Moderna 20. století pak stále více brala na vědomí finitismus, heterogenitu a pluralitu, avšak realizovat je dokázala jen sporadicky. Teprve postmoderna začíná všude uskutečňovat tento nový koncept smyslu. [3]

Ovšem tato moderna 20. století, k níž se vztahuje postmoderna, se na druhé straně rozchází s modernou ve smyslu novověku. A k tomuto zlomu došlo - což bylo rozhodující - poprvé v hlavním proudu novověku, v oblasti vědecké racionality. Proto byl tak rázný a konečný. Je to zlom, který odděluje jednu modernu od jiné moderny, moderna 20. století - která se radikálně a extenzivně naplňuje v postmoderně - od novověku s jeho novověkou modernou. A proto moje základní teze, že postmoderna je vlastně radikální moderna tohoto století, neznamená, že není vůbec po-moderní, nýbrž přesně vzato znamená, že následuje po oné moderně, kterou označujeme jednoznačněji a bez nedorozumění jako „novověk". [4] „Postmoderna" je tedy definována právě svým oddělením od novověku a jeho epigonských forem. [5]

Postmoderna se jednoznačně vymezuje proti novověku svými formálními charakteristikami i svým základním obsahem. Její odmítnutí pouta jednoty a patosu výlučnosti jsem již vyložil. Zahrnuje však i distanci k výlučně technické základní orientaci vůbec, jakož i k určitým technickým postupům, pokud je jejich výsledkem absorpce rozdílnosti a pokud by čistě technickými prostředky chtěly nahradit onen projekt uniformity světa, který filozofie opustila. Tuto hranici můžeme dobře sledovat právě u Lyotarda. Pokud jsou nové komunikační technologie sjednocující a pokud operují ve prospěch dominance systému, staví se postmodernismus striktně proti nim; jsou však vítané tehdy (například svobodným přístupem k databankám), mohou-li působit ve smyslu plurality a fungovat jako média postmoderně demokratické životní formy. Logika tohoto kontrastu je významná: Pokud je něco nenalomeným - to znamená nenalomeným v rozhodujícím bodě uniformity resp. výlučnosti - pokračováním novověku, postmoderna s takovým momentem neuzavírá žádné spojenectví, nýbrž staví se k němu do přísné opozice. Postmoderna je moderna, která se neřídí požadavky novověku, nýbrž která naplňuje modernu 20. století.[6]

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

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

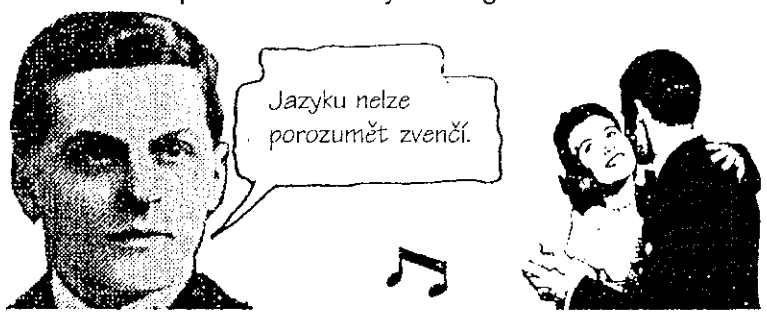
I zde však, stejně jako ve všech všeobecných přehledech, existují výjimky. Přehledy orientují na obecné rovině, v jednotlivostech je proti tomu (aniž by to popíralo správnost přehledů) třeba očekávat odchylky. Tak zde existují takřka postmodernisté avant la lettre. Jedním z nich - a jistě jedním z největších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

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

...Poststrukturalistické blues...

Jazyk jako vězení

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



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

Co je jejím obsahem?

Dekonstrukce

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

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

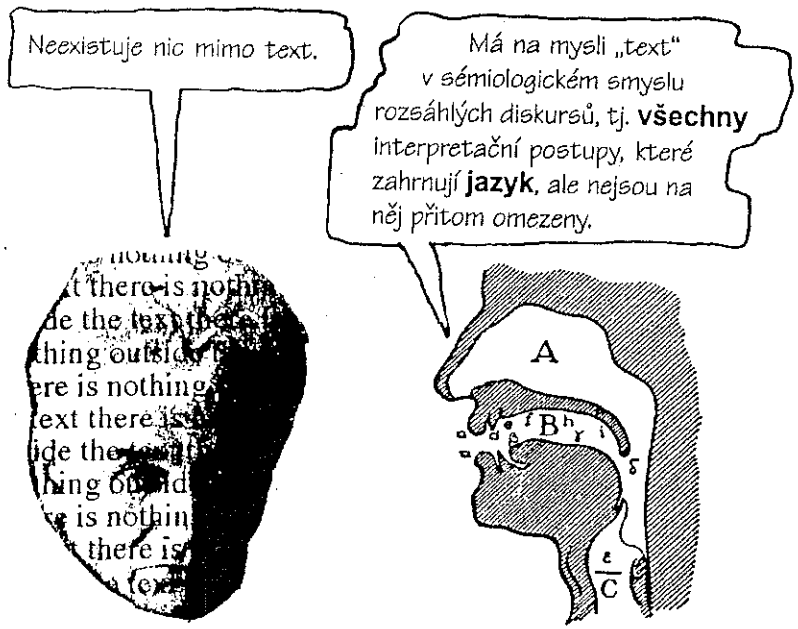
Zalujil

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

Lákadlem logocentrického rozumu je **průzračné spojení se světem.**

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

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



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

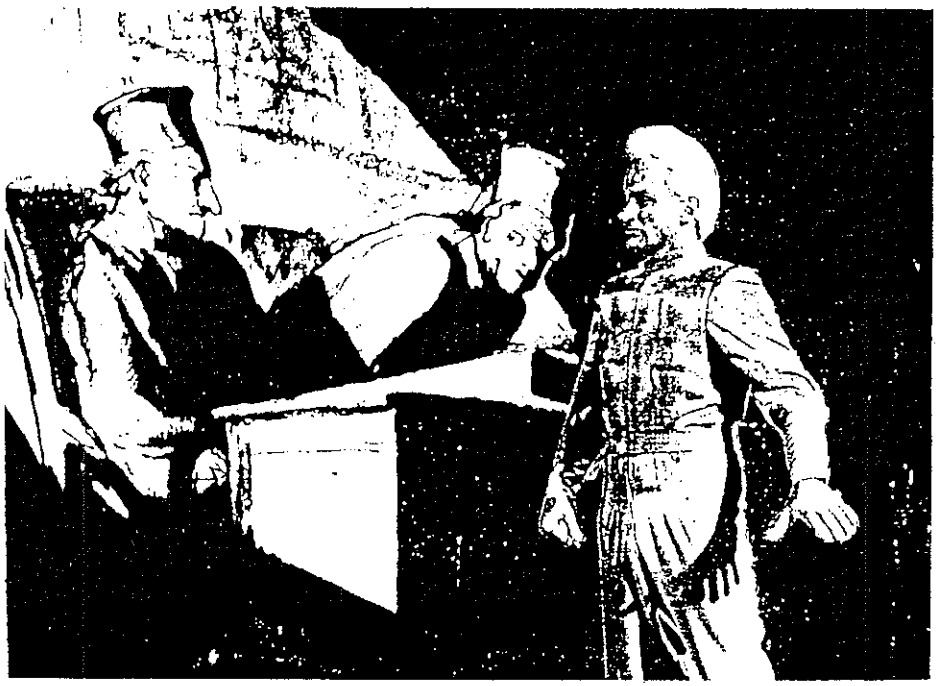
„Différence"

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

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

Význam zahrnuje identitu (to co je) a diferenci (to co není) a proto je nepřetržitě „odkládán". Derrida zavedl pro tento proces nový termín – différence.

