

6. P. Bürger, op. cit., s. 67.
7. G. Lukács, *Wider den missverständenen Realismus*, Hamburg 1958, a T. W. Adorno, *Erpresste Versöhnung*, in: G. L., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1963.
8. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.
9. S. Treťjakov, *Biographie des Dings*, in: *Gesichter der Avantgarde. Porträte, Essays, Briefe*, Berlin und Weimar 1985, s. 102–106.
10. Ikonografickou i tvarovou podobnost umění ruského socialistického realismu a umění v nacistickém Německu dokládá M. Dammus v knize *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1981.
11. J. Clair, *Die Verantwortung des Künstlers*, Köln 1998.
12. Kritiku pojmu pokroku v umění podal E. H. Gombrich v přednáškách *Kunst und Fortschritt: Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978.
13. S. Gullibaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat: Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden 1997.

In květen Člověk  
 Da avantgardy k velké moderně

## Postmoderna jako sebekritika moderny

Blížíme se konci 20. století a dočkáme se jistě mnoha jeho nelichotivých bilančí. Není vskutku nic snazšího než si zoufat nad stoletím, které poprvé vytvořilo reálnou možnost zániku lidstva jako druhu – nejprve ve válečné nukleární katastrofě, pak v mírovém nukleárním selhání a konečně v hrozících katastrofách ekologických, v nezvládnuté populační explozi nebo genetické manipulaci druhů. Z lidských rukou se vymkla především vědotechnika, neboť lidé nepochopili, že ne všechno, co je technicky možné, je také lidsky smysluplné a morálně přípustné. – Ale ani bilance politického vývoje století není utěšenější: katastrofy obou světových válek i tragické vyústění dvou extrémních revolucí na ně reagujících, levicové v Rusku a pravnicové v Německu, přinesly nejen miliony zničených životů, ale i ztroskotání všech kolektivistických nadějí a ideologických věr vůbec. Ani nedávné překonání globálního konfliktu mezi kapitalismem a komunismem nepřineslo očekávané uvolnění, neboť bylo okamžitě vystřídáno konfliktem mezi průmyslovými státy a třetím světem a řadou lokálních válek na bázi náboženských a nacionálních fundamentalismů, o nichž jsme se bláhově domnívali, že byly dávno pohřbeny spolu s 19. stoletím.

Kulturně stojí 20. století ve znamení triumfů moderny založené na pokračující *emancipaci individua* a rozšiřování lidských práv, proklamovaných již francouzskou revolucí. Právě zde se však ukazuje, že hranice určité civilizací formace a typu kultury nespádají



v jedno. Vědecko-technická báze moderny i krize tradičního filozofického obrazu světa se ohlašují již v průběhu celého 19. století a mají své kořeny v renesanci a osvícenství. Stále nedostatečně si však uvědomujeme, že univerzalita „západní“, tj. euroamerické vědecko-technické civilizace se prosadila teprve ve 20. století díky masovému rozmachu moderních komunikačních prostředků od paroplavby, železniční a letecké dopravy po telegraf, telefon a televizi. Ještě na počátku století žily Čína, Indie, Afrika a Jižní Amerika zcela odlišným civilizačním vývojem ve zcela jiném historickém čase. Paradoxně si osobitost jiných civilizací včetně tzv. přírodních národů, v jejichž prozkoumání spočívá zásluha Clauda Lévi-Strausse, uvědomujeme až v okamžiku, kdy jejich poslední enklávy průmyslová civilizace nemilosrdně ničí. Ekonomická a technická převaha této civilizace je parním válcem, který hrozí zničit celou planetu a rozšířit i negativní rysy svého vývoje do dimenzí, před nimiž není úniku. Základním rozporům tohoto typu myšlení, jehož plodem je nesmírná produktivita a ekonomická efektivita moderní vědotchniky, je stupňování výkonu, obratu a zisku bez ohledu na devastaci přírody a potlačení lidské potřeby rovnováhy s přírodou, potřeby harmonie, krásy a poezie, které jsou bez respektu k přírodě kolem člověka a v člověku nemyslitelné. Hektické tempo devastace životního prostředí člověka symbolizují moderní velkoměsta s jejich nezvládnutelnými problémy automobilismu, dopravních kolapsů, rostoucí kriminality, šíření drog a degradace lidí v manipulované masy konzumentů. Dimenze svobody individua byla redukována na možnost volby mezi 32 kanály televize, nabízejícími 32 druhů pracích prostředků. Fakt této degradace není sám o sobě tak tíživý jako okolnost, že lidé její jako degradaci vůbec nepocítují a i ti, kdo dosud žijí mimo dosah této civilizace, po ní touží jako po vysněné vyšší úrovni uspokojování lidských potřeb; to znamená, že lidské potřeby samy se stávají nelidskými.

