

## 1.

### Kulturní logika pozdního kapitalismu

NĚKOLIK posledních let se vyznačovalo jakýmsi převráceným milenarismem, kdy předtuchy budoucnosti – ty katastrofické i ty spasitelské – nahradilo tušení konce toho či onoho (konce ideologie, umění nebo společenské třídy, „krize“ leninismu, sociální demokracie nebo sociálního státu atd. atd.). To vše vcelku tvoří něco, co bývá stále častěji označováno jako postmodernismus. Obhajoba jeho existence vychází z předpokladu jakéhosi zásadního zlomu či *coupure*, který bývá obvykle shledáván na konci padesátých či na počátku šedesátých let 20. století.

Jak slovo samo napovídá, je tento zlom nejčastěji spojován s představou mizení či zániku sto let trvajících hnutí modernismu (anebo s jeho ideologickým či estetickým odmítnutím). Abstraktní expresionismus v malířství, existencialismus ve filozofii, nové formy reprezentace v románu, filmy z dílen velkých *auteurů* nebo škola básnického modernismu (institucionalizovaná a kanonizovaná v dílech Wallace Stevens) jsou nyní vnímány jako poslední mimořádné projevy vrcholně modernistického impulsu, který se v nich stravuje a vyčerpává. Výčet toho, co následuje, se tak rázem stává empirickým, chaotickým a nesourodým: Andy Warhol a pop-art, ale rovněž fotorealismus a poté „nový expresionismus“; v hudbě John Cage, ale též syntéza klasických a „populárních“ stylů u skladatelů, jako jsou Phil Glass a Terry Riley, a také punk a rocková nová vlna (přičemž Beatles a Stones jsou dnes chápáni jako vrcholně modernistická fáze této mladší

a rychle se rozvíjející tradice); ve filmu Godard, pogodardovské období a experimentální film a video, ale také zcela nový typ komerčního filmu (k němu níže); na jedné straně Burroughs, Pynchon nebo Ishmael Reed, na druhé francouzský *nový román* a jeho dědicové, spolu se znepokojivými inovativními přístupy v literární vědě, založenými na nové estetice textuality neboli *écriture*... Seznam bychom mohli rozšiřovat donekonečna; jde však o změnu nebo zlom zásadnější, než jsou periodické proměny stylu a módy, po nichž volá starý vrcholně modernistický imperativ stylistické inovace?

Změny estetické produkce jsou nicméně nejdramatičtější patrné v oblasti architektury, kde byly také jejich teoretické otázky nejnaléhavěji vzneseny a artikulovány, a právě z debat o architektuře – jak nastíním na následujících stránkách – se původně začalo vynořovat mé vlastní pojetí postmodernismu. Postmodernistické postoje byly v architektuře, mnohem výrazněji než v ostatních uměních či médiích, nerozlučně spojeny s neúprosnou kritikou vrcholně modernistického architektonického názoru a Franka Lloyda Wrighta či takzvaného mezinárodního stylu (Le Corbusier, Mies van der Rohe a další), kde formální kritika a analýza (zabývající se proměnou vrcholně modernistické budovy v sochu nebo také, slovy Roberta Venturiho, v monumentální „kachnu“)<sup>1</sup> jde ruku v ruce s novým promyšlením urbanismu a estetické instituce. Vrcholnému modernismu se tak připisuje zničení struktury tradičního města a jeho staré kultury čtvrtí (radikálním odloučením nové utopistické vrcholně modernistické budovy od okolního kontextu) a v pánovitém gestu charismatického Mistra je nemilosrdně rozpoznáno prorocké elitářství a autoritářský postoj moderního hnutí.

Jak naznačuje už sám titul Venturiho vlivného manifestu *Learning from Las Vegas* (Poučení z Las Vegas), postmodernismus v architektuře pak sám sebe logicky prezentuje jako jistý druh estetického populismu. Ať už budeme tuto populistickou rétoriku hodnotit jakkoli,<sup>2</sup> má přinejmenším tu zásluhu, že naši pozornost obrací k zásadnímu společnému znaku všech výše vyjmenova-

ných postmodernismů, totiž ke stírání starší (v podstatě vrcholně modernistické) hranice mezi vysokou a takzvanou masovou nebo komerční kulturou a ke vzniku nových druhů textů prostoupečných formami, kategoriemi a obsahy téhož kulturního průmyslu, který tak vášnivě kritizovali ideologové moderny, od Leavise a americké nové kritiky až po Adorna a frankfurtskou školu. Postmodernismy jsou totiž fascinovány právě touto „pokleslou“ krajinou braku a kýče, kulturou televizních seriálů a *Reader's Digest*, reklam a motelů, nočních představení a béčkových hollywoodských filmů, takzvané paraliteratury s jejími „letištními“ paperbackovými kategoriemi gotických a milostných románků, populárních životopisů, krimipříběhů, vědecko-fantastických románů a fantasy literatury: materiálů, které už nejen „citují“, jako to mohli dělat Joyce nebo Mahler, ale přímo vtělují do své vlastní látky.

Tento zlom bychom však neměli chápat jako čistě kulturní záležitost: teorie postmoderny – ať už oslavné nebo promlouvající jazykem morálního rozhořčení a odsudku – ve skutečnosti vykazují značnou rodinnou podobnost se všemi těmi ambiciózními sociologickými zevšeobecněními, která nám dnes přinášejí zvěst o příchodu a nastolení zcela nového typu společnosti, jejíž nejznámější označení je „postindustriální“ (Daniel Bell) a která bývá také nazývána konzumní, mediální, informační, elektronická či hi-tech a tak podobně. Ideologické poslání obdobných teorií očitě spočívá v tom, že mají ke své vlastní úlevě prokázat, že dotyčný nový společenský útvar již nepodléhá zákonům klasického kapitalismu, totiž primátu průmyslové výroby a všudypřítomnosti třídního boje. Marxistická tradice se jim proto usilovně brání, s významnou výjimkou ekonoma Ernesta Mandela, který se ve své knize *Der Spätkapitalismus* (Pozdní kapitalismus) snaží nejenom podrobně analyzovat historickou jedinečnost této nové společnosti (již chápe jako třetí stadium či fázi vývoje kapitálu), ale chce také prokázat, že se vlastně jedná o *čistší* stadium kapitalismu, než bylo kterékoli z těch, jež mu předcházela. K tomuto tvrzení se vrátím později. Pro tuto chvíli postačí, když předejmu myšlenku, kterou budu obhajovat ve druhé kapitole, totiž že jakékoli

stanovisko k postmodernismu v kultuře, apologetické i stigmatizující, také zároveň a *nutně* implicitně či explicitně znamená zaujetí určitého politického postoje k povaze dnešního nadnárodního kapitalismu (*multinational capitalism*).

Poslední úvodní slovo k metodě: to, co následuje, nemá být čteno jako stylistický popis, jako zpráva o jednom z mnoha kulturních stylů nebo hnutí. Chtěl jsem zde spíše předložit jistou periodizační hypotézu, a to v okamžiku, kdy se sama koncepce historické periodizace začala jevit značně problematickou. Při jiné příležitosti jsem uvedl, že nějakou zasutou či potlačenou teorii historické periodizace v sobě obsahuje každá izolovaná nebo samostatná kulturní analýza. Koncepce „genealogie“ každopádně do značné míry upokojuje tradiční obavy teoretiků týkající se takzvané lineární historie, představy „stadií“ a teleologické historiografie. V přítomném kontextu však snad můžeme delší teoretickou diskusi o těchto (velice reálných) otázkách nahradit několika zásadnějšími poznámkami.

K obavám, jež periodizační hypotézy často vzbuzují, patří i ta, že vedou ke stírání odlišností a vzbuzují představu historického období jakožto obrovského homogenního celku (ohraňovaného z obou stran nevysvětlitelnými chronologickými proměnami a rozdělovacími znaménky). Právě proto mi ovšem připadá zásadní chápat postmodernismus nikoli jako styl, ale spíše jako kulturní dominantu: tato koncepce totiž bere v úvahu současnou přítomnost a koexistenci celé řady velice rozdílných, a přesto podřazených rysů.

Vezměme si například vlivný alternativní názor, podle něhož je postmodernismus sotva něčím víc než dalším vývojovým stadiem modernismu (ne-li ještě staršího romantismu). Skutečně můžeme připustit, že všechny prvky postmodernismu, které se chystám vypočítat, lze v plně rozvinuté podobě vystopovat už v té či oné formě modernismu (včetně takových podivuhodných genealogických předchůdců, jako jsou Gertrude Steinová, Raymond Roussel či Marcel Duchamp, které můžeme považovat za postmodernisty *avant la lettre*). Tento názor však nebere v potaz

společenský postoj modernismu, či ještě lépe jeho vášnivé odmítnutí ze strany viktoriánské a poviktoriánské buržoazie, která jeho formy i étos považovala za ošklivé, disonantní, nesrozumitelné, skandální, nemorální, podvrtné a celkově „protisociální“. Zde ovšem poukážu na to, že vlivem určitých změn v kulturní sféře se takové postoje staly archaickými. Picasso ani Joyce už nejenže nejsou ošklivé, ale naopak na nás celkově působí „realisticky“, což je výsledek kanonizace a akademické institucionalizace moderního hnutí, k níž došlo, jak je možné zpětně vysledovat, koncem padesátých let 20. století. Jde bezpochyby o jedno z nejpresvědčivějších vysvětlení vzniku samotného postmodernismu, neboť mladší generace 60. let se napříště bude s někdejšími opozičním moderním hnutím konfrontovat jako se souborem mrtvých klasiků, kteří „tíží mozek živých jako noční můra“, jak kdysi v jiném kontextu prohlásil Marx.

Ovšem pokud jde o vzpouru postmodernismu proti všemu výše uvedenému, musíme zároveň zdůraznit, že jeho pohoršlivé rysy – od nesrozumitelnosti a sexuálně explicitního materiálu po psychologické výstřelky a neskrývané projevy sociálního a politického vzdoru překračující vše, co bylo myslitelné i v těch nejvypjatějších okamžicích vrcholného modernismu – už nikoho nepobuřují a nejenže jsou přijímány s naprostou lhostejností, ale samy se institucionalizovaly a tvoří součást oficiální či veřejně prezentované kultury západní společnosti.

Došlo totiž k tomu, že estetická produkce se dnes celkově integrovala do produkce zboží (*commodity production*): zběsilá ekonomická potřeba přicházet stále rychleji s novými vlnami pokaždé zdánlivě ještě neotřelejších výrobků (od oblečení až po letadla), za stále rychlejšího obrátu, dnes propůjčuje čím dál tím zásadnější strukturální funkci estetickým inovacím a experimentům. Tato ekonomická nutnost poté dochází uznání v nejrozmanitějších druzích institucionální podpory nového umění, od nadací a grantů k muzeím a dalším formám záštity. Architektura je ekonomice svou podstatou ze všech umění nejbliže, díky zakázkám a cenám pozemků k ní má téměř bezprostřední vztah. Nijak nás

tedy nepřekvapí zjištění, že výjimečný rozkvět nové postmoderní architektury se zakládá na podpoře ze strany nadnárodního byznysu, jehož expanze a rozvoj se s tímto rozkvětem časově překrývají. Jak ukážu později, mají tyto dva fenomény ještě hlubší dialektický vztah než pouhé individuální financování toho či onoho jednotlivého projektu. V tomto bodě ovšem musím čtenáři připomenout jednu zřejmou skutečnost: totiž že celá tato globální, a přitom americká postmoderní kultura je vnitřním nadstavbovým (*superstructural*) výrazem nové vlny americké vojenské a ekonomické nadvlády nad světem: v tomto smyslu, tak jako v celých třídních dějinách, jsou rubem kultury krev, mučení, smrt a teror.

K dominantnímu pojetí periodizace je tudíž třeba poznamenat především to, že i kdyby všechny konstitutivní rysy postmodernismu byly totožné s rysy staršího modernismu a byly i stejně označovány – přičemž tento názor vnímám jako prokazatelně mylný, mohla by jej nicméně vyvrátit pouze obsáhlá analýza vlastního modernismu –, oba jevy by přesto zůstaly co do svého významu a společenské funkce naprosto odlišné, a to vzhledem k velice rozdílné pozici postmodernismu v ekonomickém systému pozdního kapitalismu (*late capital*) a nadto i vzhledem k proměně samotné sféry kultury v současné společnosti.

Tímto bodem se budu podrobněji zabývat v závěru knihy. Nyní se musím vyjádřit ještě k jiné námitce vůči periodizaci, které dává nejčastěji zaznít levice: jde o obavu ze setřetí heterogenity. Nepochybně existuje podivná pseudosartrovská ironie – logika „vítězné prohry“ –, která často zachvacuje jakékoli snahy o popis „systému“, totalizující dynamika, jak ji můžeme vystopovat v pohybu současné společnosti. Dochází k tomu, že oč mocnější je vize nějakého stále totálnějšího systému či logiky – příkladem je pochopitelně Foucaultova kniha o vězení –, tím bezmocnější se čtenář nakonec cítí. Teoretik tudíž prohrává přesně tou měrou, v níž při svém konstruování stále uzavřenějšího a děsivějšího soukolí vítězí, neboť kritický potenciál jeho práce je tím paralyzován a impulzy k negaci a vzpouře, a tím spíše ke společenské změně,



jsou tváří v tvář tomuto modelu stále silněji vnímány jako zbytečné a bezvýznamné.

Dospěl jsem ale k názoru, že skutečnou diferencí je možné měřit a hodnotit pouze ve světle určité koncepce vládnoucí kulturní logiky či hegemonické normy. Zdaleka se nedomnívám, že veškerá současná kulturní produkce je „postmoderní“ v širokém smyslu, který tomuto pojmu budu nadále přisuzovat. Postmoderna je však silovým polem, v němž si musí svou cestu prorazit velice rozdílné druhy kulturních podnětů – to, co Raymond Williams příhodně pojmenoval „reziduální“ a „emergentní“ formy kulturní produkce. Nedospějeme-li k jistému obecnému pojetí kulturní dominanty, budeme současnou historií opět nahlížet jako pouhou heterogenitu, náhodnou diferencí, koexistenci mnoha různých sil, jejichž účinek nelze změřit. Následující analýza se každopádně rozvíjela právě v tomto politickém duchu: jako návrh jisté koncepce nové systematické kulturní normy a její reprodukce, abychom mohli adekvátněji promýšlet nejúčinnější formy radikální kulturní politiky.

Můj výklad se bude postupně zabývat následujícími konstitutivními rysy postmoderny: nová absence hloubky (*depthlessness*), která přesahuje jak do současné „teorie“, tak do nové kultury obrazu či simulakra; následné oslabení dějinnosti v našem vztahu k veřejným Dějinám i v nových formách naší soukromé temporality, jejíž „schizofrenní“ struktura (podle Lacana) bude určovat nové formy syntaxe či syntagmatických vztahů v časových uměních; nový typ emocionálního základního tónu – to, co nazývám „intenzitami“ –, jež lze nejlépe uchopit skrze návrat ke starším teoriím vznešena; hluboký konstitutivní vztah všeho právě uvedeného k nové technologii, která je sama o sobě figurou nového ekonomického světového systému; a po krátkém výčtu postmoderních změn v žité zkušenosti vystavěného prostoru několik úvah o poslání politického umění v matoucím novém světovém prostoru pozdního či nadnárodního kapitalismu.