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

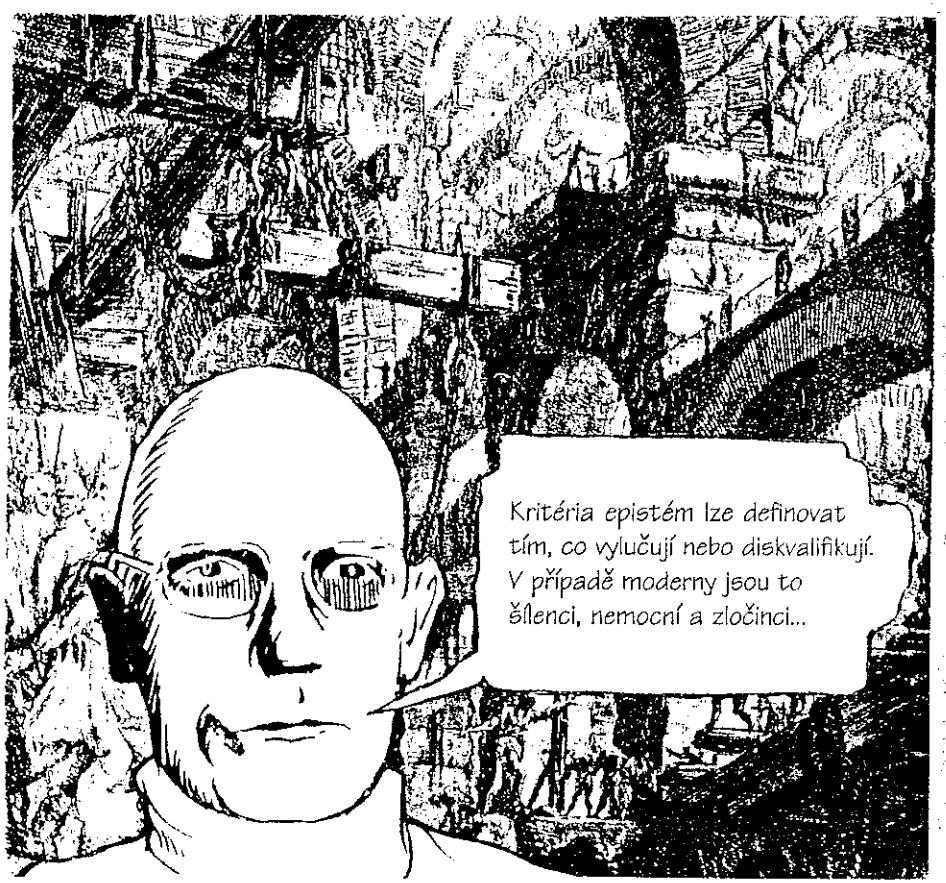


Obžalovaný obžalovává...

Struktury moci/vědění

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

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



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

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

Umění a Moc/Vědění

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

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

K prozkoumání se nabízejí strukturní disparity.

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

2. Tváře s jakoby africkými maskami (vpravo) signalizují a posilují tuto „podivnou mužskost", dojem chorobné jinakosti posílený maskulinními končetinami a torzy těchto slečen.

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

Co to je?

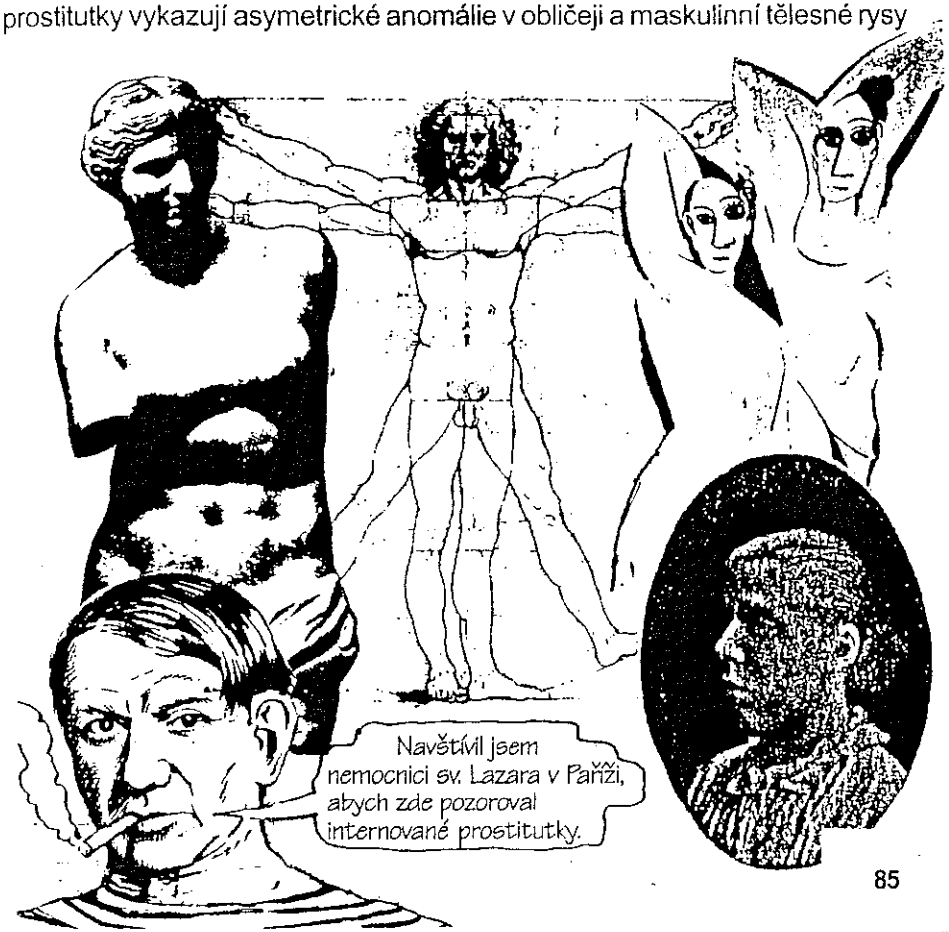
Eugenika: měření vyloučených méněcenných jedinců

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

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

do společnosti zahrnutí (ZDRAVÍ) lidé
ze společnosti vyloučení (NEZDRAVÍ) podlidé

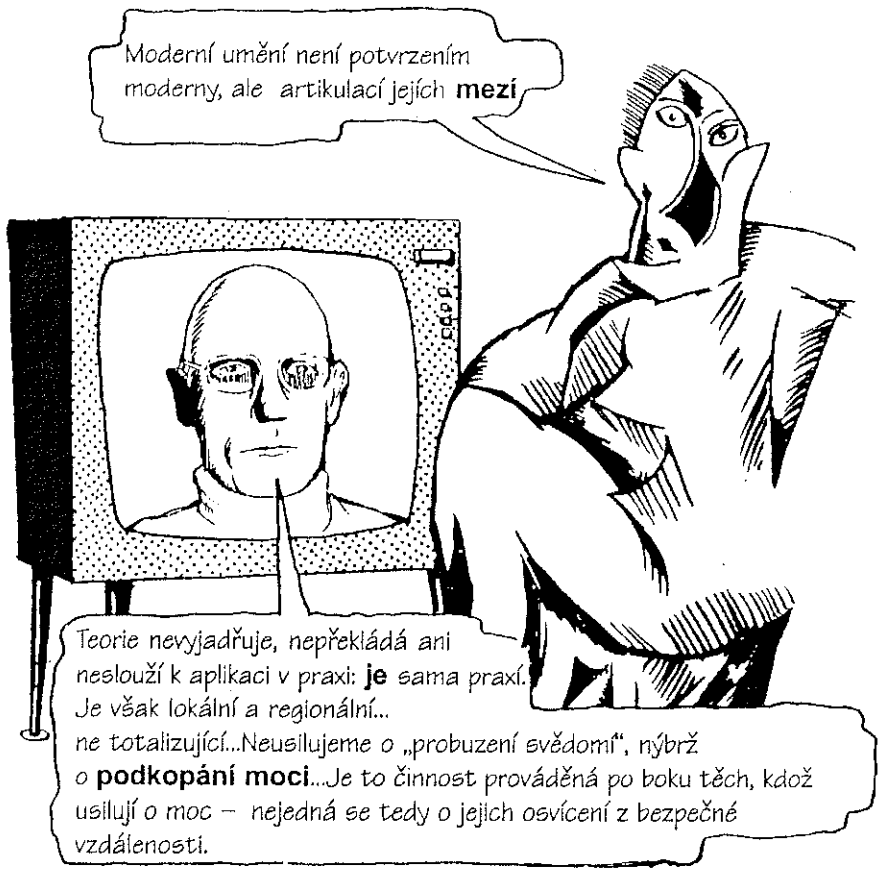
prostitutky vykazují asymetrické anomálie v obličeji a maskulinní tělesné rysy



Některé možné závěry

– Rasistická eugenika je esenciálním prvkem **epistémy** moderny a jejího systému dominantního vědění. Vede k nacistickému konečnému řešení – masovému vyhlazování „nezdravých typů".

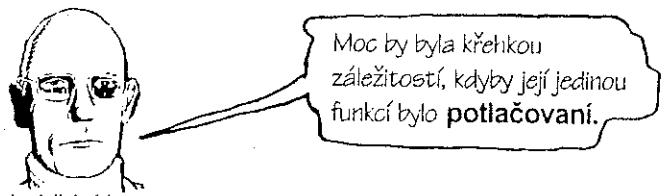
– Picassův obraz je **meta– epistemický**: tím, že zahrnuje vyloučené, zneklidňujícím způsobem alegorizuje celou epistému



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

Co je moc?