Je však třeba zásadně odlišovat vědecko-technickou modernizaci od duchovní a kulturní podstaty moder-

ny. Tendence amputovat liberálně-demokratické základy moderny a o to účinněji nasadit její technický potenciál ve zbrojním, raketovém a atomovém průmyslu – to je cesta, kterou zvolili již před lety Stalin a Hitler, nemilosrdně likvidující modernu v umění a humanitních vědách a podřizující individuum opět totální kontrole brutální centralizované moci. Ostatně ani v humanitních vědách a v umění 20. století se nesečkáváme jen s liberální nebo levicovou verzí moderny; naše česká tradice nám dosud zakrývala pohled na dílo významných osobností takzvané „konzervativní revoluce“ v Německu, Itálii, Španělsku a Rusku, například – abychom zůstali v německé oblasti – na dílo Wernera Sombarta, Oswalda Spenglera, Hanse Freyera, Ernsta Jüngera, Gottfrieda Benny a dalších, kteří spojovali program moderny s hesly nacionalismu, technokracie, kultu silného vůdce a biologického naturalismu a blížili se tak nebezpečně fašismu a nacismu, aniž s ním kdy splynuli.

Jsou negativní důsledky vědotchniky nevyhnutelně sřpaty s moderní kulturní formací, jsou moderní filozofie, umění a literatura pasivním plodem racionalistického obrazu světa moderní přírodovědy? – Jistě ne jako celek; naopak, nejvýznamnější osobnosti a proudy filozofické a umělecké moderny proti nadvládě scientistického racionalismu revoltují a tematizují oblasti speciálním vědám nedostupné. Jako se starší stylové epochy při bližším zkoumání rozpadají do protikladných tendencí a proudů a především do řady děl nesrovnatelných osobností, k nimž nepřiléhají žádná obecně stylové charakteristiky, vidíme i dnes v moderní kultuře řadu protikladných tendencí a osobností, které nelze redukovat na žádné -ismy.

V naší české diskusi počátkem šedesátých let šlo o to čelit důsledkům Nejedlého pozdně romantické koncepce „lidovosti“, do níž se vešel Tyl a Jirásek, ale nikoliv již Máchy nebo Arbes, a především jeho kanonizaci umění 19. století jako závažného vzoru pro současnou tvorbu, zatracujícího celý vývoj moderní estetiké kultury 20. století jako nepřijatelný „formalis-



- mus". Při známých „sporech dědických“ došlo k vyhrocené konfrontaci „starého“ umění 19. století s „novým“ uměním 20. století, která při bližším prozkoumání neobstojí. Flaubert, Baudelaire a Rimbaud jsou nepochybně klasiky moderny v literatuře stejně jako plejáda postimpresionistů v malířství a Nietzsche ve filozofii. – Werner Hofmann ukázal ve své knize *Das irdische Paradies*,<sup>1</sup> jak zkreslující je redukovat obraz umění 19. století na pouhé předchůdce formových výbojů avantgard a podceňovat jeho vlastní hodnoty motivické, tematické a ideové. Jakkoliv „rajský“ se nám může dnes jevit svět 19. století prismaťem svého umění, problémy moderny jsou již hluboko založeny právě v něm, zejména v jeho poslední třetině, v rostoucím odporu proti plochému obrazu světa v duchu pozitivistického lineárního „pokroku“ a racionální vypočitatelnosti a zdokonalitelnosti lidského údělu. Nietzscheho výkřik „Bůh je mrtev“, vedoucí k hledání „nadčlověka“ jako jeho kompenzace, a zoufalí monology Dostojevského *Člověka z podzemí*, proklínajícího „skleněný palác“ světlé budoucnosti ve jménu nevypočitatelnosti lidského srdce, kladou otázku lidského svědomí, hranic toho, co je člověku dovoleno a co nikoliv.