Začneme jedním z kanonických děl vrcholného období modernismu ve výtvarném umění, proslulým van Goghovým obrazem rolnických bot, který, jak jistě uhodnete, nebyl jako příklad zvolen nevinně či náhodou (viz obr. 1 v příloze). Hodlám předložit dva způsoby čtení tohoto obrazu, jež oba určitým způsobem rekonstruují recepci díla ve dvoufázovém či dvouúrovňovém procesu.

Nejprve chci poukázat na to, že nemá-li tento tak hojně reprodukováný obraz poklesnout na úroveň pouhé dekorace, je zapotřebí, abychom na začátku rekonstruovali prvotní situaci, z níž hotové dílo vzniká. Pokud si tuto situaci – která zmizela do minulosti – v mysli neoživíme, zůstane obraz netečným předmětem, zvěcněným koncovým produktem, jež není možné uchopit jako svébytný symbolický akt, jako praxi a produkci.

Poslední z pojmů naznačuje, že jedním ze způsobů, jak rekonstruovat prvotní situaci, na niž dílo určitým způsobem reaguje, je zdůraznit surový materiál, původní obsah, se kterým se vyrovnává, který přepracovává a transformuje, který si přivlastňuje. Tento obsah, tento prvotní surový materiál je u van Gogha, domnívám se, třeba chápat jako celek bědného předmětného světa rolníků, světa naprosté venkovské chudoby, rudimentárního lidského světa vyčerpávající rolnické dřiny: světa redukovaného na krutý a ohrožený primitivní marginalizovaný stav.

Ovocné stromy jsou v tomto světě staré vysílené klacky trčící z chudé půdy, vesničané jsou sednění na kost, jako by byli karikaturami z nějakého groteskního inventáře základních lidských typů. Jak je ale potom možné, že takové věci jako ovocné stromy vybuchují u van Gogha do halucinatorní barevné plochy a jeho vesnické typy jsou nečekaně překryty křiklavými odstíny červené a zelené? V první z interpretací bych rád stručně navrhl, že tuto záměrnou a násilnou proměnu jednotvárného vesnického předmětného světa v nejoslnivější materializaci čisté barvy v olejomalbě je nutné chápat jako utopické gesto, akt kompenzace, který ve výsledku dává vzniknout nové utopické říši smyslů, či alespoň

onoho nejvyššího smyslu – zraku, vizuální, oka –, již pro nás nyní rekonstruuje jako částečně autonomní prostor, součást jakési nové dělby práce v těle kapitálu, novou fragmentaci emergentního sensoria, která kopíruje specializaci a rozdělení kapitalistického života a zároveň pro ně, právě v takovéto fragmentaci, hledá zoufalou utopickou kompenzaci.

Existuje pochopitelně druhé čtení van Gogha, jež při pohledu na tuto malbu sotva můžeme opominout. Je jím Heideggerova ústřední analýza ve stati „Zrození uměleckého díla“, jejíž jádro tvoří myšlenka, že umělecké dílo vzniká v trhlině mezi zemí a světem neboli mezi tím, co bych raději přeložil jako bezsmyslnou materiálnost těla a přírody a osmyslení dějin a sociální. K této trhlině či zlomu se vrátíme později; zde se spokojíme s připomenutím několika slavných vět, které popisují proces, jímž tyto nyní tak proslulé rolnické boty kolem sebe pomalu znovuvytvářejí celý chybějící předmětný svět, který kdysi byl jejich žitým kontextem. Jak píše Heidegger, v nich se „zachvívá [...] mlčenlivý jásot země, její tichý dar zrajícího zrna a její neobjasněné sebeodpírání v pustém úhoru zimního pole“. „Zemi náleží,“ pokračuje, „toto náčiní a v selčíně *světě* je spravováno [...] Van Goghův obraz je odhalením toho, co náčiní, totiž pár pracovních bot, vpravdě jest [...] Toto jsoucí se vynořuje v nezahalenost svého bytí“<sup>3</sup> prostřednictvím uměleckého díla, které všechen nepřítomný svět a zemi přitahuje, aby se kolem něj zjevily spolu s těžkým krokem rolnické ženy, osamělostí polní cesty, chalupou na mýtině, opotřebovanými a polámanými pracovními nástroji v brázdách a u ohniště. Heideggerův popis je třeba doplnit důrazem na obnovenou materiálnost díla, na proměnu jedné podoby materiálnosti – země samotné a jejích cest a fyzických předmětů – v onu druhou materiálnost olejomalby, jež se prosazuje a do popředí staví sama o sobě, pro vizuální potěšení, které poskytuje, ale přesto si uchovává svou hodnověrnost.

Obě čtení můžeme popsat jako *hermeneutická* v tom smyslu, že dílo v jeho netečné, objektové formě pojímají jako klíč nebo

symptom určité širší reality, která je nahrazuje jako jeho konečná pravda. Nyní je třeba se podívat na boty poněkud jiného druhu a je potěšující, že pro takovéto zobrazení můžeme sáhnout k nedávno vzniklému dílu hlavní postavy současného vizuálního umění. *Boty z diamantového prachu* (*Diamond Dust Shoes*) Andyho Warhola (obr. 2) k nám zjevně již nepromlouvají s bezprostředností van Goghovy obuvi; vlastně jsem v pokušení říci, že k nám ve skutečnosti nepromlouvají vůbec. Nic v této malbě neposkytuje sebemenší prostor divákovi, který na ni narazí na rohu muzejní chodby či ochozu a je s ní konfrontován jako s nahodilým, nevysvětlitelným přírodním objektem. Na rovině obsahu máme co do činění s něčím, co se evidentně proměnilo ve fetiš, a to v obojím, freudovském i marxovském smyslu (Derrida kdesi k Heideggerovu *Páru rolnických bot* poznamenává, že van Goghův pár je párem heterosexuálním, který nepočítá ani s perverzí, ani s fetišizací). Zde však před sebou máme náhodnou sbírku mrtvých předmětů visících na plátně jako ulovení bažanti, zbavených svého dřívějšího života, jako hromada bot, které zbyly po Osvětimí, nebo jako pozůstatky a doklady jakéhosi nepochopitelného tragického požáru v nabitém tanečním sále. U Warhola tudíž postrádáme vodítko, jak hermeneutické gesto dovršit a těmto pozůstatkům navrátit širší kontext tanečního sálu nebo plesu, světa módy pro smetánku či lesklých časopisů. Ještě paradoxněji se to ovšem jeví ve světle biografických informací: Warhol zahájil svou uměleckou kariéru jako komerční ilustrátor pro kolekce módních bot a jako návrhář výkladů, kde se různé modely lodiček a střevíců hojně vyskytovaly. Jsme tak v pokušení vznést zde poněkud předčasně jednu z nejdůležitějších otázek postmodernismu a jeho možných politických dimenzí: dílo Andyho Warhola se totiž zcela zásadně vztahuje ke komodifikaci a velkoformátové reklamní obrazy láhve Coca-Coly nebo plechovky Campbellovy polévky, které do popředí explicitně stavějí zbožní fetišismus v okamžiku přechodu k pozdnímu kapitalismu, *by měly* být pádnými a kritickými politickými vyjádřeními. Jestliže jimi nejsou, pak budeme jistě chtít vědět proč a začneme o něco vážněji přemýšlet

o možnostech politického nebo kritického umění v postmoderní fázi pozdního kapitalismu.

Existují však ještě některé další významné rozdíly mezi vrcholně modernistickým a postmoderním momentem, mezi botami van Gogha a botami Andyho Warhola, u nichž se nyní musíme krátce zastavit. Tím prvním a nejzřetelnějším je zrod nového druhu plochosti či absence hloubky, nový druh povrcho-  
vosti (*superficiality*) v tom nejdoslovnějším smyslu, jež je možná ústředním formálním rysem všech postmodernismů a k níž se ještě budeme moci vrátit v řadě jiných kontextů.

Dále se nepochybně musíme nějak vypořádat s tím, jakou roli hraje v současném umění tohoto druhu fotografie a fotografický negativ. Právě tento aspekt totiž propůjčuje Warholovu obrazu onu mrtvolnou kvalitu; jeho ledová rentgenová elegance umrtvuje zvětšené oko diváka způsobem, který, jak se zdá, nemá na rovině obsahu nic společného se smrtí – s posedlostí smrtí ani s úzkostí z ní. Jako bychom před sebou měli převrácené van Goghovo utopické gesto: ve starším díle je těžce zkoušený svět jakýmsi nietzschovským příkazem a aktem vůle proměněn v pronikavost utopické barvy. Zde naopak jako by byl stržen vnější barevný povrch věcí – již předem vulgarizovaných a poskvrněných připodobněním k zářivým reklamním obrazům –, aby odhalil mrtvolnou černobílou spodní vrstvu fotografického negativu, který je jejich inherentním základem. Jakkoli je tento druh smrti světa jevení v některých Warholových dílech tematizován, zejména v sériích obrazů dopravních nehod nebo elektrických křesel, nesouvisí to již, domnívám se, s obsahem, ale s určitou zásadnější přeměnou v předmětném světě samotném – který se nyní stal souborem textů či simulaker – a v dispozicích subjektu.

To vše mě přivádí ke třetímu rysu, kterým se zde chci zabývat a který nazvu mizení afektu (*waning of affect*) v postmoderní kultuře. Bylo by jistě nepřesné tvrdit, že se ze současného obrazu vytratil veškerý afekt, pocit nebo emoce, veškerá subjektivita. V *Botách z diamantového prachu* nepochybně nacházíme jistý typ návratu potlačeného: podivně rozjařenou dekorativnost, která má

kompensační charakter, výslovně pojmenovanou samotným názvem, odkazujícím samozřejmě na blyskot zlatého prachu, třpytky zlata, které uzavírají plochu malby, a přece na nás stále pablskují. Vzpomeňme však na Rimbaudovy magické květy, „které se k vám obracejí“, nebo na vznešené varovné záblesky oka Rilkeova archaického řeckého torza, nabádající buržoazní subjekt k jinému životu; v bezúčelné frivolnosti této konečné dekorativní vrstvy nic z toho nenacházíme. V pozoruhodné recenzi<sup>4</sup> italské verze této studie rozpracovává Remo Ceserani tento fetišismus chodidla do čtyřčlenného grafu, který k zející „modernistické“ expresivitě van Goghových a Heideggerových bot přidává „realistický“ patos Walkera Evanse a Jamese Ageeho (obr. 3; podivné, že k dosažení patosu je třeba tým!). To, co u Warhola vypadalo jako nahodilá směsice loňské módy, na sebe u Magritta bere tělesnou realitu samotné lidské končetiny, ještě přeludnější než kůže, na níž je natištěna (obr. 4). Magritte jako jediný ze surrealistů přečkal potopu, kterou byl přechod od moderny k tomu, co po ní následovalo, a stal se přitom jakýmsi symbolem postmoderny: tísnivé lacanovské „zamítnutí“ bez výrazu. Ideálního schizofrenika je vskutku docela snadné potěšit: stačí, abychom před jeho zrakem, který stejně fascinovaně zírá na starou botu i na úporně rostoucí organickou záhadu nehtu na lidském chodidle, rozestřeli věčnou přítomnost. Ceserani si proto zaslouží vlastní sémiotickou kostku:





Nejlepší cesta, jak se tomuto mizení afektu přiblížit, však patrně vede skrze lidskou postavu, a je zřejmé, že to, co jsme uvedli o komodifikaci předmětů, platí stejnou měrou pro Warholovy lidské náměty: hvězdy jako Marilyn Monroe, které jsou samy komodifikované a proměněné ve své vlastní obrazy. Zhuštěnou parabolou proměny, o níž hovoříme, se může i tentokrát stát nečekaný návrat ke staršímu období vrcholného modernismu. Malba Edvarda Muncha *Výkřik* je kanonickým výrazem velkých modernistických témat odcizení, anomie, osamělosti, rozpadu společnosti a izolace, v podstatě jakýmsi emblémem toho, co bývalo označováno jako věk úzkosti (obr. 5). Zde ji budeme číst nejenom jako ztělesnění tohoto druhu afektu, ale ještě spíše jako faktickou dekonstrukci samotné estetiky výrazu (*aesthetic of expression*), která, jak se zdá, do značné míry opanovala to, co nazýváme vrcholný modernismus, avšak z praktických i teoretických důvodů ve světě postmoderny vymizela. Sám koncept exprese předpokládá jisté rozštěpení subjektu a spolu s tím celou metafyziku vnitřku a vnějšku, nevyslovitelné bolesti uvnitř oné monády a okamžiku, v němž je tato „emoce“, často s katarzním účinkem, promítnuta navenek a externalizována, v podobě gesta nebo výkřiku, jako zoufalý výraz potřeby komunikace a vnější dramati-zace vnitřního pocitu.

Zde možná nastává vhodný okamžik, abychom řekli něco o současné teorii, která se mimo jiné horlivě angažuje v kritice samotného tohoto hermeneutického modelu vnitřku a vnějšku a snaží se jej zpochybnit. Takovéto modely ocejovala coby ideologické a metafyzické. Ale to, co je dnes nazýváno současnou teorií – či ještě lépe, teoretickým diskurzem –, je samo rovněž postmoderním jevem. Bylo by tudíž nedůsledné hájit pravdivost jejích teoretických vhlédů za situace, kdy se sám koncept „pravdy“ stal součástí metafyzické přítěže, kterou se poststrukturalismus snaží odhodit. Můžeme zde však naznačit, že poststrukturalistická kritika hermeneutiky, toho, co budu stručně nazývat hloubkový model, je pro nás užitečná jako velice příznačný symptom právě té postmoderní kultury, která je naším tématem.

Poněkud ve zkratce můžeme říci, že kromě hermeneutického modelu vnitřku a vnějšku, který rozvíjí Munchova malba, od-mítla současná teorie přinejmenším čtyři další základní hloubkové modely: 1. dialektický model podstaty a jevu (spolu s celou škálou konceptů ideologie nebo falešného vědomí, které jej mnohdy doprovázejí); 2. freudovský model latentního a manifestního či potlačení (jenž se samozřejmě stal terčem programového pamfletu Michela Foucaulta *Vůle k vědění* [*Dějiny sexuality* I]); 3. existenciální model autentičnosti a neautentičnosti, jehož heroická nebo tragická tematika je úzce spjata s další velkou opozicí mezi odcizením a jeho potlačením, která je sama obětí poststrukturalistického a postmoderního období; a 4. v nedávné době klíčová sémiotická opozice mezi signifikantem a signifikátem, jež byla rychle rozkryta a dekonstruována během krátkého období svého rozkvětu v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. To, co tyto hloubkové modely nahrazuje, je povětšinou koncepce praxí, diskurzů a textové hry, jejíž nové syntagmatické struktury prozkoumáme později. Nyní postačí poznámka, že i zde je hloubka nahrazena povrchem nebo vícero povrchy (to, čemu se říká intertextualita, už v tomto smyslu záležitostí hloubky není).