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



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

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

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

O POZNÁNÍ, HODNOTÁCH A KONCEPTU POSTMODERNISMU

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

1. Cesta za příběhy o umění a kultuře

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

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

2. Vývojová setrvačnost v čase hodnotových krizí

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

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

Ve třicátých a v první polovině čtyřicátých let zažívá euroamerická kultura hlubokou krizi. Narušována je její představa o světě jako instituci, která má řád a rezervované privilegované místo pro člověka, totiž představa světa jako uspořádaného, postupně se vyvíjejícího celku, který lze poznat, vyložit a na úrovni společenského života organizovat. Přestávají totiž působit anebo jsou oslabeny síly, které dosud regulovaly, sjednocovaly a usměrňovaly lidský duchovní svět a jimiž se podle okolností stávaly metafyzické principy, Boží záměry, teleologické perspektivy anebo alespoň „nadčasové" ideály, jakými jsou platónský triumvirát pravdy, dobra a krásy, křesťanská láska a pokora anebo francouzskými revolucionáři obhajovaná rovnost, volnost a bratrství. Tato situace měla za následek, že mizela tabu, ale také se ztrácely jistoty, že byla zpochybňována suverenita racionality i dogmata víry, ale také byly relativizovány základní normy lidského světa – pravda a hodnoty.

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

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

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

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

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

Kultura třicátých a čtyřicátých let se nedostává do zásadně nové (krizové) situace, nové však byly konsekvence, které z této situace na konci padesátých a v šedesátých letech vyplynuly. Nezvykle dále bylo, s jakou intenzitou a v jakém rozsahu tyto změny působily. To, že byly zpochybněny některé tradiční hodnotové orientace a postuláty, nebylo ničím nečekaným, tento krok byl naopak vnímán jako součást standardního krizového scénáře evropské kultury; prověřila jej např. již *romantika*, zejména její literáti (mj. G. G. Byron, F. Hölderlin, M. J. Lermontov, A. de Musset, P. B. Shelley), která od počátku 19. století zpochybňovala legitimitu rozumu, anebo *moderna*,[5] jejíž představitelé šli ještě dále (např. Ch. Baudelaire, Lautréamont, F. Nietzsche, A. Rimbaud, O. Wilde), neboť se odvážili odmítnout křesťanskou morálku a poetizovat násilí, zlo a úpadek.

3. Symptomy paradigmatických změn – ztráta důstojnosti a pocitu nadřazenosti

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

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

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

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

4. Partikularita místo univerzality

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

přírodní vědy, ze společenských věd zejména historiografii, sociologii nebo ekonomii. Jedním z posledních velkých pokusů ochránit „logos" v oblasti systematické filosofie byl Popperův dlouhodobě rozvíjený koncept „kritického racionalismu", který ovšem nepočítá ani s verifikovatelností hypotéz, ani přísnou kauzalitou, ani plnou poznatelností světa."

Vývoj euroamerického umění však již od třicátých let k univerzalitě nesměřoval. Výjimkou byl snad nacionálně socialistický koncept árijské kultury *Blut und Boden* a vedením sovětského státu regulovaný *socialistický realismus*, který se od svého zrodu prezentoval jako směr, program, moderní koncept umění i teoretická reflexe. Západní demokracie však koncepty univerzální platnosti v teorii ani v umění nenabízela. Naopak ubírala se po teritoriích partikulárního, oddělené a limitovaného, i když po mnoha protínajících se cestách. Jejich množství, odlišnost i variabilita je ohromující. I na úrovni slovníkové, tzn. standardizované deskripce byly zaznamenány stovky „skupinových" uměleckých jevů.

Návaznost poválečného vývoje na minulé osvědčené koncepty umění i „okrajové" podněty, které ve své době neměly dostatečnou podporu publika, je zřejmá. Zejména výtvarné umění čerpá z avantgardní dílny, především z pozoruhodné *dadaistické aktivity*. Pokračuje tradice *konstruktivismu* v architektuře. Dosud živý je *surrealistický koncept umění*. Inspirativní se staly podněty hudební avantgardy (atonalita, dodekafonie: A. Schönberg, A. Hába).

Neméně zřetelné jsou pokusy o vytvoření nových individualizovaných konceptů v oblasti umění. Většina z těchto konceptů vznikala spontánně v oblasti umělecké tvorby a teprve z časového odstupu získala jména, jiné koncepty se paralelně konstituovaly také v oblasti teoretické reflexe (manifesty, programy).[10]

Jednu z mnoha cest poválečného umění určil francouzský filozoficky orientovaný *existencialismus* (A. Camus, G. Marcel, J. P. Sartre). Jinou cestu ztělesňoval *abstraktní expresionismus* (M. Rothko, W. De Kooning, F. Stella, E. Kelly), který se inspiroval surrealistickým psychickým automatismem a jímž americké výtvarné umění srovnalo krok s evropskou oblastí. S abstraktním expresionismem byl spjatý *„drip" (/action) painting* (J. Pollock, F. Kline), jehož paralelním směrováním na evropské půdě se stal *informel* (J. Dubuffet). Stylově blízko k abstraktnímu expresionismu má mladší *tašismus / tachismus*.

Další možnosti v literatuře, filmu i malířství nabídl italský *neorealismus* (G. De Santis, V. De Sica, R. Guttuso, A. Moravia, C. Pavese, R. Rossellini). Se silným generačním protestem přicházejí revoltující američtí *beatníci* (W. S. Burroughs, G. Corso, L. Ferlinghetti, A. Ginsberg, J. Kerouac) a umírněnější angličtí *„rozhněvaní mladí mužové"* (J. Braine, J. Osborne, J. Waine).

Na starší tradici navazuje *magický realismus*, který se od dob Celníka Rousseaua prosazoval v malířství a později zasáhl i film, ale jehož rozkvět se spojuje s latinsko-americkými literaturami (J. L. Borges, A. Carpentier, J. Cortázar, G. García Márquez) a zčásti i literaturami evropskými (Č. Ajtmatov, I. Calvino, G. Grass). Další možnosti otevřel např. *minimal art* (D. Judd, S. LeWitt, C. Andre, R. Moriss), reagující mj. na emocionální a individualistický abstraktní expresionismus i na formálně líbivý, dokonalý, ale co do výrazových prostředků chudý *pop art*. Jeho charakteristickými rysy naopak jsou snaha o odosobnění procesu tvorby, o odstranění symboliky, metaforiky a iluzivnosti a princip opakování jednoduchých základní prvků (sériovost), tzn. o minimalizaci formy i obsahu. Vznikají seskupení, která jsou označována ve Francii jako *nový realismus / noví realisté* (*Nouveau Réalisme / Nouveaux Réalistes*; F. Dufrêne, J. Christo). Tentýž název je užíván také v americké kulturní oblasti (*New Realists*) a to pro tvůrce pop artu.

V linii iluzionistické malby pokračuje *foto-realismus* (*hyper-, super-realismus*; D. Hanson, Ch. Close, J. De Andrea, P. Pearlstein). Osobitou cestou se ubírá *absurdní drama a literatura* (E. Albee, S. Becket, E. Ionesco), jejíž kořeny zasahují do idylických časů moderny (A. Jarry) či avantgardy (F. Kafka). Další možnosti rozvíjí *happening* (J. Cage, J. Dine, A. Kaprow, C. Oldenburg), jiné ukazuje *lettrismus* (I. Isou, M. Lemaitre), *land (/earth) art* (W. De Maria, R. Long, R. Smithson) nebo *performance art* (Gilbert & George).

Nejen malý časový odstup od uvedených „událostí" a dramatičnost a proměnlivost tvůrčích orientací jednotlivých autorů, ale především četnost, značná odlišnost a jindy opět dílčí spojitost těchto jevů (tendencí, proudů či směrů) způsobovaly, že je nebylo možné shrnout pod střechu jednoho obecného „ismu". Horizont současnosti charakterizuje individualizovaná diferencovanost uměleckých jevů a vyhrocená partikularita zobrazených světů.[11] Z obdobných důvodů je velmi nesnadné určit, které umělecké aktivity jsou nejvýznamnější a vývojově nejperspektivnější.

Idea univerzality byla narušována uměleckými díly, uměnovědnými reflexemi, ale také aktivitou v jiných oblastech teoretického myšlení. Nejpodnětnější, protože dodnes diskutované se staly práce, které nabídly nový pohled na lidské poznání a vědění.