- ✕ V krizi se ocitá nejen víra v Boha a ve vyšší, nadsobní řád hodnot, ale i metafyzika jako základní filozofická disciplína fundující rozhodující horizont smyslu, od něhož se odvozují všechny roviny dílčích smyslů. Wittgenstein a Vídeňský kroužek obracejí pozornost na lidský jazyk, jehož vyjadřovací schopnosti limitují i možnosti poznání v oblasti lidského smyslu. – „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ – Na hranicích jazyka troskotá i grandiózní pokus fundamentální ontologie Heideggerovy, zamýšlené jako obnova metafyziky – na konci tazání zbyvájí jako odpovědi jen básnické metafory, zvrášené sešské boty van Gogha a polní cesta v předhůří Schwarzwaldu.
- ✕ Na místo oněmělého náboženství a metafyziky nastupují ve 20. století umění a poezie; současně jsou však v logice vývoje moderny i ony stále silněji tlačeny

k „dekonstrukci“ vlastní formy, vlastního jazyka. Materiál, forma, technika, konstrukce jsou v moderním umění stále radikálnější „obnažovány“; iluze „napodobování skutečnosti“ ustupuje stále radikálnější svobodnému a svězákonnému „vytváření skutečnosti“, skutečnosti básně, románu, obrazu, sochy, artefaktů, podřízených jen vlastním, imanentním zákonům. Estetická autonomie uměleckého díla se zdá být v klasické moderně počátku století dovršena, ale ne nadlouho – již v hnutí uměleckých avantgard dvacátých a třicátých let a doby poválečné má být umělecké dílo něčím jiným než jen zdrojem estetického prožitku. Chce být „věci“ mezi ostatními věcmi, chce být součástí nové skutečnosti, realizací snu, podvědomé tužby nebo politickým činem, má být „anti-uměním“ a jeho fiktivní svět má být nahrazen autentičností svědecktví. Krása a vznešenost se stávají pro avantgardní umění tabu: poezie má mluvit každodenní řečí, být všední jako ostatní věci nebo se stát známkou něčeho nevyšlovitelného, stvořit si vlastní novou řeč.

✕ Umění avantgard je uměním extrémní: to, co bylo ještě v dílech klasické moderny jedním z dílčích aspektů jazyka umění a jeho ontologického statusu, je nyní povýšeno na hlavní znak umění nebo dokonce osamostatněno. A je uměním protikladů: od totální realistiky po totální abstrakci, od absolutní exprese po popření exprese a absolutní odosobnění, od diktátu podvědomí po racionální konstrukci; umělec zcela mizí za dílem nebo se stává dílem on sám. Poválečná avantgarda vyzkoušela všechny protikladné koncepty a dovedla je do krajnosti; jejich rozpory však přestaly být dialektickými, jak je ještě roku 1935 analyzoval ve stejnojmenné studii Jan Mukařovský.<sup>2</sup> Po druhé světové válce přestala být avantgarda definitivně věcí společenského protestu; stala se lukrativní atrakcí smetaně společnosti nadbytku, která chtěla vystřavovat na odív svou nekonvenčnost; stala se především záležitostí vzkrétajícího obchodu s uměním, obklopeným houfů snobů a kritikou, spjatou bezprostředně s pe něžními zájmy galeristů.<sup>3</sup>



1  
X  
Ale je třeba vrátit se k počátkům a znovu rozlišovat. Od počátku existuje několikere moderní umění: moderna romantická, ustíci v avantgardách jako skupinových hnutích s programy, manifesty a skupinovou disciplinou, spjatá často s radikálně levicovým politickým programem, avantgarda Majakovského a Nezvala, ale i s krajní pravici jako italský futurismus, Marinetti, Ezra Pound a jiní. A existuje moderna antirromantická, skeptická k ideologiím politickým i uměleckým, reprezentovaná velkými osobnostmi, přesahujícími hranice ismu a programu: modernost Proustova, Joyceova, Kafkova, Musilova, Brochova, Gombrowicze, Vančury, Halase a dalších. Tato skeptická, klasická moderna obnove kontakt umění s existencí člověka, obohacuje jeho vidění a chápání světa, prolamuje ustrnuté formy a automatizované diskursy, odhaluje nové aspekty lidského bytí a její díla se stávají, řečeno s Jaspersem, „šiframi lidské existence“.