Tato absence hloubky není ovšem pouze metaforická. Fyzicky a „doslovně“ ji může zakusit každý, kdo stoupaje po tom, co byl kdysi Bunker Hill Raymonda Chandlera, od velkého chicanského tržiště na rohu Broadwaye a Čtvrté ulice v centru Los Angeles se náhle ocitne před mohutnou samostatně stojící stěnou Wells Fargo Court (od architektonického ateliéru Skidmore, Owings a Merrill) – plochou, jež se jeví, jako by nebyla nesena žádným objemem, nebo jejíž tušený objem (pravoúhlý? lichoběžníkový?) vizuálně naprosto nelze určit (obr. 10). Tato ohromná plocha oken, jejíž dvojrozměrnost se vzpírá zákonům gravitace, na okamžik proměňuje pevnou půdu, na níž stojíme, v obsah jakési laterny magiky se dvěma čočkami, s lepenkovými siluetami, jejichž okraje se kolem nás rýsují. Vizuální efekt je ze všech stran týž: stejně zlověstný jako velký monolit v Kubrickově filmu *2001*:

*Vesmírná odysea*, který se před své diváky staví jako záhadný osud, výzva k evoluční mutaci. Jestliže toto nové nadnárodní městské centrum fakticky zrušilo a násilně nahradilo starší degradovanou strukturu města, nemůžeme něco podobného říci o způsobu, jímž tato podivná nová plocha kategorickým způsobem činí naše staré systémy vnímání města jaksi archaickými a zbytečnými, aniž by namísto nich nabízela jiné?

Pokud se nyní na okamžik naposledy vrátíme k Munchově malbě, stane se zřejmým, že *Výkřik* jemně, ale promyšleně vypouje svou estetiku exprese, jakkoli v ní zároveň zůstává uvězněn. Jeho gestický obsah již předem zdůrazňuje svůj vlastní nezdar, neboť říše zvukového, křik, surové vibrace lidského hrdla jsou neslučitelné s jeho médiem (což v díle podtrhuje fakt, že homunkulus nemá uši). Nepřítomný křik však jako by se navracel v dialektice smyček a spirál, kroužících stále blíže směrem k oné ještě nepřítomnější zkušenosti strašlivé osamělosti a úzkosti, kterou měl výkřik sám „vyjadřovat“ (*express*). Tyto smyčky se na plochu obrazu vpisují v podobě velkých soustředných kruhů, v nichž se zvuková vibrace stává v posledku viditelnou, jako na hladinu vodní plochy, v nekonečném regresu, který se rozlévá od trpícího, aby se stal samou geografí vesmíru, v němž nyní bolest promlouvá a chvěje se skrze fyzický západ slunce a krajinu. Viditelný svět se stává stěnou monády, na niž je tento „výkřik nesoucí se přírodou“ (Munchova slova)<sup>5</sup> zaznamenáván a přepisován: člověku přichází na mysl ona Lautréamontova postava vyrůstající uvnitř hermeticky uzavřené tiché membrány, která, když zahlédne obludnost božstva, svým vlastním křikem překážku prolamuje, a navrací se tím do světa zvuku a utrpení.

To vše nás přivádí k obecnější historické hypotéze: totiž že koncepty, jako jsou úzkost a odcizení (a zkušenosti, jímž odpovídají, jako například ve *Výkřiku*), nejsou ve světě postmoderny již adekvátní. Velké warholovské postavy Marilyn Monroe nebo Edie Sedgwick, notoricky známé případy vyhoření a sebe-destrukce konce 60. let, a velké dominantní zkušenosti drog a schizofrenie mají podle všeho velice málo společného jak s hys-

terí a neurózou Freudovy doby, tak i s oněmi kanonickými zážitky radikální izolace a osamělosti, anomie, soukromé vzpoury a vangoghovského šílenství, které vládly období vrcholného modernismu. Tuto změnu dynamiky kulturní patologie můžeme charakterizovat tak, že odcizení subjektu je nahrazeno jeho roztržitím (*fragmentation*).

Tyto pojmy nevyhnutelně upomínají na jedno z nejmódnějších témat současné teorie, totiž na „smrt“ samotného subjektu – konec autonomní buržoazní monády, ega či individua – a s tím spojený důraz, ať už ve smyslu jakéhosi nového mravního ideálu či empirického popisu, na *decentrování* tohoto dříve centrovaného subjektu nebo psýché. (Z obou možných verzí tohoto pojetí – historizující, podle níž se centrovaný subjekt, jaký existoval v období klasického kapitalismu a nukleární rodiny, v dnešním světě byrokratické organizace rozplynul, a radikálnější poststrukturalistické pozice, podle níž takový subjekt ani nikdy neexistoval, ale představoval jakýsi ideologický přelud – se pochopitelně přikláním k té první; druhá musí v každém případě brát v úvahu cosi jako „realitu jevení“.)

Musíme ovšem dodat, že problém exprese je sám úzce svázán s určitou koncepcí subjektu coby monádě podobné nádoby, u níž co je pocíťováno uvnitř, je projekcí následně vyjadřováno (*expressed*) navenek. Nyní však musíme zdůraznit, do jak velké míry vrcholně modernistická koncepce jedinečného *stylu*, spolu s průvodními kolektivními ideály uměleckého či politického předvoje a avantgardy, stojí a padá s onou starší představou (či zkušeností) takzvaného centrovaného subjektu.

Munchova malba opět poskytuje komplexní odraz této složité situace: ukazuje nám, že exprese vyžaduje kategorii individuální monády, ale zároveň i to, jak draze se za tuto podmínku platí; vyjadřuje totiž nešťastný paradox, že pokud svou individuální subjektivitu utváříme jako soběstačné pole a uzavřenou sféru, oddělujeme se zároveň od všeho ostatního a odsuzujeme se k prázdné osamělosti monády, zaživa pohřbené a odsouzené pobývat ve vězeňské cele, z níž není úniku.



Postmodernismus podle všeho ohlašuje konec tohoto dilematu, které nahrazuje dilematem novým. Konec buržoazního ega či monády s sebou bezpochyby přináší konec psychopatologií tohoto ega – to, co jsem nazval mizením afektu. Znamená však i konec mnohého dalšího: například konec stylu ve smyslu čehosi jedinečného a osobního, konec specifického a osobitého tahu štetce (což symbolizuje rodící se nadvláda mechanické reprodukce). Pokud jde o expresi a pocity či emoce, pak osvobození od starší *anomie* centrovaného subjektu, k němuž dochází v současné společnosti, nemusí znamenat pouhé osvobození od úzkosti, ale také osvobození ode všech dalších druhů pocitů, jelikož už zde není přítomno žádné já, které by mohlo cítit. To neznamená, že kulturní produkty postmoderní doby naprosto postrádají aspekt citění, ale spíše že takové pocity – možná bude lepší a přesnější nazývat je spolu s Jeanem-Françoisem Lyotardem „intenzitami“ – jsou nyní zcela neupoutané a neosobní a bývají ovládnuty podivným druhem euforie, což je otázka, ke které se později vrátíme.

V užším kontextu myšlení o literatuře bychom mizení afektu mohli charakterizovat rovněž jako oslabování velkých vrcholně modernistických témat času a časovosti, elegických mystérií *durée* a paměti (které je třeba chápat v plném slova smyslu nejen jako kategorie literární vědy spojené s vrcholným modernismem, ale i jako věc děl samotných). Často nicméně slyšíme, že nyní obýváme synchronii, a nikoli diachronii, a já se domnívám, že přinejmenším na empirickém základě je možné tvrdit, že náš každodenní život, naši psychickou zkušenost, naše kulturní jazyky dnes ovládají spíše kategorie prostoru než kategorie času, jako tomu bylo v předchozím období vrcholného modernismu.<sup>6</sup>

## II

Zmizení individuálního subjektu a jeho formální důsledek, jímž je rostoucí nemožnost osobního stylu, plodí dnes téměř univer-

zálně uplatňovaný postup, který bychom mohli nazvat pastiš. Tento koncept, za nějž vděčíme Thomasi Mannovi (a jeho *Doktoru Faustovi*), který za něj sám vděčil Adornovu velkému dílu o dvou cestách pokročilého hudebního experimentu (Schönbergově novátorském racionálním rozvrhu a Stravinského iracionálním eklecticismu), je třeba zřetelně odlišit od přístupnější myšlenky parodie.

Parodie bezesporu našla bohaté uplatnění v idiosynkrazích modernistů a jejich „nenapodobitelných“ stylů: ve faulknerovské dlouhé větě s jejími rozvětvenými konstrukcemi; v lawrencovské přírodní obraznosti, netrpělivě rytmizované hovorovými prvky; v zatvrzelé hypostazi nesubstantivních slovních druhů u Wallace Stevense („vytáčky jako“; „*the intricate evasions of as*“); v osudových (ale nakonec předvídatelných) prudkých přechodech od orchestrálního patosu k sentimentalitě vesnického akordeonu u Mahlera; v Heideggerově meditativně slavnostní metodě chybné etymologie coby „důkazu“... To vše nám připadá jistým způsobem charakteristické, neboť se jedná o ostentativní odchylky od normy, která se následně znovu prosazuje, způsobem nikoli nutně nepřátelským, skrze systematické mimikry těchto záměrných výstředností.

Avšak po explozi moderní literatury, ústící v záplavu charakteristických osobních stylů a manýrismů, v dialektickém skoku od kvantitativní ke kvalitativní následovalo jazykové tříštění společenského života samého do té míry, že došlo k zastínění normy jako takové: k její redukci na neutrální a zvěcněnou řeč médií (velmi vzdálenou utopickým aspiracím vynálezců esperanta nebo Basic English), která poté přechází jen v další z řady idiolektů. Modernistické styly se tak stávají postmodernistickými kódy. A skutečnost, že dnešní ohromující bujení společenských kódů v podobě profesních a oborových žargonů (ale též jakožto znaku utvrzování etnické, genderové, rasové, náboženské a třídní příslušnosti) je rovněž politickým fenoménem, dostatečně dokládá problém mikropolitiky. Jestliže ideje vládnoucí třídy kdysi tvořily dominantní (hegemonickou) ideologii buržoazní společnosti, dnešní

rozvinuté kapitalistické země jsou polem stylistické a diskurzivní heterogenity bez normy. Anonymní vládcí nadále modulují ekonomické strategie, které dusí naši existenci, nepotřebují nám ale již vnucovat svou řeč (anebo toho již nadále nejsou schopni) a postgramotnost (*postliteracy*) pozdního kapitalistického světa odráží nejen absenci jakéhokoli velkého kolektivního projektu, ale také nedostupnost samotného staršího národního jazyka.

Za této situace se parodie ocitá bez poslání; dožila a na její místo pomalu nastupuje ona podivná nová věc: pastiš. Podobně jako parodie je i pastiš napodobením osobitého nebo jedinečného, idiosynkratického stylu, nasazením jazykové masky, mluvou v mrtvém jazyce. Je ale neutrálním praktikováním takového mimikry bez postranních úmyslů parodie, odříznutým od původního satirického podnětu, zbavením se smíchu a přesvědčení, že vedle nenormálního jazyka, který si na chvíli vypůjčíme, existuje ještě nějaká zdravá jazyková normalita. Pastiš je tedy prázdná parodie, socha se slepýma očima: má se k parodii tak, jako se ona další zajímavá a historicky původní moderní záležitost, praktikování jistého druhu prázdné ironie, má k tomu, co Wayne Booth nazývá „ustálenou ironií“ (*stable ironies*) 18. století.

Mohlo by se tedy zdát, že se Adornova prorocká diagnóza naplnila, byť negativním způsobem: nikoli Schönberg (u něhož již vytušil sterilitu jím dosaženého systému), ale Stravinskij je pravým předchůdcem postmoderní kulturní produkce. Neboť se zhroutením vrcholně modernistické ideologie stylu – toho, co je stejně jedinečné a nezaměnitelné jako otisky prstů, stejně neporovnatelné s ničím jiným jako konkrétní lidské tělo (pro mladého Roland Barthesa vlastní zdroj stylistické vynalézavosti a inovace) – se kulturní výrobci mohou obracet jen k minulosti: k napodobování mrtvých stylů, k promlouvání skrze všechny ony masky a hlasy nahromaděné v imaginárním muzeu nové globální kultury.

Tato situace zjevně podmiňuje to, co historikové architektury nazývají „historismus“, totiž nahodilé brakování (*cannibalization*) všech stylů minulosti, hru náhodných stylistických narážek a obecně to, co Henri Lefebvre nazval rostoucí převahou všeho,

co je „neo“. Všudypřítomnost pastiše však není neslučitelná s jistým humorem ani zcela prostá všech vášní: přinejmenším je slučitelná se závislostí – s novým hladem konzumentů po světě proměněném v pouhé obrazy sebe sama, po pseudoudálostech a „spektáklech“ (jak to pojmenovali situacionisté). Právě pro podobné objekty můžeme vyhradit Platónovo pojetí „simulakra“, identické kopie, jejíž originál nikdy neexistoval. Zcela případně kultura simulakra ožívá ve společnosti, kde se směnná hodnota stala tak všeobecnou, až byla vymazána sama paměť na užitnou hodnotu, ve společnosti, o níž Guy Debord v pozoruhodné formulaci poznamenává, že se v ní „obraz stal nejzazší formou komoditního zvěčnění“ (*Společnost spektaklu*).

Můžeme tedy očekávat, že nová prostorová logika simulakra bude mít závažný dopad na to, co bývalo historickým časem. Mění se i sama minulost: to, co kdysi v historickém románu, jak jej definuje Lukács, představovalo organickou genealogii kolektivního buržoazního projektu – a co je dosud pro spasitelskou historiografii E. P. Thompsona či americkou „orální historii“, usilující o vzkříšení anonymních a umlčených generací, retrospektivní dimenzí, která je nepostradatelná pro jakékoli výraznější přeorientování naší kolektivní budoucnosti –, se mezitím stalo rozsáhlou sbírkou obrazů, ohromným fotografickým simulakrem. Úderné heslo Guye Deborda dnes ještě lépe odpovídá „prehistorii“ společnosti zbavené vší historicity, takové, jejíž domnělá minulost je sotva něčím víc než sledem obstarožních spektaklů. Ve shodě s poststrukturalistickou lingvistickou teorií se minulost jako „referent“ postupně ocitá v závorkách a posléze je vymazána docela; jediné, co nám po ní zbývá, jsou texty.

Neměli bychom se však domnívat, že tento proces provází lhosejnost: naopak, současný nápadný růst závislosti na fotografickém obrazu je zřetelným symptomem všudypřítomného, všežravého, takřka libidinózního historismu. Jak jsem již poznamenal, architekti toto (mimořádně mnohoznačné) slovo používají pro samolibý eklekticismus postmoderní architektury, která nahodile a bez jakéhokoli principu, zato však s gustem brakuje

všechny architektonické styly minulosti a kombinuje je do dráždivých celků. Nostalgie sice není zcela uspokojivé pojmenování pro takovou fascinaci (zvláště pomyslíme-li na bolestnou modernistickou nostalgii, pro niž je minulost vyjma své estetické evokace nenávratně ztracená), naši pozornost nicméně obrací k tomu, co je kulturně mnohem rozšířenějším projevem tohoto procesu v rámci komerčního umění a vkusu, totiž k takzvanému nostalgickému filmu (*nostalgia film*) (neboli k tomu, co Francouzi nazývají „*la mode rétro*“).