T. S. Kuhn se ve své knize *Structure of Scientific Revolutions* (1962)[12] pokusil dokázat, že vědecké poznání se děje v rámci širšího kontextu, vědeckého „paradigmatu", které symbolizují jména tvůrců velkých teorií (ve fyzice např. I. Newton nebo A. Einstein) a souhrnně zachycují učebnice. Tato „paradigmata" jsou přijímána jako závazný standard, i když se objevují dílčí poznatky, které je narušují. Ke změně „paradigmatu" nedochází podle Kuhna plynule, ale skokem, a to tak, že vznikne nové „paradigma", které je akceptováno a rozšířeno zejména mladými badateli, zatímco u starých vědců dožívá „paradigma" charakterizující předchozí stadium poznání. Tento pohled na dějiny vědy otevírá mj. otázku, zdali vědecké teorie nemají stejné konvencionální charakter jako např. svět uměleckých děl.

Do historie se vydal také M. Foucault v knize *Les mots et les choses* (Paris 1966),[13] aby zpochybnil metafyzické a pozitivistické mýty o univerzalitě a objektivitě lidského vědění a odhalil vztah mezi rozumem a mocí. Jeho výzkum se však netýká pouze vědy, ale i jiných oblastí kultury.[14] Foucault v evropských dějinách odhaluje odlišné teoretické koncepty – „epistémy", které představují apriorní předpoklady i limitovaný prostor lidského vědění daného historického období, vědění artikulovaného a uzavřeného slovy (jazykem), k jehož základům je třeba podnikat archeologický výzkum.

5. Změna komunikační strategie – vznik alternativního masového umění

Symptomy nástupu nových „kvalit" byly zprvu neznatelné. Šedesátá léta však přinášejí důležité změny v tvůrčí i postojové orientaci části nového umění. Ty byly více nebo méně reflektovány uměnovědným myšlením, nikoli však dostatečně komplexně a přesvědčivě, aby dodnes nevyvolávaly malicherné spory i věcné diskuse.

Umění jako jedna z nejpropracovanějších forem, v níž se projevuje lidské vědění, se také v šedesátých letech 20. století společensky angažuje. Jeho představitelé se solidarizovali např. s resistenci vůči vietnamské válce, s hnutím amerických hippies, západoevropské studentské levice i jinými opozičními, protivládními aktivitami. Vedle tohoto standardního chování se ovšem v umělecké tvorbě objevují nové, podstatné skutečnosti – umělecká díla se dostávají do opozice vůči avantgardní tradici. Ne v oblasti ideálů, ty lze považovat za tradiční, ale v oblasti komunikační strategie a estetiky.

Toto „nové" umění, které dosud nemělo souhrnné jméno, již není pouze pro vyvolené, již si neuzavírá cestu ke konzumentovi náročnou, uzavřenou formou nebo obsahovou výlučností (jako avantgardní směry),[15] ale naopak snaží se ke konzumentovi přizpůsobit. „Nové" umění hledá kompromis mezi elitním vysokým a nízkým masovým uměním, mezi exkluzivními, líbivými i pokleslými hodnotami, mezi diktátem estetiky a diktátem trhu. Chce vytvářet díla, v nichž by si poutnicí-konzumenti různých dob, různého věku, vzdělání i emocionálního a mentálního vybavení mohli nalézt jako v labyrintu blešího trhu své „zboží".

Jde o proces komercializace a domestifikace a také o popularizace umění, jehož výrazem byly gramofonové desky, comics, plakát, reprodukce, repliky a fotografie. Ten zasahuje – také prostřednictvím nového agresivního masového média: televize – jednotlivce i domácnosti, které dosud zkušenosti s uměním nemělo. Dodnes užívané Warholovy etikety na polévkové konzervy firmy Campbell jsou toho typickým příkladem. Důsledkem dané strategie ovšem je, že „pár bot má stejnou cenu jako Shakespeare".[16]

Průmyslový design a oblast reklamy od šedesátých let ovlivňuje *op art*, směr moderního umění, který programuje umělecké dílo jako geometrickou, optickou strukturu v době před vznikem počítačů a počítačové grafiky (první díla této orientace vznikají již ve dvacátých letech 20. století). Využívá optické efekty a klamy, vytváří iluze pohybu a zrcadlení.

Není náhodou, že právě v tomto období také teoretické myšlení přenáší svůj zájem (z díla a jeho funkcí) na vztah mezi dílem a konzumentem (publikem). Výrazem těchto zájmů se stala *recepční estetika* tzv. *kostnické školy*, jejíž představitel H. R. Jauss se v knižní studii *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz 1967) pokusil smířit statiku strukturalistického modelování s dynamikou historických procesů.

„Nové" umění koncipuje kategorii recipienta (konzumenta umění) na úrovni autorské komunikační strategie. Recipient se stává diktátorem, kterému se autor – chce-li se dorozumívat, a tedy i uspět jako výrobce – podřizuje. Stává se ovšem nejen fenoménem, který je obsažen v procesu geneze a v struktuře díla, ale také faktorem, který spoluvytváří, objektivuje a zakotvuje umělecké dílo v realitě. Tuto strategii lze spojit s Jaussovým proměnlivým „horizontem očekávání", chápaným jako transsubjektivní, časoprostorově určená (čtenářská) zkušenost, kterou lze rekonstruovat a které se autor může podřídit.

Orientaci „nového" umění šedesátých let na co nejširší potenciální konzumentskou obec lze zřetelně sledovat především na výtvarném umění, na písňové hudební, divadelní i filmové tvorbě. Následující vývoj doložil, že tato orientace je perspektivní, i když nutně nemusela směřovat pouze k „novému" pojetí umění, ani k „velkému" umění.

Velmi úspěšné v tomto ohledu se staly oblast *op artu* (V. Vasarely), *pop artu* (R. Lichtenstein, C. Oldenburg, G. Segal, A. Warhol, T. Wesselmann; R. Hamilton, D. Hockney, A. Jones), *písňové tvorby* (Beatles, Rolling Stones; tzv. zpívající básníci – J. Baezová, L. Cohen, B. Dylan, P. Simon) a *muzikálu* (*The Hair*, 1967, *Jesus Christ Superstar*, 1970). Projekty tohoto zaměření získaly již v době svého vzniku široké publikum, které se postupem času rozšiřovalo. Obdobná situace vznikala v nejmasovějším druhu umění, ve filmu, kde i v rámci ambiciózních národních škol, jakými byla např. tzv. *francouzská* nebo *česká nová vlna*, byly vytvořeny filmy, které zasáhly široké publikum.

Znatelné posuny směrem k širšímu a diferencovanému publiku se prosazují také v architektuře, která opouští strohý funkcionalistický koncept a jejíž proměňující se tvář si našla podobu také v teoretické reflexi, zejména v práci R. Venturiho *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York 1966).[17]

V šedesátých letech se rodí alternativní masové umění, stavějící se do jisté opozice vůči vysokému (sofistikovanému, tradičnímu) i nízkému

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

Např. R. Rauschenberg, rozvíjející extravagantní Kleeovy a Duchampovy techniky, spojil v jeden výtvarný objekt – *Odalisque* (1955–58) – např. trávu, polštářek, dřevěnou krabici, dráty, fotografie, vycpaného kohouta a čtyři žárovky. Do kolláže *Persimmon* (1964) zapojil mj. torzo reprodukce slavného Rubensova obrazu *Venušina toaleta* (1613–15). Cílem Rauschenbergovy komunikační strategie zde již není pouze provokace (dané postupy již byly akceptovány), jeho cílem je naopak viceurovňovost uměleckého sdělování a současné snaha signalizovat, že tento typ umělecké tvorby může simulovat kterýkoli konzument umění.

Důležité jsou ještě další momenty. Toto umění plně ovládl princip hry a zábavy,[18] který se prosazoval již v naročném avantgardním umění. Současně je v něm jako legální postup přijata estetizace kýče, což vedlo k destrukci tradiční estetiky „vzneseného". Tyto strategie, které našly své plné uplatnění v komputerových a televizních interaktivních hrách, předznamenal československý „kinoautomat" na montrealské výstavě EXPO 68. Jeho představení *Člověk a jeho dům* (J. Roháč, R. Činčera) dávalo divákům možnost, aby spolurozhodoval o tom, jak se hrdina zachová v klíčových situacích, a tedy jak se bude příběh odvíjet.