Je zbytečně zastírat, že po druhé světové válce je cesta objevů stále těžší a prostor pro ni se neobyčejně zužuje. Francouzský „nový román“ upíná pozornost na evidenci povrchu věcí a jeho minuciózní vizuální deskripci a nakonec na jazyk sám; literatura se mění v „metaliteraturu“; autor píše především o procesu psaní, literatura se stává sama sobě tématem, až se stává tématem a problémem sám jazyk – literatura tak končí v téže slepé uličce jako filozofie u jazykových her a malba u černého čtverce Malevičova. Moderna vytváří svůj nový „akademismus“ se všemi jeho důsledky, stává se uměním pro estety, pro zasvěcené a přesycené; sekundární a terciární literatura komentářů a přespekulovaných interpretací zatlačuje do pozadí spontánní tvorbu. U Eliotovy básně Pustá země hrozí, že autorovy poznámky a komentáře vydavatelů zabrou více plochy textu než báseň sama.

X  
To je chvíle, kdy Jindřich Chaloupecký píše do poválečných listů studii Konec moderní doby.<sup>4</sup> Žádá v ní, stručně řečeno, překonání modernistického estetismu a návrat umění k původním předpokladům tvorby, návrat k člověku a jeho životu, „ke světu, ve kterém

zjeme“, jak nadepsal již za války program Skupiny 42. Tento program skutečně vyjadřoval úsilí výtvarníků a básníků skupiny i autorů, s její poetikou později vnitřně volně spjatých, k nimž řadím i prozaické dílo Bohumila Hrabala. Jenže přišel únor 1948 a s ním i „konec moderní doby“ z moci úřední, provázený ničením knih a zavíráním nepohodlných autorů. Kontinuita českého kulturního vývoje byla násilně přetržena, podobně jako o dvacet let později, a tak česká poválečná „pre-postmoderna“ čeká dosud na své objevení a zhodnocení v mezinárodním kontextu.

Světová postmoderna je spjata především s vystoupeními Leslie A. Fiedlera; v červnu roku 1967 pronesl na sympozii o současně americké literatuře, pořádaném univerzitou ve Freiburgu, ve svém příspěvku Doba nové literatury památná provokující slova: „Literatura, která si klade nárok na označení ‚moderna‘ – a která se domnívala, že představuje poslední triumf (ultima ratio) senzibility a formy (...) – a jejíž vítězství trvalo od doby krátce před první světovou válkou do doby krátce po druhé světové válce, tato literatura je mrtvá, to jest, patří dějinám a ne už současnosti. V oblasti románu to znamená konec období Prousta, Manna a Joyce, analogicky je v lyrice už za námi doba T. S. Eliota, Paula Valéryho, Seferise a dalších.“<sup>5</sup> Moderna se podle Fiedlera vyčerpala, je ohrožena artismem, výlučností, přemírou racionalismu a teoretické analýzy zahlušující radost z tvorby a četby; navrhuje návrat k „veselému nerozum“, k indiánkám, westernu, science fiction a velebí jako příklad Haškova Švejka. Typickým představitelem nové atmosféry je mu v americké literatuře Kurt Vonnegut; jde tedy opět o literaturu zábavnou, o literaturu pro široké čtenářské vrstvy, o jakousi literární obdobu pop-artu. Obrát k „pokleslým žánrům“, k periférii literatury mi připomněl manifesty poetismu a poslal jsem Fiedlerův text z Zeitu (byl jsem tehdy na stáži v Německu) do Orientace, kde vyšel česky na jaře roku 1969. Když jsem se však po roce vrátil, nebylo již v Praze opět z moci úřední (a za účinné asistence ruských tanků) ani post-



moderny, ani Orientace, ba po několik let nebylo kulturních časopisů vůbec.