Nostalgické filmy celý problém pastiše posouvají a přenášejí jej na kolektivní a společenskou rovinu, kde se zoufalý pokus zmocnit se nepřítomné minulosti opticky láme pod vlivem zákona módních proměn a emergentní generační ideologie. Film, který tento nový estetický diskurz inicioval, *Americké graffiti* George Lucase (1973), se snažil zpřítomnit ztracenou realitu eisenhowerovské éry, vyvolávající nyní fascinaci. Od té doby se o totéž pokusila řada dalších filmů. Zdá se tak, že přinejmenším pro Američany zůstávají padesátá léta 20. století privilegovaným ztraceným předmětem touhy<sup>7</sup> – nejenom stabilita a prosperita *pax Americana*, ale také první, naivní a nevinné kontrakturní impulzy raného rock-and-rollu a band výrostků (Coppolův film *Dravé ryby* pak představuje žalozpěv nad jejich zánikem, ačkoli je v rozporu s tím sám dosud natočen plně ve stylu nostalgického filmu). S tímto prvotním průlomem se estetické kolonizaci otevřela další generační období, jak to dosvědčuje oživení stylu amerických a italských třicátých let 20. století v Polanského snímku *Čínská čtvrt'* a v Bertolucciho *Konformistovi*. Zajímavější a zároveň problematičtější jsou krajní pokusy zmocnit se skrze tento nový diskurz buď naší vlastní přítomnosti, anebo bezprostřední minulosti, případně vzdálenější historie, která uniká individuální paměti.

V konfrontaci s těmito mezními objekty – naší společenskou, historickou a existenciální přítomností a minulostí jako „referentem“ – se neslučitelnost postmodernistického „nostalgického“ uměleckého jazyka se skutečnou historicitou stává dramaticky ná-

padnou. Uvedený rozpor nicméně tento styl inspiruje k pozoruhodné a komplexní formální vynalézavosti. Je přitom jasné, že nostalgický film nebyl nikdy otázkou nějaké staromódní „reprezentace“ historického obsahu, nýbrž „minulost“ uchopoval skrze stylistickou konotaci, její minulostní charakter zprostředkovával pomocí atraktivního lesku obrazů a charakter třicátých a padesátých let 20. století evokoval prostřednictvím atributů módy (čímž ctí Barthesovu poučku z *Mytologií*, kde je konotace chápána jako zdroj imaginárních a stereotypních idealit: například „čínskosti“ jako jakéhosi „konceptu“ Číny v duchu Disneyho tematického parku Epcot).

Necitlivou kolonizaci přítomnosti nostalgickým modem můžeme pozorovat v elegantním filmu Lawrence Kasdana *V žáru vášně*, který je vzdáleným remakem filmu *Pojistka smrti* Jamese M. Caina, zasazeným do „lepší společnosti“ v malém městě na Floridě několik hodin jízdy od Miami. Slovo *remake* je ovšem anachronické úměrně tomu, nakolik je naše vědomí existence jiných verzí (předchozích zfilmování románu stejně jako románu samého) konstitutivní a podstatnou částí struktury filmu: jinými slovy, nacházíme se nyní v oblasti „intertextuality“ jakožto záměrného, neodmyslitelného aspektu estetického účinku a operátoru nové konotace minulostního charakteru a pseudohistorické hloubky, v němž dějiny estetických stylů zaujaly místo „reálné“ historie.

Od samého počátku filmu celá baterie estetických znaků pracuje na tom, aby nás časově distancovaly od deklarovaného současného zobrazení: například grafika titulků ve stylu art deco slouží k tomu, aby diváka okamžitě naprogramovala do patřičného „nostalgického“ modu vnímání (velice podobnou funkci mají citace stylu art deco v současné architektuře, jako v případě pozoruhodné budovy Eaton Centre v Torontu).<sup>8</sup> Poněkud odlišná hra konotací je aktivována skrze složité (ale čistě formální) nárážky na samu instituci systému filmových hvězd. William Hurt, který hraje hlavní roli, patří k nové generaci filmových „hvězd“, jejichž postavení se výrazně liší od předchozí generace mužských



*superstars*, jako byli Steve McQueen nebo Jack Nicholson (anebo ještě dříve Marlon Brando), natož od starších fází vývoje instituce hvězdy. Hvězdy bezprostředně předcházející generace ztělesňovaly své role tak, že do nich promítaly svou populární, mimo filmové plátno existující osobnost, často spojenou s představou vzpoury a nonkonformismu. Nejmladší generace hvězdných herců nadále naplňuje konvenční funkce hvězdného statusu (především pokud jde o sexualitu), avšak za naprosté nepřítomnosti „osobnosti“ ve starším pojetí a s jakousi anonymitou charakterního herectví (které u herců, jako je Hurt, dosahuje virtuózních rozměrů, byť je výrazně odlišného druhu než virtuozita Branda či Laurence Oliviera). Tato „smrt subjektu“ v instituci hvězdy nicméně otevírá možnost hry historických odkazů k daleko starším rolím – v tomto případě k těm spojeným s Clarkem Gablem –, takže sám styl herectví může dnes sloužit jako „konotátor“ minulosti.

Konečně i prostředí je strategicky a důmyslně vystavěno tak, aby se vyhnulo většině signálů, které běžně odkazují na současné Spojené státy v jejich nadnárodní éře: prostředí maloměsta kameře umožňuje, aby unikla krajině mrakodrapů sedmdesátých a osmdesátých let 20. století (ačkoli klíčová epizoda narativu zahrnuje fatální zbourání starší zástavby pozemkovými spekulanty), a předmětný svět dneška – artefakty a spotřebiče, jejichž design by umožnil okamžité časové zařazení obrazu – je promyšleně vypuštěn. Všechno ve filmu se tudíž podílí na zastření jeho současnosti a umožňuje divákovi vnímat vyprávění tak, jako by bylo zasazeno do jakýchsi věčných 30. let, mimo reálný historický čas. Tento přístup k přítomnosti skrze umělecký jazyk simulakra či pastiše stereotypizované minulosti propůjčuje současné realitě a otevřenosti současné historie magické kouzlo a distanci líbivého přeludu. Hypnotizující nový estetický styl se přitom sám vynořil jako komplikovaný symptom mizení naší historicity, naší žité možnosti aktivně zakoušet dějiny. Nelze tedy říci, že by toto podivné zastření přítomnosti produkoval vlastní formální silou, ale spíše že skrze tyto vnitřní rozpory jen demonstruje obludnost

situace, v níž se stáváme stále méně schopnými vytvářet reprezentace naší současné zkušenosti.

Pokud jde o samu „skutečnou historii“ – ať už ji definujeme jakkoli, byla tradičním předmětem toho, čemu se říkalo historický román –, bude názornější, vrátíme-li se nyní k oné starší formě a médiu a pokusíme se vyčíst její postmoderní osud z díla jednoho z mála seriálních a novátorských levicových romanopisců, kteří dnes působí ve Spojených státech. Jeho knihy čerpají z historie v tradičnějším smyslu a prozatím se zdá, že mají mapovat jednotlivé generační momenty v „epopeji“ americké historie, mezi nimiž se střídavě pohybují. Román *Ragtime* E. L. Doctorowa se prezentuje jako panorama prvních dvou desetiletí 20. století (podobně jako *Světová výstava*); jeho nejnovější román *Billy Bathgate* se stejně jako *Jezero potáplic* pouští do tématu 30. let a Velké hospodářské krize, zatímco *The Book of Daniel* (Kniha Danielova) před nás v bolestné juxtapozici staví dva velké okamžiky staré a nové levice, komunismus 30. a 40. let a radikalismus let šedesátých (a dokonce i o jeho raném westernu<sup>9</sup> můžeme říci, že zapadá do tohoto schématu a méně zřetelným a formálně uvědomělým způsobem vytyčuje hranici pozdního 19. století).

*Kniha Danielova* není jediným z těchto pěti zásadních historických románů, který nastoluje explicitní narativní spojení mezi čtenářovou a spisovatelovou přítomností a starší historickou skutečností, jež je tématem díla; ohromující poslední strana *Jezera potáplic*, kterou tu nebudu prozrazovat, činí velice odlišným způsobem totéž. Není bez zajímavosti, že první verze *Ragtime*<sup>10</sup> nás výslovně situovala do naší vlastní přítomnosti, do romanopiscova domu v New Rochelle ve státě New York, který se vzápětí proměňuje v jeviště své vlastní (imaginární) minulosti v prvním desetiletí 20. století. Tento detail byl z publikovaného textu vypuštěn, čímž se symbolicky uvolnila kotevní lana a román mohl svobodně vplout do jakéhosi nového světa minulého historického času, jehož vztah k nám je ovšem problematický. Autentičnost tohoto gesta ale jasně vyvstává při pohledu na zjevný existenciální fakt, že dnes již zřejmě neexistuje žádný organický vztah mezi

americkými dějinami, o nichž se dozvídáme z učebnic, a žitou zkušeností současného mnohonárodnostního, mrakodrapy stíněného stagflačního města, jak je známe z novin a z vlastního každodenního života.

Krise historicity se ovšem příznačně vepisuje do několika dalších pozoruhodných formálních aspektů tohoto textu. Jeho deklarovaným námětem je přechod od radikální a dělnické politiky doby před první světovou válkou (tj. velkých stávek) k technologické vynalézavosti a nové zbožní výrobě 20. let (vzestupu Hollywoodu a obrazu coby komodity): jako moment související s tímto procesem může být chápána i interpolovaná variace na Kleistova *Michaela Kohlhaase*, zvláštní, tragická epizoda vzpoury černošského protagonisty. Každopádně je očividné, že *Ragtime* má politický obsah, a dokonce cosi jako politický „význam“, jak s přehledem ukazuje Linda Hutcheonová na příkladě

tří paralelně vykreslených rodin: jedné z prostředí anglo-amerických vládnoucích vrstev a dvou z vrstev okrajových – evropských imigrantů a amerických černochoů. V rámci formální alegorie sociální demografie urbánní Ameriky zápletko románu rozpráší jádro první rodiny a okraje přesune do několika „center“ narativu. Třídní konflikt kořenící v kapitalistickém vlastnictví a vládě peněz navíc umožňuje rozvést kritiku amerických demokratických ideálů. Černocho Coalhouse, běloch Houdini i přistěhovalec Tateh všichni patří k dělnické třídě, a proto – nikoli navzdory tomu – mohou všichni pracovat na vzniku nové estetické formy (*ragtime*, vaudevillu, filmu).<sup>11</sup>

Zde máme shrnuto vše – až na to podstatné: románu se takto propůjčuje obdivuhodná tematická soudržnost, jakou mohlo zakusit jen málo čtenářů prodírajících se řádky verbálního objektu, který si drželi příliš blízko u očí na to, aby se jim takovéto perspektivy otevřely. Hutcheonová má samozřejmě naprostou pravdu a toto by skutečně bylo smyslem románu, když ovšem

nebyl postmoderním artefaktem. Objekty zobrazení, postavy vyprávění, totiž představují nesouměřitelné a jakoby nesrovnatelné substance, jako olej a voda – Houdini je postava *historická*, Tateh *fiktivní* a Coalhouse *intertextová* –, což může takovýto typ interpretačního srovnání zaznamenat jen se značnými obtížemi. Rovněž téma připisované románu vyžaduje poněkud jiný druh zkoumání, neboť je lze formulovat také jako klasickou verzi „zkušenosti porážky“, jíž si ve 20. století prošla levice, totiž jako tezi, že depolitizaci dělnického hnutí je možné připsat na vrub médiím nebo kultuře obecně (tomu, co Hutcheonová nazývá „nové estetické formy“). To je podle mého názoru jakési elegické pozadí, ne-li vlastní význam *Ragtime*, a snad i Doctorowova díla jako celku. Pak ovšem potřebujeme jiný způsob, jak tento román popsat jako jakýsi nevědomý výraz a asociativní zkoumání této levicové *doxa*, historického názoru či pseudovize ve vnitřním zraku „objektivního ducha“. Takovýto popis by pak měl zaznamenat paradox, který tkví v tom, že zdánlivě realistický román jako *Ragtime* je ve skutečnosti nezobrazujícím (*nonrepresentational*) dílem, které kombinuje fantazijní signifikanty náležející různým ideologémům do jakéhosi hologramu.

Zde mi nicméně nejde o hypotézu týkající se tematické soudržnosti tohoto decentrovaného vyprávění, nýbrž o pravý opak, totiž o způsob, jakým typ čtení, který si tento román vynucuje, činí prakticky nemožným, abychom zkoumali a tematizovali ony deklarované „náměty“, které se nad textem vznášejí, a přitom nemohou být včleněny do našeho čtení jeho vět. V tomto smyslu román nejenže vzdoruje interpretaci, ale je systematicky formálně uspořádán tak, aby bránil staršímu typu sociální a historické interpretace, který neustále slibuje a odepírá. Připomeneme-li si, že kritika a odmítnutí interpretace jako takové je základním prvkem poststrukturalistické teorie, těžko se vyhneme závěru, že Doctorow právě toto napětí, právě tuto kontradikci do proudu svých vět záměrně zabudoval.

Knihu zabydluje zástup reálných historických postav – od Teddyho Roosevelta po Emmu Goldmanovou, od Harryho K.

Thawa a Stanforda Whitea po J. Pierponta Morgana a Henryho Forda, nemluvě o centrálním postavení Houdiniho –, které vstupují do interakce s fiktivní rodinou označenou prostě jako Otec, Matka, Starší bratr a tak dále. Není pochyb, že všechny historické romány, počínaje díly samotného Waltera Scotta, tak či onak vyžadují zapojení předchozích historických znalostí, nabytých obvykle z učebnic dějepisu, jež mají legitimizovat tu kterou národní tradici. Nastolují tak narativní dialektiku mezi tím, co již „víme“ třeba o Šarlatánovi, a tím, jak se konkrétně projevuje na stránkách románu. Doctorowův postup se však jeví mnohem vyhrocenější a odvážím se tvrdit, že označování obou typů postav – historická jména i role v rodině s velkým počátečním písmenem – účinně a systematicky působí tak, aby všechny tyto postavy zvěcnilo a znemožnilo nám vnímat jejich zobrazení, aniž bychom dříve aktivovali své předchozí znalosti či *dexa* – což textu propůjčuje výjimečný pocit *déjà vu* a zvláštní důvěrné obeznámenosti. Jsem v pokušení dát jí do souvislosti s Freudovým „návratem potlačeného“ ze studie „Něco tísnivého“ spíše než se solidním historiografickým vzděláním na straně čtenáře.

Věty, v nichž se toto vše odehrává, mají zároveň svou vlastní specifičnost, která nám umožňuje konkrétněji odlišit modernistické rozpracování individuálního stylu od tohoto nového druhu jazykového novátorství, které již naprosto není osobní, ale spíše je spřízněno s tím, co Barthes kdysi nazval „bílé psaní“. Doctorow si v tomto románu sám uložil přísné pravidlo výběru, které připouští pouze jednoduché oznamovací věty (aktivizované převážně tvary slovesa „být“). Výsledný účinek nemá příliš mnoho společného s blahosklonným zjednodušováním a významovou opatrností dětské literatury, ale nese v sobě cosi znepokojivějšího, pocit jakéhosi skrytého pronikavého násilí páchaného na americké angličtině, které ovšem není možné empiricky vysledovat v žádné z dokonale gramatických vět, jež dílo tvoří. Klíč k tomu, k čemu v jazyce *Ragtime* dochází, mohou nicméně poskytnout jiné, zřetelnější technické „inovace“: víme například, že zdroj mnoha specifických účinků Camusova románu *Cizinec* je možné

vystopovat v autorově vědomém rozhodnutí nahradit v celém textu složeným minulým časem (*passé composé*) ostatní minulé časy, které francouzština ve vyprávění užívá běžněji.<sup>12</sup> Così obdobného jako by působilo i zde: jako by se Doctorow ve svém jazyce systematicky snažil vytvořit účinek či ekvivalent slovesného minulého času, který angličtina nemá, totiž francouzského přeterita (neboli *passé simple*), jehož „perfektivní“ pohyb, jak nás poučil Émile Benveniste, slouží k oddělení událostí od přítomnosti výpovědi a k proměně toku času a děje v množství ukončených, završených a oddělených bodových objektů-událostí, které se tak ocitají odříznuty od jakékoli přítomné situace (včetně aktu vyprávění nebo výpovědi).