6. Postmoderní koncept kultury vstupuje na scénu

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

Postupně se ukazovalo, že změny, které se nejzřetelněji prosazovaly v oblasti umění, jsou projevem mnohem obecnějších procesů, narušujících starý koncept poznání a vědění a vytvářejících koncept nový. Tyto změny zasahovaly totiž jak oblast umění, tak vědy, a prosazovaly se rovněž v ekonomice, organizaci společenského života, politice a vývojových perspektivách a životních orientacích.[19] Tyto změny současně staré, dosud vládnoucí paradigma narušovaly a antikvovaly a nové formulovaly a definovaly. Při komparaci těchto nových konstruktů se ukazuje, že vývojové změny ohrožují, relativizují anebo dokonce potírají některé principy a postuláty euroamerické kultury – racionalitu, řád světa, univerzalitu, kulturní nadřazenost, sebevědomí a důstojnost člověka, tzn. „hodnoty" do té doby spolehlivě integrované anticko-křesťanskou tradicí. Současně se ukazuje, že jiné změny naopak měly charakter návaznosti na *modernitu*, *modernu* či *avantgardu*, že představovaly důsledné rozvinutí potencionalit obsažených v daných výchozích konceptech. Odtud se pak odvíjejí směry teoretické reflexe.[20]

Proměny kulturního paradigmatu přinesly ve všech základních oblastech lidské duchovní aktivity (ale především ve filosofickém, uměnovědném, společenskovědním a přírodovědném myšlení) mohutnou vlnu teoretické sebereflexe, která usiluje o revizi jednotlivých standardizovaných představ a poznatků o světě i celkovém charakteru lidského vědění. Tyto proměny jsou spojovány s krizí evropské racionality a komunikace, s diskreditací společenských emancipačních projektů (meta-příběhů, meta-naraci)[21] a vznikem tzv. postindustriální společnosti.[22] Teprve v tomto kontextu se začínají projevovat nejhlubší kořeny současné krize – konflikt (problematické a epizodické) tvořivosti antropocentrické kultury a (skrytě) tvořivosti Země, tzn. konflikt hostujícího subsystému v systému biosféry, která se představuje jako látkové, energeticky a informačně jednotný ekosystém Země a nedělitelný organismus planetárního života.[23]

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

V oblasti veřejného života jsou tyto proměny signalizovány mj. vznikem nového typu managementu, technologií, bankovnictví a trhu,[24] vznikem nových náboženských hnutí a sekt, ekologickými aktivitami, feminismem, popř. aktivizací a vstupem mládeže (hippies, evropské levicové skupiny...) a společenských minorit (fyzicky postižení, občané vyššího věku, homosexuálové...), národnostních menšin a diskriminovaných etnik na politickou scénu. Dalším významným projevem těchto změn je tentokrát již soustavnější a cílevědomější přejímání podnětů a inspirací z dosud málo využívaných domácích anebo vzdálených zdrojů, jakými je esoterika, mystická meditace, buddhismus, taoismus, orientální (alternativní) medicína apod.[25]

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

Diskuse zasáhla také oblast architektury, kde byly problémy „postmodernismu" formulovány značně vyhroceně (R. Ventturi, Ch. Jencks, H. Klotz). Vzhledem k dosud nevyčerpané iniciativě výtvarné avantgardy se daný koncept jen obtížně uplatňuje ve výtvarném umění; to je také důvod, proč někteří autoři používají raději termín *transavantgarda*.[26] Postmodernismus se se zpožděním uplatňuje ve filmovém umění,[27] které se v současné době – zejména zásluhou děl D. Lynche (film *Blue Velvet*, 1986, televizní serial *Twin Peaks*, 1989–1991) anebo Q. Tarantina (*Pulp Fiction*, 1994) – dostává do centra postmodernistické aktivity.

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

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

Pojmový obsah terminů „postmodernismus", „postmoderna" apod. je obvykle vymezován ve vztahu k dějinám daných výrazů.[28] Mnohem perspektivnější cestu nabízejí pokusy, v nichž se vymezování pojmového obsahu těchto terminů děje na ose extrémně zvýšeného zájmu (filosofie i vědy 20. století) o jazyk[29] (o základní lidský dorozumívací prostředek a rezervoár vědění), jednak na ose proměn kulturního osvícenského paradigmatu *moderny*, směřujících v navazující, popř. odlišující se nové, post-moderní paradigma. Oba tyto přístupy jsou propojené, neboť zakládají postmoderní paradigma komunikace (jazyka/řeči), které se vymezuje ve střetu s tradičním paradigmatem filosofie vědomí.[30] Jinak řečeno postmoderní koncept kultury a umění je fundován z pozic (jazykové) komunikace, tradiční koncept kultury a umění z pozic subjekt-objektového vztahu reprezentace světa v lidském vědomí.

Velkým iniciátorem i představitelem „obratu k jazyku", v němž je hledán základ myšlení, poznání i kultury, je M. Heidegger. V jeho díle se koncipuje nová metafyzika, která směřuje k originálnímu pojetí jazyka a tvorby.[31] Heideggerovo „bytí" („Sein") nemá (jako u starořeckých filosofů) substanční charakter, ale má podobu pohybu, procesu, uskutečňování. V jeho centru se ocitá myšlení a řeč. Heideggerova „řeč" („Sprache") je forma bytí, ve které a díky které člověk existuje a jako jediné „jsoucno" („Dasein") rozumí svému bytí. Pravda je (v řeči) skrytým a odhaleným bytím, jemuž naslouchá myšlení.[32] Člověk (/ básník) není tvůrcem řeči (/ básně), ale naopak řeč (/ báseň) tvoří člověka a básníka.[33] „Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem řeči, zatímco je to přece ona, která vládne člověku."[34]

Neméně inspirativní se stalo dílo pozdního L. Wittgensteina *Philosophische Untersuchungen* (posmrtně 1953), kde se představuje jazyk nikoli jako metafyzicky fundovaný logický kalkul (tak vnímal autor jazyk ve svém prvním tvůrčím období), ale jako forma života, která má podobu jazykové hry.[35] Jazyk již neztotožňuje s myšlením, jež se pak sbližuje se skutečností, ale stává se mu součástí lidského jednání, a to také určuje význam slov. Význam není podle Wittgensteina interní jazykovou realitou, ale je dán mimojazykově – užitím slov v jazykové hře, pravidly jazykové hry, která určuje kontext, je výrazem shody životů, nikoli shodou s nějakou zobrazovanou skutečností. „Význam slova je jeho používání v jazyku."[36]

Důsledkem „obratu k jazyku", ve kterém pokračovaly poststrukturalistické aktivity od počátku šedesátých let (R. Barthes, U. Eco, J. Lotman), je sémiotizace kultury. Časoprostorově vymezený kulturní život je vnímán jako otevřená série „textů" setkávající se s jinými, otevřenými „texty" minulosti a produkující další otevřené „texty".[37] Podstatné je, že význam těchto „textů" není dán reprezentací nějakých objektů mimo jazyk (to je pozice logického pozitivismu, popř. strukturalistické lingvistiky), ale že se děje v procesu komunikace jako jazykové hry, popř. komunikativního jednání, jež se pokouší postihnout řada moderních myslitelů[38] a souhrnně popsat mladá vědecká disciplína pragmatika.[39] To má za následek, že v uměleckém dorozumívání se snižuje role autora – ten je pouze tvůrcem „textů"-fragmentů, a naopak mění se role konzumenta umění z pozice více nebo méně citlivého přijímače uměleckých informací na ko-producenta, na němž závisí, zdali a jak bude umělecké dílo uskutečněno, tzn. pozvednuto na úroveň vědomí a zde do-tvořeno.

Symbolem postmoderní kultury se stává koláž anebo mnohonásobný palimpsest, v němž se doplňuje, střetává a překrývá několik jazyků (kódů). Tuto skutečnost dovedl do krajních důsledků J. Derrida, zakladatel jednoho z nejkontroverznějších postmoderních přístupů ke světu – *dekonstrukce*.[40] Základní kategorií jeho teoretické koncepce je „psaní" („écriture"), uskutečňující se prostřednictvím „písemných znaků" („grammé"). Podle Derridy „psaní", které je stejně staré jako vynález fonetického písma a které je jedním ze jmen pro „dekonstrukci", má podobu neukončeného procesu, dění; je založeno na komunikaci – představuje osvojení si struktury popisovaného, přičemž „popisované je v psaní rekonstruováno, stává se novou věcí s odlišnou strukturou".[41]

K obdobným důsledkům dochází také při čtení. Interpretaci textu proto nelze redukovat na jeden výklad, ale naopak je nutné respektovat „rozdíly" („différence"), jež vznikají a projevují se jako konflikty mezi různým čtením téhož díla.

Jazyk (/řeč/písmo) v komunikaci se v postmoderních konceptech jeví jako klíč k lidské tvořivosti, a tedy i k jejímu vrcholnému výtvoru – ke kultuře a jejím dějinám. Duchovní hodnoty, jimiž je kultura korunována, jsou vždy spjaty se smyslově názornými formami, jejich základním existenčním prostorem a předpokladem je však jazyk. Podle těchto konceptů hodnoty nemohou vznikat mimo paradigmata, jež vznikla pomocí slov ve vědomí člověka.