Považuji i dnes Fiedlerův text za nejcharakterističtější úvod do problematiky postmoderny, daleko vyhraněnější než například pozdější pokus o její souhrnnou charakteristiku ve studii Ihaba Hassana Postmoderny dneš z roku 1985,<sup>6</sup> prozrazující marnost pokusu podložit spontánní tvůrčí pocit nějakou soustavnější teorií. Hassan vypočítává jedenáct znaků postmoderny, jako jsou „neurčitost“, „zlomkovitost“, „rozpad kánonu“, „ztráta já a hloubky“, „nezobrazitelné“, „ironie“, „karnevalizace“, „charakter konstruktu“, které jsou tak disparátní a tak obecné, že mohou charakterizovat literaturu celé řady jiných epoch – například ironie vládní literatury již od dob romantismu, karnevalizace dokonce od středověku, konstruktivismus charakterizuje jeden proud klasické moderny atd. Mimoto směřuje Hassan postmodernu neustále s poststrukturalismem, dekonstrukcí a intertextualitou, tedy směřuje určitý tvůrčí program a intelektuální atmosféru s jednotlivými interpretacími metodami, které mají obecnější časový dosah. Namítá proti tomu, že v postmoderně se tvorba a kritická interpretace přestávají rozlišovat a splývají v jedno: pak ovšem nastupuje noc, v níž jsou všechny kočky stejně černé a Rabelaise je možno také přiřadit k postmoderně (!).

Umberto Eco měl pravdu, když napsal (ve svém *Postskriptu ke Jménu růže* <sup>7</sup>), že o postmoderně bylo řečeno všechno podstatné hned na počátku, v člancích Leslie A. Fiedlera a Johna Bartha z konce šedesátých let. Sám ji, její významný představitel v románech *Jméno růže* a dalších, charakterizuje jako ironické umění citátů, parafrázi a aluzí. Podle Eca nelze dnes již žádný cit vyjádřit přímo, ale jen formou ironických citátů, neboť přímo vyjádření byla již tisíckrát zprofanována masovými médii. Jeho romány jsou také plny učených narážek a výpůjček, jsou literaturou z literatury, jsou prostě koncentrátem „intertextuality“, dalšího interpretacího modelu, vycházejícího z poznatku, že literatura nereaguje ani tak na život jako zase na literaturu-

ru. To věděli již formalisté, ale od Bachtina a Kristevové se z tohoto poznatku stal základem interpretační model vývoje literatury ne nepodobný ikonologii v historiografii umění, model studia nejzasutějších historických pramenů tematických, motivických a ideových, neomezujících se na beletrii, ale čerpajících zejména z Bible, apokryfů a staré mytologie nejirůznějších kulturních okruhů, model nekonečného dialogu děl s díly předchozími, často staletí vzdálenými. (Měl jsem to štěstí, že jsem na univerzitě v Kostnici pracoval na katedře profesorky Renaty Lachmannové, vydavatelky sborníku *Dialogizität* a autorky knihy *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, v nichž jsou tyto interpretační impulsy rozvinuty s neobvyčejnou minuciózností.<sup>8</sup>) – Jako tvůrčí program však „intertextualita“ zavádí tento proud postmoderny k ještě větší vyspekulovanosti, racionalismu, odvozenosti a převaze interpretace nad spontánní tvorbou, než jaké vytýkala klasické moderně: jediný rozdíl zůstává v tom, že tematizy sahá postmoderny většinou k látkám tzv. triviální literatury, k detektivním, erotickým a dobrodružným románům.