E. L. Doctorow je epickým básníkem mizející americké radikální minulosti, potlačené praxe a momentů starší americké radikální tradice: žádný čtenář sympatizující s levicí nemůže tyto vynikající romány vnímat bez pronikavě bolestného pocitu, který je autentickým způsobem, jak čelit našim vlastním současným politickým dilematům. Z hlediska kultury je však pozoruhodné, že toto velké téma musel vyjádřit formálně (neboť mizení obsahu je přesně jeho tématem) a že své dílo musel rozpracovat v rámci právě té kulturní logiky postmoderny, která je sama znamením a symptomem jeho dilematu. *Jezero potáplic* mnohem zřetelněji rozvíjí strategie pastiše (zejména v přepisování Dos Passose); *Ragtime* však zůstává nejosobitějším a nejpůsobivějším pomníkem estetické situace navozené mizením historického referentu. Tento historický román již nemůže usilovat o reprezentaci minulosti; může pouze „reprezentovat“ naše představy a stereotypy, které se k této minulosti vztahují (a ta se tak zároveň ihned proměňuje v „popovou historii“). Kulturní produkce je tím zahrnuta do mentálního prostoru, který již není prostorem starého monadického subjektu, ale náleží spíše jakémusi pokleslému kolektivnímu „objektivnímu duchu“: nemůže už hledět přímo na údajný reálný svět, na rekonstrukci minulé historie, která byla kdysi přítomností; spíše, podobně jako v Platónově jeskyni, musí naše mentální obrazy minulosti načrtávat na stěny, které jej



uvěznují. Pokud zde zbývá nějaký realismus, je to „realismus“, jenž má vyplynout z otřesu vyvolaného pochopením, že jsme takto uvězněni, a z pomalého uvědomování si nové a dosud nepoznané historické situace, v níž jsme při hledání historie odkázáni na naše vlastní populární obrazy a simulakra této historie, jež sama zůstává navždy nedosažitelná.

### III

Krise historicity teď velí navrátit se novým způsobem k obecnější otázce temporálního uspořádání v postmoderním silovém poli, a pochopitelně k problému formy, kterou na sebe čas, temporalita a syntagmaticnost budou schopny brát v kultuře stále více ovládané prostorem a prostorovou logikou. Pokud subjekt skutečně ztratil schopnost aktivních protencí a retencí (*pro-tensions and retensions*) napříč mnohostí času a nedokáže uspořádat svou minulost a budoucnost do soudržné zkušenosti, je těžké si představit, jak by výsledkem kulturní produkce takového subjektu mohlo být něco jiného než jen „hromada fragmentů“ a praxe nahodilé heterogenosti, fragmentárnosti a aleatornosti. Právě to však jsou některé z nejoblíbenějších termínů, jejichž pomocí bývá postmoderní kulturní produkce analyzována (a svými apologety dokonce hájena). To vše jsou ale jen negativní rysy; zásadnější jsou koncepty jako textualita, *écriture* či schizofrenní psaní a právě na ty se nyní musíme krátce zaměřit.

Lacanova analýza schizofrenie mi pro tento účel připadá užitečná nikoli proto, že bych byl schopen určit, zda je klinicky přesná, ale hlavně proto, že podle mě nabízí podnětný estetický model, a to jako popis, nikoli diagnóza.<sup>13</sup> Samozřejmě se nedomnívám, že by kterýkoli z nejvýznamnějších postmoderních umělců – Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol, nebo dokonce samotný Beckett – byl schizofrenikem v klinickém významu slova. A nehodlám ani naši společnost a její umění diagnostikovat v duchu spojení „kultury

a osobnosti“, jako to dělá psychologizující a moralizující kulturní kritika, například vlivná práce *The Culture of Narcissism* (Kultura narcismu) Christophera Lasche, od níž se chci v těchto poznámkách celkovým duchem i metodologií distancovat. O našem společenském systému lze podle mě vyřknout mnohem rozvratnější tvrzení, než jsou ta, která nabízejí psychologické kategorie.

Stručně řečeno, Lacan popisuje schizofrenii jako zhroucení řetězce signifikantů, tedy vzájemně do sebe zapadající syntagmatické řady signifikantů, která tvoří výpověď nebo určitý význam. Musím zde pominout rodinné či ortodoxně psychoanalytické pozadí této situace, které Lacan do jazykového kódu převádí tím, že oidipovskou rivalitu popisuje ani ne tak v souvislosti s biologickým jedincem, s nímž soupeříme o matčinu pozornost, ale spíše s tím, co nazývá Jméno otce, s otcovskou autoritou chápanou jako jazyková funkce.<sup>14</sup> Jeho pojetí řetězce signifikantů v zásadě předpokládá jeden ze základních principů (a velkých objevů) saussurovského strukturalismu, totiž tezi, že význam není jakýsi individuální vztah mezi signifikantem a signifikátem, mezi materialitou jazyka, slovem nebo jménem a jeho referentem či pojmem. V tomto novém pohledu se význam utváří pohybem od signifikantu k signifikantu. To, co obecně nazýváme signifikát – význam nebo pojmový obsah výroku –, musíme nyní vnímat spíše jakožto významový účinek, jako onen objektivní přelud signifikace vytvářený a projektovaný vzájemným vztahem signifikantů. Když se tento vztah rozpadne, když se přetrhnou spoje řetězce signifikantů, máme před sebou schizofrenii v podobě sutin odlišných, nesouvisajících signifikantů. Vazbu mezi tímto typem jazykového selhání a psychikou schizofrenika pak můžeme uchopit pomocí dvojí teze: zaprvé, že sama osobní identita je účinkem jistého dočasného sjednocení minulosti a budoucnosti s přítomností jedince; a zadruhé, že toto dočasné aktivní sjednocení je samo funkcí jazyka, nebo ještě lépe věty, která se v čase pohybuje ve svém hermeneutickém kruhu. Nejsme-li schopni sjednotit minulost, přítomnost a budoucnost věty, jsme stejně tak neschopni sjednotit minulost, přítomnost a budoucnost naší

vlastní biografické zkušenosti nebo psychického života. Se zhroucením řetězce signifikantů je tudíž schizofrenik redukován na zkušenost čirých materiálních signifikantů, nebo jinými slovy na časovou řadu čirých a nesouvisejících přítomností. Za okamžik se budeme ptát po estetických či kulturních důsledcích takové situace; nejprve se ale podívejme, jak ji subjekt pocituje:

Pamatuji si velice dobře den, kdy se to stalo. Pobývali jsme na venkově a já si vyšla sama na procházku, jak jsem to občas dělávala. Náhle, když jsem míjela školu, jsem zaslechla německou písničku. Děti měly hodinu zpěvu. Zastavila jsem se a zaposlouchala a v tom okamžiku se mě zmocnil divný pocit, pocit, který bylo obtížné analyzovat, ale který byl blízký tomu, co jsem měla až příliš dobře poznat později – zneklidňující pocit nereálnosti. Zdálo se mi, že už školu nepoznávám, narostla do rozměrů kasáren. Zpívající děti byly vězni přinucenými ke zpěvu. Bylo to, jako by škola i dětská písnička byly odděleny od zbytku světa. V týž okamžik padl můj pohled na pole pšenice, jehož konce jsem nedohlédla. Žlutá, v slunci oslepující rozlehlost spojená s písni dětí uvězněných ve školních kasárnách z hladkého kamene mě naplnila takovou úzkostí, že jsem se rozvzlykala. Běžela jsem do naší zahrady a začala si hrát, „aby věci vypadaly tak jako obvykle“, totiž abych se vrátila do reality. To bylo poprvé, kdy se objevily ony prvky, které byly vždy přítomné v pozdějších pocitech nereálnosti: bezmezná rozlehlost, zářivé světlo a lesk a hladkost hmotných věcí.<sup>15</sup>

V našem kontextu naznačuje tato zkušenost následující: zhroucení temporality nejprve tuto časovou přítomnost náhle vyváže ze všech aktivit a záměrů, které by ji mohly někam zacílit a proměnit ji v prostor jednání; takto izolovaná přítomnost subjekt rázem zaplaví nepopsatelnou živostí, v pravém slova smyslu ohromující materiálností vnímání, která moci materiálního – nebo

ještě lépe doslovného – izolovaného signifikantu propůjčuje dramatickou působivost. Tato přítomnost (*present*) světa nebo materiálního signifikantu předstupuje před subjekt se zvýšenou naléhavostí a nese v sobě náboj tajemného afektu, který je zde popsán negativními pojmy úzkosti a ztráty reality, ale který by si člověk mohl právě tak dobře představit v pozitivním smyslu euforie, drogového rauše, opojné či halucinogenní intenzity.

Podobné klinické zprávy značně osvětlují to, k čemu dochází v textu nebo schizofrenním umění, třebaže v kulturním textu již izolovaným signifikantem není enigmatický stav světa nebo nepochopitelný, ale hypnotizující jazykový fragment, ale spíše něco, co se více blíží izolované, samostatně stojící větě. Vezměme si například zážitek z hudby Johna Cage, v níž je trs materiálních zvuků, vydávaných třeba preparovaným klavírem, následován tichem tak nesnesitelným, že si nedokážeme představit, že by mohl vyvstat další zvukový akord, a když k tomu dojde, nemůžeme si dost dobře vzpomenout na ten předchozí, abychom si jej s ním jakkoli spojili. Podobného řádu jsou také některé Beckettovy narativy, nejvýrazněji *Tso (Watt)*, kde časová nadřazenost aktuální věty bezohledně rozkládá narativní strukturu, která se kolem ní pokouší znovu zformovat. Můj příklad bude ale méně pochmurný: je jím text mladého sanfranciského básníka, jehož skupina či škola – takzvaná Language Poetry nebo New Sentence – přijala, jak se zdá, schizofrenní fragmentaci za svou základní estetiku.

Čína

Žijeme na třetím světě od slunce. Číslo tři. Nikdo nám neříká, co máme dělat.

Lidé, kteří nás naučili počítat, byli velice laskaví.

Vždy je čas odejít.

Když prší, buď svůj deštník máš, nebo ne.

Vítr ti odfoukává klobouk.

Slunce také vychází.

Raději bych, kdyby nás hvězdy jednoho druhému nepopisovaly; raději bych, abychom to dělali sami.

Utíkej před svým stínem.

Sestra, která ukáže k nebi aspoň jednou za deset let, je dobrá sestra.

Krajina je motorizovaná.

Vlak tě odváží tam, kam jede.

Mosty mezi vodami.

Lidé trousící se po rozlehlých pruzích betonu, směřující do letadla.

Nezapomeň, jak budou vypadat tvůj klobouk a boty, až nebudeš nikde k nalezení.

Dokonce i slova vznášející se ve vzduchu dělají modré stíny.

Když to chutná dobře, jíme to.

Listy padají. Ukaž na věci.

Sbírej správné věci.

*Hele, vš, co se stalo? Co? Naučil jsem se mluvit. Skvělý.*

Osoba, jejíž hlava byla neúplná, propukla v pláč.

Co mohla panenka dělat, když padala? Nic.

Jdi spát.

V šortkách vypadáš skvěle. A ten prapor taky vypadá skvěle.

Výbuchy se líbily všem.

Je načase se probudit.

Ale radši si zvykni na sny.

*Bob Perelman*<sup>16</sup>

O tomto zajímavém cvičení v nespojitosti by se dalo říct mnohé; k jeho paradoxům patří, jak se napříč těmito rozpojenými větami znovu vynořuje jakýsi jednotnější celkový význam. Skutečně: v intencích toho, že je to báseň jistým zvláštním a skrytým způsobem politická, jako by opravdu zachycovala cosi ze vzrušení nedozírného, nedokončeného sociálního experimentu Nové Číny, jenž ve světových dějinách nemá obdoby, nečekaný vzestup „čísla tři“ mezi dvěma světovými velmocemi, svěžest nového předmětného světa produkovaného lidskými bytostmi, které novým způsobem ovládají svůj kolektivní osud; a především mimořádnou událost kolektivity, která se stala novým „dějinným subjektem“ a po dlouhé nadvládě feudalismu a kapitalismu opět promlouvá, za sebe a jakoby poprvé, svým vlastním jazykem.

Chtěl jsem ale hlavně ukázat způsob, jakým se to, co jsem nazval schizofrenním rozpojením nebo *écriture*, jakmile dosáhne obecného rozšíření jakožto kulturní styl, přestává nutně vázat k morbidnímu obsahu, jež si s pojmy jako schizofrenie spojujeme, a otevírá se nyní radostnějším intenzitám, právě té euforii, která, jak jsme viděli, nastupuje místo dřívějších afektů úzkosti a odcizení.

Vezměme si například, jak Jean-Paul Sartre rozebírá podobnou tendenci u Flauberta:

Jeho věta [píše Sartre o Flaubertovi] obstupuje objekt, začíná jej, znehybňuje a láme mu vaz, obemyká jej, proměňuje v kámen a tuhne spolu s ním. Je slepá a hluchá, bezkrevná, bez záblesku života; hluboké ticho ji odděluje od věty, která následuje; padá do prázdna, věčně, a do tohoto nekonečného pádu s sebou strhává svou kořist. Jakmile je popsána, je každá skutečnost vyškrtnuta z inventáře.<sup>17</sup>

Jsem v pokušení chápat toto čtení jako svého druhu optickou iluzi (nebo fotografickou zvětšeninu) bezděčně genealogického typu, anachronicky zvyrazňující určité latentní či druhotné bytostné



postmoderní rysy Flaubertova díla. Poskytuje nám nicméně zajímavou lekci z periodizace a dialektického přeskupování kulturních dominant a podřízených aspektů. U Flauberta totiž tyto prvky tvořily symptomy a strategie onoho posmrtného života a nechuti k praxi, jenž je (s rostoucí sympatií) kritizován na třech tisících stranách Sartrovy knihy *L'Idiot de la famille* (Rodinný idiot). Když se takové aspekty samy stávají kulturní normou, zbavují se jakékoli formy negativního afektu a uvolňují se pro jiná, dekorativnější užití.

Ještě jsme však úplně nevyčerpali strukturální taje Perelmanovy básně, která, jak se ukazuje, má jen málo společného s oním referentem zvaným Čína. Autor totiž vylíčil, jak během bloumání Čínskou čtvrtí narazil na knihu fotografií, jejíž popisky ve znakovém písmu pro něj zůstávaly mrtvou literou (nebo bychom snad měli říct materiálním signifikantem). Věty básně jsou pak Perelmanovými vlastními popiskami k těmto obrázkům a jejich referentem je jiný obraz, jiný, chybějící text. Jednotu básně tedy nelze nalézt uvnitř jejího jazyka, ale mimo ni, ve svázané jednotě jině, nepřítomné knihy. Je zde nápadná podobnost s dynamikou takzvaného fotorealismu, který se zdál být návratem k zobrazování a figuraci po dlouhé nadvládě estetiky abstrakce, dokud se nevyjasnilo, že ani jeho objekty nemůžeme hledat v „reálném světě“, protože jsou samy fotografiemi tohoto reálného světa, proměněného nyní v obrazy, jichž je „realismus“ fotorealistické malby simulakrem.