8. Spory o charakter postmoderní tvorby

Podle široce rozšířeného přesvědčení *postmodernismus* nemá systémový charakter, takže spíše než její paradigma lze vyjádřit – na ose výčtu – její syntagmatický rozměr. Přesto nejsou vzácné pokusy usilující o postižení jejího paradigmatického charakteru.[42] Pro *postmodernismus* v oblasti umění je (vedle již uvedených atributů, jakými je stírání hranic mezi vysokým a nízkým, orientace na masového konzumenta, přijetí diktátu trhu, hra, koláž, eklekticismus, inspirace vzdálenými kulturními zdroji a oblastmi, princip několikerého kódování, otevřenost interpretacím) charakteristické prostupování, ne-li rušení druhových a žánrových hranic.

Např. Mappiethorpovo estetizování tabuizovaných námětů vede k hlubokým průnikům fotografického umění do teritoria pornografie. Část jeho tvorby svou lascivností vyvolává prudké, negativní reakce, a tedy skandály a zpětně masový zájem. U řady jeho fotografií nahých či poloobnažených lidských těl (např. u fotografie *Marty and Veronica*, 1982) je konzument nucen rozhodovat, zdali konkrétní dílo spadá do oblasti braku anebo je akceptovatelné novým konceptem umění.

Programový žánrový synkretismus *postmoderny*, otevírající éru mutantů a neuzavřených forem, představuje na úrovni televizní komunikace např. grazing (rychlé přepínání kanálů prostřednictvím dálkového ovladače), který nabízí montáž celku, umožňující sledovat několik různorodých programů. Mix(ování) značně odlišných hudebních prvků a inspiraci (z oblasti vážné hudby, jazzu, rocku i folklóru) a zvukových efektů je charakteristické pro nejvyspělejší tvůrce „nové" populární hudby. Extrémní podobu žánrového synkretismu lze nalézt např. v dvojalbu Captaina Beefhearta *Trout Mask Replica* (1969), v současné době např. v nahrávkách islandské zpěvačky Björk (*Debut*, 1993, *Post*, 1995).

Postmoderní díla jsou žánrově několikaúrovňová. Ecův román *Il nome della rosa* (1980) lze kupř. vnímat jako memoárovou literaturu – skutečný deník středověkého mnicha, popř. jako jeho beletrizovanou rekonstrukci vzniklou na základě autorových čtenářských poznámek a výpisků ze ztraceného, knižně vydaného originálního deníku, ale také jako krásnou literaturu – výpověď stylizovanou do formy deníku; lze jej považovat rovněž za detektivní příběh sledující záhadu několika tajemných vražd, ale také za nábožensko-politicko-historický román, za dobrodružný historický anebo za psychologicko-historický román. Ecovo dílo má zřetelné rysy žánru iniciačního románu (románu zasvěcení), kde mladíka Adsona z Melku uvádí do tajemství života zkušený Vilém z Baskervillu. Je to současně i alegorický román pojednávající o aktuálním problému – o (náboženském či politickém) fanatismu a toleranci. Je to filosoficko-teologická úvaha o podstatě světa. Lze jej přijmout rovněž jako sémiotický traktát o funkcích znaků v lidském světě, v němž Eco popularizuje své odborné názory. Vzhledem k použité technice jde také o koláž starověkých, středověkých i novodobých textů, plnící roli inspiromatu.

Na Ecově románu, ale také na desítkách jiných projektů, např. na filmu režiséra R. Zemeckise *Forrest Gump* (1994), ve kterém jsou dějiny USA nahlíženy očima vypravěče s IQ 75 a ve kterém herec-hlavní hrdina je vkomponován do historie, do autentických dokumentárních snímků, je možné demonstrovat stírání hranic mezi realitou a fikcí a tendence k mystifikaci, završené v konceptu tzv. počítačové, virtuální reality.

K dalším podstatným, distinktivním rysům postmoderních děl patří ironie a sebeironie, které jsou součástí postmoderní hry autora s recipientem; ta zřejmě vyvažuje autorovu závislost na poptávce trhu i jeho bezmocnost vůči recipientské interpretační aktivitě. Zatímco *moderna* vyjadřuje odmítnutí minulosti, *postmoderna* se k minulosti vrací, jenže s ironickou nadsázkou. Jde o ironii, často využívající postupů parodie, a mystifikace, které se – jak ukazuje např. činnost Divadla Járy Cimrmanna, odhalující dílo fiktivního českého génia – projevují nejen ve vztahu k historii, a tudíž k tématu, ale také ve vztahu k čtenáři, hrdinovi, vypravěči i k osobě autora díla.

V postmoderním románě *Nesmrtelnost* (Brno 1993) spojuje M. Kundera příběhy fiktivních i historických postav. Jeho vyprávění je natolik důmyslné, že je nesnadné odhalit hranice obou světů, ironii historických osudů a ironické pohrávání si s fakty. Podstatným důsledkem těchto strategií je rušení časových souvislostí a distancí mezi časovými rovinami (u Kundery např. spolu rozmlouvá J. W. Goethe a E. Heminqway), mezi časem autora, časem tématu a časem recipienta čili mezi minulostí a přítomností.

Svébytný koncept časoprostoru buduje *cyberpunk*, který je syntézou komunikačních strategií *punku* jako cynismu, vyrůstajícího z ekologického pesimistického pohledu na budoucnost, a kontextů, které vytvářejí nový existenciální prostor – virtuální realitu. Za zakladatelské dílo cyberpunku, přerůstajícího v masové kultovní kulturní hnutí, je pokládán román Neuromancer (1984) W. Gibsona. Cyberpunk se pokouší o predikci a artikulaci „blízké" budoucnosti, kdy základním komunikačním prostředím jsou počítačové sítě a kdy si mohutní jednotlivci mohou nechat podle přání upravit své tělo a své smysly. Kyberprostor je v cyberpunkových dílech vymezován jako ráj nových lidí, žijících na hranici mezi strojem a živým organismem.

Charakteristickým rysem cyberpunku je „high-tech primitivism", který vede ke stírání hranic mezi morálkou a amorálností. Cyberpunkové strategie jsou založeny jednak na rozporu mezi technickou vyspělostí společnosti, kde se již běžnými praktikami staly transplantace orgánů, technické implantace, genetické chirurgické změny kódu DNA a nervové nastavování, a devastací životního prostředí, jednak na rozporu mezi nulovými morálními a nadprůměrnými mentálními schopnostmi supermanů ovládajících kyberprostor.

9. Perspektivy i úskalí postmodernismu v teorii umění

Termíny „postmodernismus", „postmoderna" nebo „postmodernita" označují podle okolností více nebo méně vyhraněné a zdůvodněné teoretické koncepty, formy myšlení, realitu umělecké tvorby, umělecké programy anebo dokonce životní postoje. Jsou zaklínadlem tvůrců, symbolem pro hodnotový a etický relativismus i evangeliem tolerance a kooperující plurality. S jejich pomocí se vytváří koncept nového vědění, ale také se zakrývá neznalost a hlubší pochopení vývojových souvislostí.

Tyto termíny se stávají mj. synonymem nejen pronikavého moderního, ale i povrchního módního pojetí světa, dostávají se do role nejen seriózního, ale také účelového kritéria při hodnocení lidských činností, společenských jevů a uměleckých děl, jsou chápány nejen jako přirozený důsledek a projev změn, jimiž euroamerická kulturní oblast prochází, a tudíž jako vývojová perspektiva, ale také jsou interpretovány jako zatracenihodná skutečnost, jako zásadní prohřešek vůči evropské tradici a směrům jejího vývoje. *Postmodernismus* jako tendence, která se prosazuje v současném moderním euroamerickém myšlení a umění, přesahuje do jiných kulturních oblastí.[43]

Postmodernismus s sebou přináší řadu naléhavých otázek a problémů, týkajících se teorie umění. Bez ohledu na skutečnost, zdali této tendenci je anebo není přiznávána způsobilost rozrůst se do podoby filosofického, popř. uměnovědného proudu, směru či dokonce školy, její charakteristickou vlastností je rezignace na možnost dospět k univerzalistickému teoretickému konceptu světa, popř. umění. Jeho programovým heslem je naopak partikularismus, pluralita a tolerance, tzn. směřování k odlišnosti, členitosti a variabilnosti teoretických konceptů umění, které bere zřetel ke kontextovosti, metatextovosti a procesuálnosti uměleckého dorozumívání.