Postmoderny se ovšem neomezuje na literaturu; snad ještě výrazněji se prezentovala v architektuře, programově zejména v knize Charlese Jenckse *The Language of Post-Modern Architecture*.<sup>9</sup> Charakteristicky je již titul tohoto programu: architektura má být opět „jazykem“, má něco vyjadřovat, někoho oslovovat, nemá být jen účelným nástrojem bydlení. Odpor proti zvládnutému „bauhausovskému“ geometrickému a funkcionalismu, který se zejména v obrovských dimenzích amerických velkoměst stával něčím nelidsky chladným a drtivým, byl skutečně ve vzduchu. Když jsem však listoval obrazovou přílohou prvního vydání Jencksovy knihy z roku 1977, běhal mi mráz po zádech: viděl jsem tu příklady historizujícího eklekticismu, které si svoji těžkopádnost nezadaly s deklivickým Internacionálem, budovou Moskevské univerzity a jinými výtvoři stalinského erárního klasicismu padesátých let. Samozřejmě existují v architektuře postmo-



derny i jiné, nápaditější proudy, zejména v Holandsku, přibližující bydlení potřebám člověka a spojení s přírodou, ale orientace na eklektické citáty a samoučelnou přezdobenost stále převažuje.

Za nejzávažnější aspekt postmoderny považují její rovinu filozofickou, to, co Jean-François Lyotard označuje za „postmoderní situaci“.<sup>10</sup> Poukázal jsem již v jiném textu (Literatura a umění jako historický proces, v knize Člověk a struktury, Český spisovatel, Praha 1996), že ideologie avantgardy je vlastně plodem sekularizace hegelovského pojetí dějin a dějin umění zvláště. Zatímco u Hegela směřují lidské dějiny s železnou nutností k realizaci absolutního ducha a k zániku umění a filozofie v něm, materialistické a pozitivistické čtení jeho konceptu nahradilo absolutního ducha ideou pokroku a lidské dějiny vidělo jako lineární vzetup k jeho nutné realizaci (a umění chápalo ve sledu inovací jako nutnou paralelu téhož vzetupu něho vývoje).

Dnes prožíváme hlubokou krizi tohoto v podstatě osvícensko-racionalistického dějinného optimismu s jeho vírou v nezadržitelný vzetup lidstva k vyšší svobodě a humanitě. 20. století zasadilo dvěma světovými válkami a dvěma totalitními ideologiemi, stalinismem a nacismem, tomuto optimismu smrtelnou ránu. Nevěříme již žádným ideologiím, nabízejícím bezkonfliktní budoucnost za cenu dočasného (i) omezení lidských svobod a práv, nevěříme již globálním konceptům vůbec, neboť nemáme k dispozici žádný univerzální horizont smyslu, nechceme poslouchat žádný velký příběh se šťastným koncem.

Postmoderná se nespokojila se sekularizací Hegelova pojetí dějin, ale osvozuje modernu od vívy hegelovského myšlení vůbec, a to jak v jeho duchovně, tak i v jeho pozitivistické či marxistické podobě. Fascinující síla hegelianismu spočívá v jeho schopnosti pojmové generalizace – dokáže svými abstraktními pojmy obsáhnout a sjednotit všechno, vysvětlit pohyb světa beze zbytku. Zkušenost nás však ve druhé polovině 20. století trpce poučila o tom, že jeho skvělé

abstrakce fatálně mjejí skutečnost, že nám nabízel jen „falešné totality“. Postmoderní myšlení nás vede zpět k diferenciaci, k rozmanitosti a heterogenosti věcí a dějů. „velký příběh“ se znovu rozpadá v moře příběhů individuálních – a tím se vracíme k výchozímu bodu moderny, která stojí a padá s požadavkem svobody individua, nepodřízené žádné moci světské ani duchovní.

Klasická moderna osvětlovala vílvem Freuda a Bergsona i vílvem vlastní umělecké intuce iracionální složky lidského vědomí, ale stále na pozadí hledání lidského smyslu bytí, i když smyslu plurálního a ambivalentního. Diferencovala obraz lidské osobnosti ve vrstvy vědomé, podvědomé a nevědomé a odhalovala pluralitu možnosti lidské existence, ale za předpokladu jednoty subjektu, jakkoliv bohatě vnitřně diferencované a mnohavrstevné. – Postmoderní situaci však charakterizuje nejen ztráta víry ve velké příběhy ideologií, ale i v možnost konstituování nadosobních horizontů smyslu a v jednotu a identitu lidského subjektu. Texty moderny charakterizovala hodnotová pluralita a ambivalence: texty postmoderny se vyznačují hodnotovou indiferencí; otázka intersubjektivního smyslu a hodnoty pozbyvá v očích postmoderních autorů smysl.<sup>11</sup> To je ovšem bod krize, který vyzaduje obrat. – Moderná viděla celou složitost a riskantnost hledání pravdy bytí člověka ve světě, avšak spatřovala oprávnění existence vědy, filozofie a umělecké tvorby právě v úsilí o její hledání, o poznání pravdy, jakkoliv dílič, neúplně, ambivalentní a korigovatelné poznáním novým, úplnějším a všestrannějším. Rezignace na hledání pravdy, na sílu lidského poznání, na hodnocení a rozlišování dobra a zla, krásy a hnusu, vznešenosti a nízkosti (případně jejich omezení na konkurenci na trhu nezávažných mínění) je sebevražedná, ponechává postmoderního člověka bez možnosti orientace.