Tento popis schizofrenie a časového uspořádání by ale mohl být formulován i jinak, což nás přivádí zpět k Heideggerově představě propasti nebo trhliny mezi zemí a světem, byť způsobem, který je naprosto neslučitelný s tónem a vážností jeho filozofie. Rád bych postmoderní zkušenost formy charakterizoval pomocí toho, co se bude, jak doufám, jevit jako paradoxní heslo: totiž teze, že „diference spojuje“. Současná teorie od Machereye dále dbala na to, aby vyzdvihla heterogenitu a zásadní nesoudržnost uměleckého díla, které dnes již postrádá jednotu či organičnost a stává se všehochutí bez ladu a skladu či jakousi komorou s ha-

raburdím rozpojených subsystémů, náhodného surového materiálu a podnětů všeho druhu. Jinými slovy, umělecké dílo se nyní jeví jako text, jehož čtení se odvíjí spíše prostřednictvím rozlišování než integrace. Teorie diference ovšem nesoudržnost zdůrazňovaly do té míry, že se materiál textu včetně slov a vět často rozpadal v náhodnou a netečnou pasivitu, v sadu prvků, které si udržují svou oddělenost.

V nejzajímavějších postmoderních dílech můžeme však vysledovat pozitivnější koncepci vztahu, která samotnému pojmu diference vrací jeho bytostné napětí. Tohoto nového typu vztahu skrze odlišnost může být někdy dosaženo novým a originálním způsobem myšlení a vnímání, častěji však na sebe bere podobu nemožného imperativu k proměně toho, co už možná nelze nazývat vědomím. Domnívám se, že emblém tohoto nového chápání vztahů nacházíme v dílech Nama Juna Paika: jeho televizní obrazovky, nakupené na sebe nebo roztroušené, občas zasazené do bujné vegetace či na nás poblikávající od stropu jako podivné nové videohvězdy, dokola přehrávají předem určené sekvence a smyčky obrazů, jež se na různých obrazovkách vracejí v nesynchronizovaných okamžicích. Někteří diváci se utíkají ke starší estetice a zmatení touto nesouvislou rozmanitostí se soustředí na jedinou obrazovku, jako by relativně bezcenná obrazová sekvence měla sama o sobě nějakou organickou hodnotu. Postmoderní divák je ale vybízen k nemožnému, totiž aby viděl všechny obrazovky najednou v jejich radikální a náhodné odlišnosti. Takový divák se má vydat ve stopách evoluční mutace Davida Bowieho v *Muži, který spadl na Zemi*, jenž sleduje padesát sedm televizních obrazovek současně, a pozvednout se na úroveň, kde je intenzivní vnímání radikální diference samo o sobě novým modelem chápání toho, co bývalo označováno jako vztah: čímsi, pro co je slovo *koláž* příliš slabým označením.

Náš průzkum postmoderního prostoru a času nyní musíme završit analýzou oné euforie či intenzit, které, jak se zdá, současnou kulturní zkušenost tak často charakterizují. Zdůrazněme znovu nesmírný rozsah proměny, jež nechává za zády opuštěnost Hopperových budov i strohou středozápadní syntax Sheelero-vých forem a nahrazuje je nezvyklými povrchy fotorealistické krajiny, kde se i vraky automobilů blyští jakýmsi novým halucinačním leskem. Opojnost těchto nových povrchů a ploch je o to paradoxnější, že jejich základní obsah, město samotné, upadlo nebo se rozpadlo měrou nemyslitelnou na počátku 20. století, natož v předcházejících obdobích. Jak může být bída města potěchou pro oči, je-li vyjádřena v podobě komodifikace, a jak může být nevidaný skok k odcizenému každodennímu životu ve městě zakoušen ve formě podivné nové halucinační rozjařenosti – to jsou některé z otázek, s nimiž se v tomto bodě našeho tázání musíme vyrovnat. Neměli bychom z něj vyloučit ani lidskou figuru, i když je zjevné, že pro novou estetiku je reprezentace prostoru neslučitelná s reprezentací těla; jde o mnohem zřetelnější druh estetické dělby práce než v kterémkoli dřívějším pojetí krajiny a zároveň o nejzlověstnější symptom. Nové umění upřednostňuje radikálně antiantropomorfní prostor, jako je tomu v prázdných koupelnách na obrazech Douga Bonda. Současná fetišizace lidského těla však nabírá zcela jiný směr v sochách Duana Hansona (obr. 6–8): už jsem je nazval simulakrem, jehož zvláštní funkce spočívá v tom, co by Sartre nazval *derealizací* celého světa každodenní reality, jenž je obklopuje. Jinak řečeno, okamžik, kdy si nejsme jisti živostí a lidskostí těchto polyesterových figur, obrací naši pochybnost zpět k reálným lidským bytostem, které se kolem nás v galerii pohybují, a na kratičký okamžik je také mění v mrtvá, tělovkou nabarvená simulakra. Svět nakrátko ztrácí svou hloubku a hrozí, že se stane nablýskanou slupkou, stereoskopickou iluzí, přívalem filmových obrazů bez jakékoli hutnosti. Je to však zkušenost děsivá, anebo opojná?

Osvědčilo se promýšlet podobné zkušenosti v kontextu toho, co Susan Sontagová ve svém vlivném eseji vymezila jako *camp*. Navrhuji však podívat se na něj ještě v poněkud odlišném světle, vycházejícím z právě tak módního tématu „vznešena“, znovu objeveného v dílech Edmunda Burka a Immanuela Kanta. Anebo bychom možná mohli oba pojmy sloučit do čehosi jako *campové* či „hysterické“ vznešeno. Pro Burka znamenalo vznešeno zkušenost hraničící s hrůzou: úžas, ohromení a bázeň, vyvolané náhlým setkáním s něčím, co je tak nesmírné, že by to dokázalo lidský život rozdrtit. Kant poté do svého pojetí začlenil problém reprezentace, a předmět vznešena se tak stal nejenom otázkou čiré moci a fyzické nesouměřitelnosti lidského organismu s přírodou, ale též hranic znázorňování a neschopnosti lidské mysli tak ohromné síly zobrazit. Tyto síly mohl Burke v daném historickém okamžiku, na úsvitu moderního buržoazního státu, chápat pouze jako božské, a dokonce i Heidegger si nadále udržoval fantazmatický vztah s jakousi organickou předkapitalistickou venkovskou krajinou a vesnickou společností, jež je konečnou formou obrazu přírody v naší době.

Avšak dnes, v době radikálního ústupu přírody samé, to může promýšlet i odlišným způsobem: Heideggerovu „polní stezku“ koneckonců nenávratně zničily pozdní kapitalismus, zelená revoluce, neokolonialismus a megalopole, které své superdálnice ženou přes někdejší pole a nezastavěné pozemky a Heideggerův „dům bytí“ proměňují v kondominia, ne-li v nejubožejší nevytápěné, krysami zamořené činžáky. V tomto smyslu už oním „jiným“ naší společnosti není příroda, jako tomu bylo v předkapitalistických společnostech, ale něco odlišného, co nyní musíme identifikovat.

Velmi mi záleží na tom, aby toto „jiné“ nebylo zbrkle identifikováno jako technologie *per se*, neboť se budu snažit ukázat, že technologie je zde figurou něčeho odlišného. I tak ovšem může technologie dobře posloužit jako adekvátní zkratka k označení oné nesmírné, bytostně lidské a protipřírodní moci mrtvé lidské práce nahromaděné v našich strojích – odcizené moci, již Sartre

nazývá kontrafinalitou prakticko-inertního, která se k nám v nepoznatelných podobách otáčí zády a obrací se proti nám, a jak se zdá, tvoří onen souvislý dystopický obzor naší kolektivní i individuální praxe.

Technologický rozvoj je však z marxistického hlediska výsledkem rozvoje kapitálu, a nikoli jakousi konečnou determinující instancí. Bude proto na místě rozlišit jednotlivé generace strojové energie, jednotlivá stadia technologické revoluce v rámci kapitálu. Vyjdu zde z Ernesta Mandela, který nastiňuje tři zásadní zlomy, kvantové skoky ve vývoji technologie za nadvlády kapitálu:

Zásadní revoluce energetické technologie – tj. technologie produkce hybných strojů jinými stroji – se tedy jeví jako určující momenty revolucí technologie jako takové. Strojová výroba parou poháněných motorů od roku 1848, strojová výroba elektrických a spalovacích motorů od devadesátých let 19. století, strojová výroba elektronických a jadernou energií poháněných přístrojů od čtyřicátých let 20. století – to jsou tři technologické revoluce, které zplodil kapitalistický způsob výroby po „prvotní“ průmyslové revoluci pozdního 18. století.<sup>18</sup>

Tato periodizace podtrhuje obecnou tezi Mandelovy knihy *Pozdní kapitalismus*, podle níž existovaly tři základní fáze kapitalismu, z nichž každá vzhledem k předchozímu stadiu představovala dialektickou expanzi. Jsou to tržní kapitalismus, monopolní či imperialistické stadium a náš vlastní kapitalismus, nesprávně nazývaný postindustriální, správněji pak nadnárodní. Jak jsem již připomněl výše, Mandel vstoupil do debaty o postindustriálním kapitalismu s tezí, že pozdní, nadnárodní či konzumní kapitalismus v žádném případě není v rozporu s výtečnou Marxovou analýzou, jež se týkala 19. století, ale tvoří naopak nejčistší formu kapitalismu, jaká se dosud objevila, nesmírnou expanzi kapitálu do doposud nekomodifikovaných oblastí. Tento čistší kapitalismus naší doby likviduje ostrůvky předkapitalistického uspořá-

dání, které doposud toleroval a vykořisťoval ve vazalském vztahu. Nabízí se hovořit v této souvislosti o novém a historicky jedinečném průniku do přírody a nevědomí a jejich kolonizaci, tedy o destrukci předkapitalistického zemědělství třetího světa zelenou revolucí a vzestupem médií a reklamního průmyslu. Každopádně musí být zřejmé, že moje periodizace kultury na stadium realismu, modernismu a postmodernismu se Mandelovým trojčlenným schématem inspiruje a zároveň je jím potvrzována.

O našem vlastním období tedy můžeme mluvit jako o třetím technologickém věku (*Third Machine Age*). Na tomto místě je zapotřebí se znovu vrátit k problému estetické reprezentace, explicitně rozvinutému již ve výše zmíněné Kantově analýze vznešena, neboť lze logicky předpokládat, že s každým z těchto kvalitativně odlišných stadií technologického rozvoje se vztah k technologii a její reprezentace budou dialekticky proměňovat.

Je na místě si připomenout vzrušení, které technologie vyvolávala v oné fázi vývoje kapitalismu, jež předcházela té naší, zejména radostné opojení futurismu a Marinettiho oslavu strojní pušky a automobilu. Jsou to dodnes viditelné emblémy, skulpturální energetické uzly, které propůjčují hmatatelnost a tvar hybným energiím oné starší etapy modernizace. Prestiž, jíž se tyto působivé aerodynamické tvary těšily, můžeme vytušit z jejich metaforické přítomnosti v Le Corbusierových budovách, rozlehlých utopických stavbách, které jako gigantické parolodě plují nad urbánní scenerií staré, padlé země.<sup>19</sup> Jiný typ fascinace technologií je patrný v dílech umělců, jako jsou Picabia nebo Duchamp, kterými se zde nemůžeme blíže zabývat. Pro úplnost zmíním ještě způsob, jímž se revoluční či komunističtí umělci třicátých let 20. století, například Fernand Léger nebo Diego Rivera (obr. 9), snažili tohoto vzrušení ze strojové energie zmocnit za účelem prométheovské rekonstrukce lidské společnosti jako celku.

Ihned je zřejmé, že technologie naší doby už takovými možnostmi reprezentace nedisponuje: není to turbína, ba ani Sheelerova sila nebo tovární komíny, ani barokní složitost potrubí



či běžících pásů, dokonce ani parníku podobný profil lokomotivy (což jsou vše nosiče rychlosti, která je v nich i v klidu soustředěna), ale počítač, jehož vnější skořepina nemá žádnou emblematickou ani vizuální sílu, nebo dokonce schránky různých médií, například onoho domácího zařízení zvaného televize, které nic neartikuluje, nýbrž imploduje a pohlcuje i zploštělý povrch svých vlastních obrazů.

Takové stroje jsou určeny k reprodukci, nikoli k produkci a na naši schopnost estetické reprezentace kladou zcela odlišné požadavky než značně mimetické uctívání strojů ve futuristickém období či starší sochy oslavující rychlost a energii. Spíše než s kinetickou energií tu máme co do činění s nejrůznějšími druhy nových reprodukčních procesů a v případě méně zdařilých postmoderních výtvorů sklouzává estetické ztvárnění těchto procesů často zpět k pouhé tematické reprezentaci obsahu – k narativům, které hovoří o procesech reprodukce a zahrnují filmové kamery, video, magnetofony, celou technologii produkce a reprodukce simulakra. (Paradigmatický je v tomto ohledu posun od Antonioniho filmu *Zvětšenina* [*Blow-Up*] k De Palmovu postmodernistickému snímku *Výstřel* [*Blow-Out*].) Když například japonští architekti navrhnu stavbu dekorativně napodobující sloupce kazet, bude výsledek přinejlepším tematický a aluzivní, i když mnohdy zábavný.

V nejpůsobivějších postmoderních textech se ovšem často objevuje něco jiného, totiž tušení, že za svou tematikou a obsahem se dílo dokáže napojit na síť procesů reprodukce a tím nám umožní nahlédnout do postmoderního či technologického vznešena, jehož moc a autenticitu dokládá značná úspěšnost, s níž tato díla evokují nový postmoderní prostor, který se kolem nás právě rodí. Architektura v tomto smyslu zůstává privilegovaným estetickým jazykem a pokřivené, tříštivé odrazy jedné ohromné skleněné plochy ve druhé mohou být chápány jako paradigmatický výraz toho, že proces a reprodukce hrají v postmoderní kultuře ústřední roli.

Jak jsem ale již uvedl, chci se vyhnout závěru, že technologie je onou „konečnou determinantou“ našeho současného společenského života a kulturní produkce: taková teze by samozřejmě byla v souladu s postmarxistickou představou postindustriální společnosti. Já však chci spíše naznačit, že naše nedokonalé reprezentace jakési nezměrné komunikační a počítačové sítě nejsou ničím jiným než pokřiveným znázorněním čehosi ještě hlubšího, totiž světového systému dnešního nadnárodního kapitalismu. Současná technologie nás tudíž nehypnotizuje a nefascinuje sama o sobě, nýbrž z toho důvodu, že nabízí přesvědčivou reprezentační zkratku k porozumění síti moci a kontroly, kterou naše mysl a představivost uchopuje ještě obtížněji: nové decentrované globální síti třetí fáze kapitalismu. Tento metaforický proces dnes můžeme nejlépe pozorovat na novém typu zábavné literatury, který bychom mohli charakterizovat jako „hi-tech paranoiu“: okruhy a sítě údajného globálního počítačového spojení jsou v něm narativně vyjádřeny jakožto spletitá konspirace autonomních, ale zlověstně provázaných a navzájem soupeřících špiónážních agentur, přičemž složitost této sítě často přesahuje myšlenkové schopnosti běžného čtenáře. Konspirační teorie (a jejich výstřední narativní výhonky) však je zapotřebí nahlížet jako pokleslý pokus pochopit nemožnou totalitu současného světového systému pomocí figurace pokročilé technologie. Adekvátně teoreticky uchopit postmoderní vznešeno je pak podle mého názoru možné výhradně ve vztahu k této ohromné a hrozivé, leč pouze neostře vnímatelné odlišné realitě ekonomických a společenských institucí.