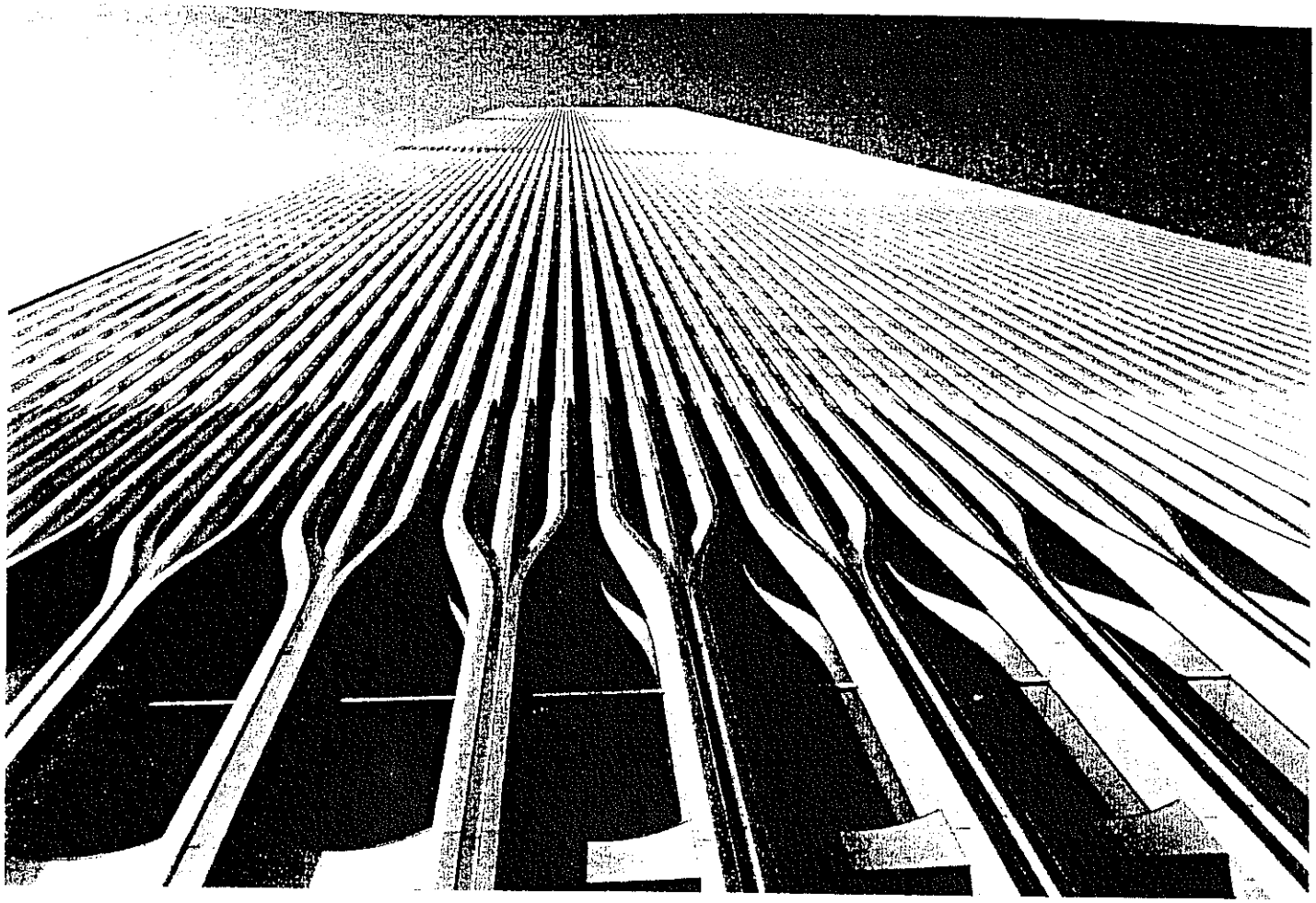
Tyto principy při radikálním domýšlení, tak jak je nabízí např. R. Rorty, jeden z nejoriginálnějších současných amerických filosofů, vedou k podstatnému narušení paradigmatu anticko-křesťanské kultury. V této verzi světa objektivita a hodnoty včetně pravdy jsou považovány za komplimenty, které člověk poskytuje svým vírám, takže lze s nimi počítat pouze jako s výsledkem lidské solidarity a konsensu.[44] Z řečeného mj. vyplývá, že hodnoty v postmoderním konceptu světa není možné vybudovat na epistemologickém ani metafyzickém základě (svět je vůči lidským hodnotám lhostejný), ale pouze na základě etickém.

I v těchto podmínkách se *postmodernismus* jeví jako pokus o smíření rozporů a nedorozumění, které s sebou od pradávna jako Kainovo znamení nesla jednoznačnost a limitovanost uměnovědných teorií a nevyčerpatelnost a neohraničenost umělecké tvorby a jejích interpretací. *Postmodernismus* individualizuje teorii, aby zvětšil svou šanci přiblížit se umělecké tvorbě. Individualizace uměnovědného myšlení má však za následek nejen sympatické sblížení uměnovědné teorie a umělecké praxe, ale také znamená trvalé ohrožení, ne-li autodestrukci teoretického myšlení. Individualizace, partikulace, pluralita a tolerance jsou rodová znamení postmodernismu, mohou ovšem vést – v rámci mechanicky pojatého *multikulturalismu* – také k destrukci tradice jako instituce, která střeží nejcennější společný majetek: systém hodnot dané kulturní oblasti.[45]

Jiří Pavelka

POZNÁMKY

1) Tato studie byla napsána v roce 1996. Ponechávám ji beze změn, neboť dosud vyjadřuje můj pohled na danou problematiku. Od té doby jsem se ovšem postmodernismem zabýval v některých svých pracích (zejména v knihách: O růži, Tibeťanech a postmodernismu. Bonus A, Brno 1997, a Předpoklady literárního dorozumívání. Masarykova univerzita, fakulta filozofická, Brno 1998), takže některé problémy, které zde odkrývám, vnímám již v odlišných kontextech.
2) Nedoma, Petr: Obraz světa. In: Bulletin Moravské galerie, 1991, č. 47, s. 72–74; Kroupa, Jiří: Diskuse o postmoderně. In: tamtéž, 1992, č. 48, s. 90–95; Kroupa, Jiří: Diskuse o postmoderně. In: tamtéž, 1995, č. 51, s.125–129; Sedlář, Jaroslav: Poetika postavantgardy. In: tamtéž, 1995, č. 51, s. 114–124.
3) Srov. Gombrich, Ernst Hans: Příběh umění. Odeon, Praha 1992.
4) Přinejmenším od dob francouzské revoluce se „krize" stává jedním ze základních pojmů historické a uměnovědné reflexe (srov. sborník Pojem krize v dnešním myšlení. Filosofický ústav ČSAV, Praha 1992).
5) Výraz (umělecká) *avantgarda* chápu tradičně jako kulturní období či široký umělecký proud na evropském (a sporadicky a okrajově na americkém) kontinentu od desátých let do poloviny třicátých let 20. století.
6) Výraz *moderna* chápu v užším slova smyslu jako umělecký proud či kulturní období v evropské kulturní oblasti od poloviny 19. do počátku 20. století.