Ano, nemáme dnes k dispozici žádný velký příběh, ale máme stále ještě alternativu otevřené společnosti,<sup>12</sup> cestu pokusu a omylu, namáhavou cestu demokracie, cestu nápravy a reforem demokratických insti-



tucí – anebo sebevraždu indifferencí, rezignace na síly rozumu, na rozlišování pravdy od lži, otvírající cestu nejbožskurnějším fundamentalismům nacionálních a náboženským.

Literatura a umění se podlejší podstatně na této osudové volbě.

1996

1. W. Hofmann, *Das indische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1960.
2. J. Mukarovský, *Dialektické rozpor v moderním umění*, in: J. M., *Studie z estetiky*, Praha 1966.
3. Tuto tendenci analyzoval předvidavě K. Teige již roku 1936 v knižce *Jarmark umění*; srovnej K. Teige, *Jarmark umění*, 2. vyd., Praha 1964.
4. J. Chalupecký, *Konec moderní doby*, in: J. Ch., *Obhajoba umění*, Praha 1991.
5. L. A. Fiedler, *Doba nové literatury, Orientace*, 1969, č. 3 a 4.
6. I. Hassan, *Postmoderne heute*, in: W. Welisch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988.
7. U. Eco, *Nachschrift zum Namen der Rose*, München 1984.
8. R. Lachmann (Hrsg.), *Dialogizität*, München 1982, a R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.
9. Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977.
10. J.-F. Lyotard, *O postmodernismu*, Praha 1993.
11. K tomuto aspektu srovnej podrobněji P. V. Zima, *Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne*, *Wiener Slavistischer Almanach* 32, 1993, i jeho knihu *Moderne/Postmoderne*, Tübingen 1997.
12. Srovnej K. R. Popper, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde I, II*, München 1980.

## Možnosti interpretace uměleckých děl\* (Ke kritice interpretačních metod)

Umělecké dílo není něčím uzavřeným, jednoznačně daným. V relativní identitě trvá pouze artefakt, hmotný nositel díla, který tvoří objektivní strukturu potenciálních možností vnímání, chápání a významového naplňování díla jeho příjemcem. Konkretizace uměleckého díla, porozumění jeho smyslu a jeho proměna v estetický objekt není záležitostí čistě individuální a subjektivní. Příjemce je konkrétně historicky a společensky situován a tím je ovlivněn i jeho způsob chápání díla. Dále je důležité, že k pochopení smyslu díla dochází vždy v širším kontextu, na pozadí jistého stavu estetické struktury a kulturní tradice určité společnosti.

Nápadný je především časový horizont existence díla. Dílo má nejen své vlastní dějiny, historii různých konkretizací a rozličných, často velmi protikladných kritických hodnocení, ale přímo k podstatě jeho existence patří historická, schopnost uchovávat a člověku nové prostředíkovat poselství určité duchovní tradice i v době, kdy příslušná kultura již dávno zanikla. Časová dynamika existence uměleckých děl se týká nejen formálních, tvarových složek, oné proměny kanonizací a inovací, kterou prozkoumala zejména ruská formální škola v literární vědě (jmenovitě J. Tyňanov v knižce *Archaisty i novatory*), ale i významové stránky

\* Studie byla vysázena v časopise *Estetika* již v roce 1970. Vzhledem k politickým okolnostem mohla v tomto časopise vyjít až v roce 1991.