Obdobné narativy, které nejprve využívaly žánrovou strukturu špiónážní novely, teprve nedávno vykrytalizovaly v nový typ science fiction zvaný kyberpunk, který je právě tak výrazem nadnárodní korporátní skutečnosti jako globální paranoie. V kontextu převážně vizuální nebo auditivní postmoderní produkce představují díla Williama Gibsona svými inovativními způsoby reprezentace výjimečný literární počin.

Než se dostanu k závěru, rád bych ještě načrtl analýzu plnokrevné postmoderní budovy – díla, které je sice v mnohém netypické pro druh postmoderní architektury, jehož hlavními proponenty jsou Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves a v nedávné době Frank Gehry, na němž se však podle mého názoru můžeme velmi názorně poučit o originalitě postmoderního prostoru. Dovolte mi proto, abych rozšířil figuru, která se objevovala v předchozích poznámkách, a učinil ji ještě explicitnější: domnívám se, že stojíme tváří v tvář proměně vystavěného prostoru jako takového. Z toho pak vyvozují, že my sami, tedy lidské subjekty, které se v tomto novém prostoru ocitají, jsme s tímto vývojem neudrželi krok: objekt se proměnil, tomu však dosud neodpovídá žádná mutace subjektu. Prozatím ještě postrádáme percepční výbavu, která by odpovídala tomuto novému hyperprostoru, jak jej budu nazývat, zčásti proto, že se naše percepční návyky utvářely na onom starším typu prostoru, který jsem nazval prostorem vrcholného modernismu. Nová architektura – stejně jako mnoho dalších kulturních výtvorů, jimiž jsem se zabýval v předchozích poznámkách – tedy představuje jakýsi imperativ, abychom si vypěstovali nové orgány, abychom svůj smyslový aparát a své tělo rozšířili do jakýchsi nových, doposud nepředstavitelných, a v posledku snad i nemožných rozměrů.

Budova, jejíž charakteristické rysy zde stručně představím, je hotel Westin Bonaventure (obr. 11 a 12), postavený v centru Los Angeles architektem a developerem Johnem Portmanem, jehož další dílo zahrnuje různé stavby korporace Hyatt, Peachtree Center v Atlantě a Renaissance Center v Detroitu. Již jsem zmínil populistickou stránku rétorické obhajoby postmodernismu proti elitářské (a utopické) strohosti velkých děl architektonického modernismu: jinými slovy, obecně se tvrdí, že tyto nové budovy jsou populárními díly a zároveň respektují běžný jazyk americké městské vystavěné struktury. Nepokoušejí se tedy již – jako to činila mistrovská díla a monumenty vrcholného modernismu – vnést

jiný, odlišný, vznešený, nový utopický jazyk do laciného a komerčního znakového systému okolního města, ale raději se právě tímto jazykem snaží hovořit a používat jeho slovník i syntax, jak se o tom „poučily z Las Vegas“.

Pokud jde o první bod, ten Portmanův hotel Bonaventure beze zbytku naplňuje: je to populární budova, s nadšením navštěvovaná místními i turisty (ačkoli další Portmanovy stavby jsou v tomto ohledu ještě úspěšnější). Jinou otázkou je ovšem populistické včlenění hotelu do městské struktury, a právě jím začneme. Hotel Bonaventure má tři vchody, jeden z ulice Figueroa a další dva z vyvýšených zahrad na druhé straně hotelu, která je vestavěna do toho, co zbylo ze svahu někdejšího Bunker Hill. Nic z toho nepřipomíná starou hotelovou markýzu či monumentální vjezd, jimiž okázalé budovy obvykle inscenovaly přechod z ulice do interiéru hotelu. Vchody hotelu Bonaventure jsou postranní a „pokoutní“: zahrady v zadní části budovy vás přivedou do šestého patra věží, a dokonce i zde musíte ještě sestoupit o schodiště níže, abyste našli výtah, který vás vpustí do vstupní haly. Ovšem i to, co můžeme považovat za čelní vchod z ulice Figueroa, nás i s našimi zavazadly zavede na obchodní galerii ve druhém patře, z níž musíme dolů k hlavní recepci sjet výtahem. K těmto překvapivě neoznačeným přístupovým cestám chci nejprve podotknout, že to vypadá, jako by si je vynutila jakási nová kategorie uzavřenosti, která vládne vnitřnímu prostoru hotelu (a to nezávisle na materiálních omezeních, jimž se Portman při své práci musel podřizovat). Domnívám se, že spolu s několika dalšími typickými postmoderními budovami, jako jsou Beaubourg v Paříži či Eaton Centre v Torontu, usiluje hotel Bonaventure o to, stát se totálním prostorem, úplným světem, jakýmsi miniaturním městem. Tomuto novému totálnímu prostoru odpovídá nová kolektivní praxe, nový modus, jak se jednotlivci pohybují a shromažďují, cosi jako praxe nového, historicky jedinečného druhu hyperdavu. V tomto duchu by pak miniměsto Portmanova hotelu Bonaventure ideálně nemělo mít vstupy vůbec žádné, neboť vchod je vždy švem, který spojuje budovu se

zbytkem města, jež jí obklopuje; nepřeje si totiž být součástí města, ale spíše jeho ekvivalentem, náhražkou, substitutem. To je pochopitelně nemožné, z čehož vyplývá devalvace vstupu na nezbytné minimum.<sup>20</sup> Toto oddělení od okolního města je ovšem jiné než v případě staveb mezinárodního stylu, v němž byl akt oddělení násilný, viditelný a měl velmi reálný symbolický význam – jako u Le Corbusierových masivních pilotů (obr. 13), jež svým gestem radikálně oddělují nový utopický prostor modernity od degradované městské struktury, kterou tím explicitně odvrhují (třebaže moderna sázela na to, že tento nový utopický prostor se díky energii své novosti rozšíří a nakonec své okolí transformuje právě silou nového prostorového jazyka). Avšak hotel Bonaventure se spokojuje s tím, že „padlou městskou strukturu nechává nadále být ve svém bytí“ (abychom tak trochu parodovali Heideggera); žádné další dopady, žádná širší protopolitická utopická transformace se zde neočekává ani nepožaduje.

Tuto diagnózu potvrzuje ohromná zrcadlová skořápka hotelu, jejíž funkci nyní interpretuji odlišně než před chvílí, když jsem fenomén odrazu chápal tak, že rozvíjí problematiku reprodukční technologie (tato dvě čtení ovšem nejsou neslučitelná). Nyní chci spíše zdůraznit způsob, jakým tato skleněná slupka odpuzuje město, které se nachází vně: analogicky zrcadlovým slunečním brýlím, které našemu protějšku znemožňují, aby nám viděl do očí, a nabývají tak jisté agresivity vůči Druhému a moci nad ním. Podobným způsobem dosahuje skleněná slupka zvláštního, prostorově nezakotveného vydělení hotelu Bonaventure z jeho okolí: není ani exteriérem, neboť když se pokoušíme pohlédnout na vnější zdi hotelu, nevidíme hotel samotný, ale pouze pokřivené obrazy všeho, co jej obklopuje.

Nyní se podívejme na eskalátory a výtahy. Vzhledem k velice reálnému požitku, který u Portmana poskytují, zejména v případě výtahů, jimž autor sám říká „obrovské kinetické skulptury“ a jimž hotelový interiér bezesporu vděčí za značnou část své spektakulárnosti a dráždivosti – obzvláště v hotelích řetězce Hyatt, kde bez ustání stoupají a klesají jako velké japonské lucerny nebo

gondoly –, tedy vzhledem k jejich promyšlenému zhodnocení a autonomnímu zdůraznění se domnívám, že tyto „stěhováky lidí“ (další Portmanovo vlastní označení, převzaté od Disneyho) musíme vnímat jako cosi významnějšího než pouhé funkční a inženýrské prvky. V každém případě víme, že nejnovější architektonická teorie si od jiných oborů začala vypůjčovat narativní analýzy a fyzické trajektorie, po nichž se vydáváme skrze budovy, se snaží nahlížet jako virtuální narativy nebo příběhy, dynamické stezky a narativní paradigmaty, které jakožto návštěvníci máme naplňovat a dovršovat svými těly a pohybem. V hotelu Bonaventure ovšem dochází k dialektickému povýšení tohoto procesu: domnívám se, že eskalátory a výtahy zde pohyb nahrazují, a především že fungují jakožto nové sebereflexivní znaky a emblemy samotného pohybu (což se ozřejmí, až se dostaneme k otázce, co v této budově zbývá ze starých forem pohybu, především z chůze jako takové). Narativní bloumání zde bylo vyzdviženo, převedeno v symbol, zvěčněno a nahrazeno přepravním strojem, jenž se stává alegorickým signifikantem někdejší procházky, kterou nyní už nemůžeme vykonat sami. Jde zároveň o dialektické zintenzivnění autoreferenčnosti veškeré moderní kultury, která se často obrací k sobě samé a svou produkci prohlazuje za svůj obsah.

Méně jistý si jsem, mám-li vyjádřit věc samotnou, tedy prostorovou zkušenost, které se nám dostane, když z těchto alegorických zařízení vstoupíme do haly či atria s ohromným centrálním sloupem obklopeným miniaturním jezírkiem, mezi čtyřmi symetrickými obytnými budovami s výtahy a do výše stoupajícími balkony, překrytými v šestém patře skleníkovou střechou. Jsem v pokušení prohlásit, že takovýto prostor nám znemožňuje nadále hovořit v jazyce objemu či objemů, neboť uchopit je není možné. Prázdný prostor zaplavují zavěšené pruhy látky, jako by chtěly záměrně a systematicky odvádět pozornost od jakékoli formy, kterou by snad mohl mít, zatímco ustavičný ruch vyvolává pocit, že prázdnota je tu naprosto přeplněná, že je prvkem, v němž jsme sami vnořeni, beze stopy oné distance, která



dříve umožňovala vnímat perspektivu či objem. V tomto hyperprostoru vězíme očima i tělem; a jestliže se zdálo, že dosáhnout onoho potlačení hloubky, o němž jsem mluvil v souvislosti s postmoderní malbou nebo literaturou, musí být v architektuře obtížné, může snad toto matoucí vnoření představovat jeho formální protějšek v novém médiu.

Eskalátor a výtah jsou však v tomto kontextu také dialektickými protiklady a můžeme prohlásit, že pro vyplněný prostor atria představuje velkolepý pohyb gondoly výtahu rovněž dialektickou kompenzaci – umožňuje nám radikálně odlišný, nicméně komplementární prostorový prožitek: rychlé a prudké stoupaní skrze strop a ven, podél jedné ze čtyř symetrických věží, s referentem, samotným Los Angeles, který se před námi úchvatně, či až znepokojivě rozprostírá. I tento vertikální pohyb je ovšem potlačen: výtah nás vynese do jednoho z otáčivých denních barů, kde se vsedě znovu pasivně točíme dokola a kde se nám naskytne kontemplativní pohled na město, které skleněná okna, jimiž na něj hledíme, proměňují v jeho vlastní obraz.

Na závěr se můžeme vrátit do centrálního prostoru lobby (poznamenejme jen, že hotelové pokoje se zjevně ocitají na okraji pozornosti: chodby v obytných částech mají nízké stropy, jsou temné, depresivně utilitární a pokoje jsou zařízení s tím nejhorším vkusem). Sestup je dosti dramatický: prudké slétnutí střechou, končící přistáním v jezírku. Když se ocitneme dole, nastává něco zcela jiného, co lze charakterizovat jen jako vířivý zmatek, jako pomstu tohoto prostoru na těch, kdo se jím ještě pokoušejí procházet. Vzhledem k naprosté symetrii čtyř věží je zohla nemožné se v hale zorientovat; nedávno došlo k politováníhodnému, výmluvnému a zcela zbytečnému pokusu navrátit sem souřadnice typické pro starší typ prostoru a bylo doplněno barevné kódování a směrové značky. Za nejdramatičtější výsledek této prostorové mutace považují dilema obchodníků sídlících na jednotlivých galeriích: záhy po otevření hotelu v roce 1977 bylo zřejmé, že žádný z obchodů nemůže nikdy nikdo najít, a i kdyby někdo správný butik jednou našel, přišť už nejspíš takové štěstí

mít nebude. V důsledku toho jsou všichni nájemci obchodních prostor zoufalí a ceny zboží spadly na výprodejní úroveň. Uvědomíme-li si, že Portman je zároveň obchodník, architekt i milionář a developer, že je umělec a současně kapitalista, těžko se zbavíme pocitu, že i zde je ve hře cosi jako „návrat potlačeného“.

Tím se konečně dostávám k hlavnímu bodu své analýzy: tato poslední mutace v prostoru – v postmoderním hyperprostoru – nakonec dokázala přesáhnout schopnost individuálního lidského těla určit svou polohu, percepčně uspořádat své bezprostřední okolí a kognitivně zmapovat, kde se právě v popsatelem vnějším světě nachází. Je tak možné říci, že tento alarmující moment odluky mezi tělem a jeho vystavěným prostředím – které se k prvotnímu znepokojivému modernismu má jako rychlost kosmické lodi k rychlosti automobilu – může představovat symbol a analogon jiného, ještě vyhocenějšího dilematu, jímž je, alespoň v současnosti, neschopnost naší mysli zmapovat ohromnou decentrovanou nadnárodní globální komunikační síť, v níž jsme jako individuální subjekty lapeni.