New York – World Trade Centrum, foto Jiří Pavelka

7) Srov. Gödel, Kurt: Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme. Monatshefte für Mathematik und Physik, 38, 1931, s. 173–198.
8) Srov. Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.
9) Srov. Popper, Karl Raimund: Bída historismu. ISE, Praha 1994.
10) Srov. Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila: Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století. Československý spisovatel, Praha 1967.
11) Na těchto vývojových změnách mají zásluhu také někteří představitelé avantgardy – ti, kteří si udrželi vývojovou iniciativu (ve výtvarném umění např. P. Picasso, v architektuře Le Corbusier), i ti, jejichž tvorba po roce 1945 znamenala spíše prodloužení a rozvíjení avantgardních konceptů umění.
12) Srov. Kuhn, Thomas Samuel: Štruktúra vedeckých revolúcií. Pravda, Bratislava 1982.
13) Srov. Foucault, Michael: Slová a veci. Archeológia humanitných vied. Pravda, Bratislava 1987.
14) Sondou do evropského konceptu racionality byla Foucaultova studie Dějiny šílenství (Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1994; orig. 1961), ve které se autor snaží zjistit, kdy a proč zanikl dialog mezi rozumem a hlasy mentálně postižených, tzn. kdy a proč vznikla diskriminující situace, vrcholící monologem rozumu čili řečí psychiatrie o šílenství, zatímco „zkušenost šílenství mlčí v klidu vědění" (s. 8).
15) To je případ i těch avantgardních směrů, které (jako např. *proletářské umění, poetismus* nebo *kubofuturismus*) proklamovaly koncept umění pro široké masy.
16) Finkielkraut, Alain: Destrukce myšlení. Esej. Atlantis, Brno 1993, s. 72.
17) Za prvky „nové" architektury R. Venturi označuje disharmonii, protiklad, dynamiku, napětí, víceúčelovost, expresivnost, kombinaci stylů.
18) Srov. Vágner, Ivan: Svět postmodernich her. H&H, Jinočany 1995.
19) Srov. Tondl, Ladislav: Věda, technika a společnost. Soudobé tendence a transformace vzájemných vazeb. Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, Praha 1994; Člověk v moderních vědách. Filosofický ústav ČSAV, Praha 1992.
20) Teoretikové postmoderny obvykle používají výrazu *moderna* v širším významu modernita. Podle J.-F. Lyotarda (La condition postmoderne. Paris 1979) se potencionality moderny naplňují v postmoderně. W. Welsch, který se hlásí k Lyotardovu konceptu a který za předchůdce postmoderního pluralitního myšlení považuje B. Pascala a F. Nietzscheho, proto mohl naši současnost pokládat za postmoderní modernu (Unsere postmoderne. Weinheim 1991; čes. překl. 1994). Charakter návaznosti na modernitu, modernu či avantgardu zdůrazňuje např. také koncept H. Klotze, který postmodernu označuje za druhou modernu, tzn. modernu obohacenou o postmoderní zkušenosti (Kunst in 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne – Zweite-Moderne. München 1994).
J. Habermas naopak předpokládá, že moderna nedospěla do stádia, který by opravňoval vznik nového pojmenování; postmoderna je tedy pro něho „nedokončený projekt" (srov. Habermasův projev Die Moderne – ein unvollendetes Projekt z roku 1980, uveřejněný in: Kleine politischen Schriften I–IV. Frankfurt am M. 1981, s. 444–464). Stoupencem odlišného konceptu se stal U. Eco, který v studii Postille a Il nome della rosa (1984, překl. Poznámky ke „Jménu růže". Světová literatura, 31, 1986, č. 2, s. 227–241) vymezuje moderní umění (popř. avantgardu) a postmoderní umění (popř. postmodernost) jako metahistorické kategorie; domnívá se, že každá doba má své moderní a postmoderní umění: *moderní umění* předchozí stav vývoje umění zamítá, ve jménu ideálu nového se distancuje od historie, *postmoderní umění* se naopak k historii – ovšem s ironickým odstupem – hlásí.
21) J.-F. Lyotard, klíčová postava reflektující proměny kulturního paradigmatu v šedesátých a sedmdesátých letech, uvádí v této souvislosti „křesťanský

příběh o vykoupení Adamovy viny láskou, osvícenský příběh osvobození z nevědomosti a otroctví pomocí vědění a rovnosti, spekulativní příběh realizace univerzální Idey dialektikou konkrétního, marxistický příběh osvobození od vykořisťování a zcizení skrze zespolečtěnštění práce, kapitalistický příběh osvobození od chudoby dík technickému a průmyslovému vývoji." (Lyotard, Jean-Francois: O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, s. 34, orig. 1986.)

22) Termín „postindustriální společnost", i když byl poprvé použit již v roce 1958 americkým sociologem D. Riesmanem, se prosadil až na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zásluhou práce A. Touraina La société post-industrialle (Paris 1969) a D. Bella A Coming of Post-Industrial Society (New York 1973).

23) Viz Šmajs, Josef: Ohrožená kultura. „Zvláštní vydání...", Brno 1995, s. 39-60.

24) Tyto proměny v ekonomice lze charakterizovat jako přechod od „fordovské modernity" k „flexibilní postmodernitě" (viz Harvey, David: The Condition of Postmodernity (An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Basil Blackwell, Cambridge, Ma. 1989, s. 339-342).

25) Např. F. Capra v knize The Tao of Physics (1975; srov. Tao fyziky. Gardenia, Bratislava 1992) srovnal a nalezl paralely mezi závěry, k nimž dospěla východní mystická meditace a moderní kvantová fyzika 20. století.

26) Termín *transavantgarda* vytvořil v roce 1980 italský historik umění A. B. Oliva (La Transavantguardia italiana. Milano 1980).

27) Ještě v polovině šedesátých let si řada historiků filmu klade otázku, zdali existuje „moderní film". To je případ i U. Gregora a E. Palatase, kteří ve své knize Geschichte des modernen Films (Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1965) počátek éry moderního filmu datují do roku 1940.

28) Jeden z prvních pokusů o zmapování historie výrazu a pojmu „postmodernismus" podal M. Köhler ve studii Posmodernismus: ein begriffsgeschichtlicher Überblick (Amerikastudien, 1977, č. 1, s. 8-18). Srov. dále Welsch, Wolfgang: Postmoderna - pluralita jako etická a politická hodnota. KLP - Koniasch Latin Press, Praha 1993; Hubík, Stanislav: Postmoderní kultura. Úvod do problematiky. Mladé Umění K Lidem, Olomouc 1991.

29) „Obrat k jazyku" vyjadřuje zejména strukturalismus, analytická filosofie (logický positivismus), filosofie jazyka a zčásti i fenomenologie, hermeneutika a pragmatika.

30) Hubík, Stanislav: K postmodernismu obratem k jazyku. Albert, Boskovice 1994, s. 17.

31) Viz Biemel, Walter: Martin Heidegger. Mladá fronta, Praha 1995, s. 167-199.

32) Srov. Heidegger, Martin: O pravdě a Byti. Mladá fronta, Praha 1971 (dvojjazyčné vyd., orig. 1943).

33) Srov. Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: H., M.: Holzwege. Frankfurt am Main 1950 (čes. Zrození uměleckého díla. Orientace, 3, 1968, č. 5, s. 53-62, č. 6, s. 75-83, Orientace, 4, 1969, č. 1, s. 84-94; vznik orig. 1935-1936).

34) Heidegger, Martin: Básnicky bydlí člověk. ISE, Praha 1993, s. 81 (dvojjazyčné vyd., orig. 1954).

35) Viz Wittgenstein, Ludwig: Filozofické skúmania. Pravda, Bratislava 1979, s. 28 a 32.

36) Tamtéž, s. 42.

37) Srov. Eco, Umberto: Opera aperta. Bompiani, Milano 1962.

38) Srov. Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Band II. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.

39) Srov. Schmidt, Siegfried J.: Pragmatik. Bd. I. Beiträge zur Erforschung der sprachlichen Kommunikation. Wilhelm Fink, München 1974; Levinson, Stephen C.: Pragmatics. Cambridge University Press, Camridge, New York, Melbourne 1983.

40) Srov. Anderson, Dany J.: Deconstruction. In sb.: Atkins, G. Douglas - Morrow, Laura (ed.): Contemporary Literary Theory. The University of Massachu-setts Press, Amherst 1989. V češtině je přístupný zejména výbor z prací J. Derridy Texty k dekonstrukci (Práce z let 1967-72. Archa, Bratislava 1993).

41) Procházka, Martin: Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii. Česká literatura, 39, 1991, č. 6, s. 486.

42) Srov. Hassan, Ihab: The Culture of Postmodernism. In: Theory, Culture and Society, 1985, 2 (3), s. 119-132.

43) Např. japonský umělec Yasumasa Morimura s postmoderní ironickou nadsázkou začleňuje slavná malířská díla do nových kontextů - na Rembrantově obrazu Anatomická přednáška dr. Nicolaese Tulpa (1632) nahrazuje hlavy všech osmi zobrazených postav svým autoportrétem a rozměry obrazu zvětšuje na formát 2,5x3m.

44) Srov. Rorty, Richard: Veda ako solidarita. Kontingencia liberárneho spoločenstva. In sb.: Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia. Archa, Bratislava 1991, s. 193-208.

45) Tímto směrem se např. ubírá - jak ukazuje ve své knize esejů The Western Canon: The Books and Schools od Ages (Harcourt Brace, New York 1994) H. Bloom - multikulturalismus, pěstovaný na dnešních amerických univerzitách. Být „politicky korektní" zde znamená důsledně respektovat partikulární požadavky a postoje utlačovaných minorit (např. žen, černochů, indiánů, Hispánců, orientálních národů, homosexuálů, lesbiček...). Tato politika však vede k cenzurování nekorektních „mrtvých bílých evropských mužů" („D. W. E. M." - Dead White European Males), ztrátě kulturního povědomí, a tudíž k sterilitě bádání a k analfabetismu čtenářské obce.