Jelikož mi záleží na tom, aby Portmanův prostor nebyl vnímán jako cosi výjimečného anebo marginálního a určeného k pouhé zábavě na způsob Disneylandu, uzavřu svůj výklad tím, že k tomuto samolibému a zábavnému (třebaže zneklidňujícímu) prostoru pro trávení volného času postavím protějšek z velice odlišné oblasti, totiž z prostoru postmoderní války, jak jej ve svých *Dispatches* (Reportáže), vynikající knize o zkušenosti Vietnamu, evokuje Michael Herr. Mimořádnou jazykovou inovativnost tohoto díla je možno považovat za postmoderní v eklektickém duchu, jímž jeho jazyk nechává splývat celou škálu současných skupinových idiolektů, zejména jazyk rocku a jazyk amerických černochů: toto splývání je ovšem určováno problémy obsahu. První strašlivou postmoderní válku nelze vyprávět s využitím žádného z tradičních vzorců válečného románu či filmu – a právě toto zhroucení všech předchozích vzorců, spolu se zhroucením jakéhokoli sdíleného jazyka, jímž by mohl veterán takovou zkušenost tlumočit, patří k hlavním tématům knihy a můžeme říci,

že otevírá prostor nové reflexivity. Ve světle tohoto nového a takřka nepředstavitelného kvantového skoku v míře technologického odcizení jsou Benjaminovy analýzy Baudelaira a zrození modernismu z nové zkušenosti technologie města, která překračuje všechny staré zvyklosti tělesného vnímání, podivuhodně relevantní a současně zastaralé:

Byl kandidátem klubu těch, kteří přežili kariéru pohyblivého terče, pravým dítětem války, protože až na vzácné případy, kdy vás někde odřízli nebo nechali trčít, byl systém nastavený na to, aby vás udržoval v pohybu, tedy pokud jste si mysleli, že právě o to stojíte. Jako technika, jak zůstat naživu, to vyšlo nastejno jako všechno ostatní, přirozeně za podmínky, že jste tu už byli a chtěli to vidět zblízka. Začalo to normálně a nevinně, ale jak to postupovalo, začalo se to kolem vás postupně stahovat, protože čím víc jste se pohybovali, tím víc jste viděli, čím víc jste viděli, tím víc jste toho kromě smrti a zmrzačení riskovali, a čím víc jste riskovali, tím spíš jste se museli vzdát představy, že jednoho dne budete „tím, kdo přežil“. Někteří z nás se válkou pohybovali jako pomatenci, až jsme nedokázali určit, kam nás ten úprk vede, viděli jsme jen válku po celé její ploše, s občasným nečekaným průnikem. Dokud jsme mohli mít helikoptéry jako taxíky, chtělo to naprosté vyčerpání nebo depresi blízkou šoku nebo deset dýmek opia, abychom se udrželi aspoň zdánlivě v klidu, ale stejně jsme se uvnitř sebe nedokázali zastavit, jako by nás něco honilo, ha ha, *La Vida Loca*. V měsících poté, co jsem se vrátil, se začaly stovky helikoptér, v nichž jsem letěl, slévat dohromady, až vytvořily kolektivní metahelikoptéru, a to byla ta nejvíce sexy věc, která se odehrávala v mé hlavě; spasitel-ničitel, živitel-plenitel, pravá ruka-levá ruka, pohotová, ladná, mazaná a lidská; horká ocel, olej, džunglí nasycené plátěné popruhy, pot stydnoucí a znovu se rozpalující, rock-and-roll z kazety v jednom uchu a kulometnou střelbu ze

dveří helikoptéry v druhé, palivo, horko, energie života a smrt, smrt sama, a sotva jako vetřelec.<sup>21</sup>

V tomto novém stroji, který nereprezentuje pohyb tak jako starší modernistické stroje, lokomotiva či letadlo, ale který je možné reprezentovat jedině *v pohybu*, se soustřeďuje cosi z tajemství nového postmoderního prostoru.

## VI

Pojetí postmodernismu, které jsem zde nastínil, je historické, a nikoli pouze stylistické. Nemohu dostatečně zdůraznit, jak radikálně se liší názor, podle něžž je postmodernismus jedním (volitelným) z mnoha dalších dostupných stylů, od toho, který se jej snaží uchopit jako kulturní dominantu logiky pozdního kapitalismu. Tyto dva přístupy totiž představují dva velice odlišné způsoby konceptualizace celého fenoménu: na jedné straně morální soudy (lhotejno, zda pozitivní nebo negativní), a na straně druhé vpravdě dialektický pokus promýšlet naši časovou přítomnost v Dějinách.

Některými kladnými morálními hodnoceními postmodernismu není třeba se příliš zabývat: spokojená (a někdy delirantní) oslava tohoto nového estetického světa v duchu *camp* (včetně jeho společenského a ekonomického rozměru, se stejným nadšením vítaného pod heslem „postindustriální společnosti“) je očividně nepřijatelná; poněkud méně zřejmé může být, že současné fantazie o spasilské povaze vyspělé technologie počínaje čipy až po roboty – fantazie pěstované nejen levicovými i pravicovými vládami čelícími krizím, ale také mnoha intelektuály – jsou v zásadě stejného rodu jako jiné, prostomyslnější apologie postmodernismu.

V tom případě je však logické odmítnout moralizující odsudky postmoderny a její triviality ve srovnání s utopickou „vážností“ velkých děl modernismu; odsudky, které nacházíme u levice

i radikální pravice. A není pochyb o tom, že logika simulakra, měnící dřívější realitu v televizní obrazy, pouze nekopíruje logiku pozdního kapitalismu, nýbrž ji posiluje a stupňuje. Politické skupiny, které se snaží aktivně zasahovat do dějin a ovlivňovat jejich jinak pasivní dynamiku (ať už s perspektivou socialistické proměny společnosti nebo regresivního znovunastolení jakési prostší fantazijní minulosti), proto nutně musí shledávat mnoho zavrženíhodného a hanebného na oné kulturní formě závislosti na obrazech, která tím, že minulost proměňuje ve vizuální předludy, stereotypy či texty, vymazává jakoukoli praktickou představu o budoucnosti a kolektivním projektu, a zřídka se tak promyšlení budoucí změny ve prospěch fantazií o čiré katastrofě a nevysvětlitelném kataklyzmatu, od vizí „terorismu“ na společenské úrovni po strach z rakoviny na rovině individuální. Je-li však postmodernismus historickým fenoménem, pak se snaha uchopit jej pomocí morálních či moralizujících odsudků nakonec projeví jako kategoriální omyl. Stane se to zřejmějším, když prozkoumáme samotnou pozici kulturního kritika a moralisty. Ten totiž dnes spolu s námi všemi vězí tak hluboko v postmoderním prostoru a je natolik zahlcen a infikován jeho novými kulturními kategoriemi, že luxus ideologické kritiky v tradičním duchu pohoršeného pranýřování jiného si prostě již nemůže dovolit.

Rozlišení, které zde navrhuji, našlo svou kanonickou podobu v Hegelově distinkci mezi promyšlením individuální morálnosti či moralizováním (*Moralität*) a velice odlišnou sférou kolektivních společenských hodnot a zvyklostí (*Sittlichkeit*).<sup>22</sup> Svou definitivní formu nicméně získalo v Marxově demonstraci materialistické dialektiky, zejména na oněch klasických stránkách *Manifestu*, které nám udílejí tvrdou lekci vpravdě dialektického způsobu, jak promýšlet historický vývoj či změnu. Předmětem této lekce je pochopitelně historický vývoj kapitalismu a rozvoj specifické buržoazní kultury. V proslulé pasáži na nás Marx naléhá, abychom se pokusili o nemožné, totiž abychom tento vývoj promýšleli zároveň pozitivně i negativně; jinými slovy, abychom si osvojili

takový typ myšlení, které by dokázalo v jediné myšlence uchopit prokazatelně zhoubné rysy kapitalismu i jeho výjimečnou a osvo-bodivou dynamiku a neubralo přitom na síle ani jednomu z obou těchto soudů. Musíme svou mysl pozvednout na takovou úroveň, abychom byli schopni nahlédnout, že kapitalismus je zároveň tím nejlepším i nejhorším, co kdy lidský druh potkalo. Sklouznutí od tohoto přísného dialektického imperativu k pohodlnějšímu postoji, zaujímání morálních stanovisek, je hluboce zakořeněnou a až příliš lidskou chybou. Naléhavost samotného tématu však přesto vyžaduje, abychom vyvinuli alespoň určité úsilí a dokázali kulturní revoluci pozdního kapitalismu promýšlet dialekticky, jako pohromu i pokrok.

Taková snaha ihned vyvolává dvě otázky, jimiž tyto úvahy zakončím. Jsme schopni v postmoderní kultuře rozpoznat nějaký „moment pravdy“ uprostřed mnohem zjevnějších „momentů klamu“? A i kdybychom to dokázali, není ve výše nastíněném dialektickém pojetí historického vývoje cosi paralyzujícího, nemá sklon nás demobilizovat a přivádět k pasivitě a bezmoci tím, že možnost jednání systematicky zahaluje neproniknutelnou mlhou historické nevyhnutelnosti? Tyto dva navzájem související problémy je třeba promyslet ve vztahu k možnosti efektivnější kulturní politiky a vybudování skutečné politické kultury.

Postavíme-li věc takto, ihned před námi vyvstane fundamentální otázka osudu kultury a její funkce jakožto jedné z rovin či instancí společnosti v postmoderní době. Předchozí úvahy naznačují, že to, co nazýváme postmodernismus, je nedílně spjato s předpokladem jisté zásadní mutace kultury ve světě pozdního kapitalismu, která zahrnuje podstatnou modifikaci její společenské funkce (a zároveň je to tímto předpokladem konceptuálně podmíněno). Starší diskuse týkající se prostoru, funkce nebo sféry kultury (zejména klasický text Herberta Marcuseho „O afirmativním charakteru kultury“) kladly důraz na to, co bychom jiným jazykem mohli nazvat „semiautonomií“ kulturní sféry: na její přízračnou, a přece utopickou existenci, ať už to znamená cokoli, nad praktickým světem danosti, jehož zrcadlový obraz odráží zpět



ve formách, které sahají od legitimizace lichotivou podobností až po žalobné hlasy kritické satiry či bolestné utopie.

Nyní si musíme položit otázku, zda logika pozdního kapitalismu nezničila právě tuto semiautonomii kulturní sféry. Ovšem tvrdíme-li, že kultura dnes již není nadána relativní autonomií, jíž se kdysi těšila jako jedna z rovin dřívějších vývojových fází kapitalismu (natož pak v předkapitalistických společnostech), neznamená to nutně její zmizení či zánik. Právě naopak: musíme pokročit dále a připustit, že rozpuštění autonomní sféry kultury je třeba vnímat spíše jako explozi, nesmírnou expanzi kultury do celé sociální sféry, do té míry, že o všem, co tvoří součást našeho společenského života – od ekonomické hodnoty a státní moci po životní praxi a strukturu samotné psýché –, můžeme říci, že se to stalo „kulturním“ v jakémisi novém a teoreticky ještě nevyjasněném smyslu. Toto tvrzení je ovšem zcela v souladu s předešlou diagnózou hovořící o společnosti obrazu či simulakra a transformaci „Reálna“ v množinu pseudoudálostí.

To zároveň naznačuje, že některé naše radikální představy o povaze kulturní politiky, jimž jsme se dlouhodobě oddávali, se mohou jevit zastaralé. Jakkoli rozdílné tyto představy mohly být – od hlásání negativity, opozice a subverze po kritiku a reflexi –, všechny měly společný jeden, v podstatě prostorový předpoklad, ježž můžeme pojmenovat stejně tak zažitým výrazem „kritická distance“. Žádná z teorií kulturní politiky zastávaných dnešní levicí se nedokáže obejít bez určitého pojetí minimální estetické distance, možnosti situovat kulturní čin mimo masu Bytí kapitálu, na něž by z této pozice mohla zaútočit. Jak ale naznačuje naše předchozí argumentace, právě distancí obecně (včetně „kritické distance“) nový postmoderní prostor ruší. V jeho zaplněných a saturovaných objemech nyní vezíme natolik, že jsou naše nová postmoderní těla zbavena prostorových souřadnic a prakticky (natož pak teoreticky) neschopna jakoukoli distancí zaujmout. A zároveň, jak si již někteří povšimli, nesmírná expanze nadnárodního kapitálu kolonizátorsky proniká i do oněch předkapitalistických enkláv (přírody a nevědomí), které

účinné kritice poskytovaly extrateritoriální a archimédovskou základnu. Stenografický jazyk kooptace je proto na levici všudy přítomný, nabízí však, jak se zdá, zcela neadekvátní teoretický základ pro porozumění situaci, v níž všichni nějak matně pocítujeme, že nejenom cílené a lokální kontrakulturní formy odporu a guerillového boje, ale i nepokryté politické intervence jako v případě The Clash jsou jaksi tajně odzbrojovány a znovu pohlcovány systémem, za jehož součást je můžeme snadno považovat, neboť vůči němu nemohou zaujmout jakoukoli distancí.

Nezbývá než uznat, že právě tento mimořádně demoralizující a deprimující nový globální prostor představuje „moment pravdy“ postmodernismu. To, co bylo nazváno postmoderním „vznesením“, je pouze okamžik, kdy se tento obsah stal nejzjevnějším, kdy se dostal nejbližší vědomí jakožto autonomní koherentní nový typ prostoru – třebaže jisté metaforické utajení či přestrojení přetrvává, zejména v případě hi-tech problematiky, v jejímž rámci je nový prostorový obsah doposud inscenován a artikulován. Rysy postmoderny uvedené výše můžeme nyní chápat jako dílčí (ale konstitutivní) aspekty téhož prostorového objektu.

Argument podporující představu jisté autentičnosti těchto jinak zjevně ideologických dějů vychází z předchozí teze, podle níž je to, co jsme nazvali postmoderním (nebo nadnárodním) prostorem, nejen kulturní ideologií či fantazií, ale má skutečnou historickou (a socioekonomickou) povahu coby třetí velká expanze kapitalismu v globálním měřítku (po ranějších expanzích národního trhu a staršího imperialistického systému, jež měly každá svou vlastní kulturní specifičnost a daly vzniknout novým typům prostoru odpovídajícím jejich dynamice). Pokřivené a nerefléctované pokusy současné kulturní produkce o prozkoumání a postžení tohoto nového prostoru musíme pak chápat jako množinu různých přístupů k reprezentaci (nové) reality (abychom užili starší jazyk). Ať se to jeví sebevíce paradoxní, mohou být v duchu klasického interpretačního klíče čteny jako zvláštní nové formy realismu (či alespoň mimeze reality), ale právě tak dobře je můžeme chápat jako pokus rozptýlit nás a odvést od

reality či zakrýt její rozpory a rozředit je v různých formálních mystifikacích.

Pokud však jde o realitu samotnou – o onen teorií dosud neprobádaný původní prostor jakéhosi nového „světového systému“ nadnárodního či pozdního kapitalismu, prostor, jehož negativní a zhoubné aspekty jsou až příliš zjevné –, zde po nás dialektika požaduje, abychom na pozitivním či „progresivním“ hodnocení jeho vzniku trvali stejně, jako to učinil Marx ve vztahu ke světovému trhu coby horizontu národních ekonomik nebo Lenin ohledně někdejší imperialistické globální sítě. Pro Marxe ani pro Lenina neznamenal socialismus návrat k menším (a tedy méně represivním a inkluzivním) systémům společenské organizace; rozměry, jichž kapitalismus dosáhl v jejich době, byly spíše chápány jako příslib, rámec a nutný předpoklad dosažení nového a inkluzivnějšího socialismu. Neplatí to i pro globálnější a ještě více totalizující prostor nového světového systému, který si žádá intervenci a rozpracování internacionalismu radikálně nového typu? Na podporu tohoto názoru můžeme rovněž připomenout katastrofální sblížení socialistické revoluce se starším nacionalismem (nejenom v jihovýchodní Asii), jehož výsledky logicky vyvolaly vážnou sebereflexi levice.

Ale pokud je toto vše pravda, začíná se zřetelně rýsovat alespoň jedna možná podoba nové radikální kulturní politiky, s jistou estetickou výhradou, kterou nyní musíme krátce zmínit. Levicoví kulturní tvůrci a teoretici – obzvláště pokud vyrostli na buržoazní kulturní tradici vycházející z romantismu a oceňující spontánní, instinktivní či nevědomé formy „génia“, ale také ze zřejmých historických důvodů, jako byla ždanovovská éra a politováníhodné důsledky politických a stranických zásahů do umění – se často nechali odradit odmítnutím jedné z prastarých funkcí umění – funkce pedagogické a didaktické –, typickým pro buržoazní estetiku a zejména pro vrcholný modernismus. V klasických dobách však byla pedagogická funkce umění vždy kladena na přední místo (třebaže nabývala především podoby mravních ponaučení) a v období modernismu prosazuje komplexní nové pojetí vztahu

mezi kulturou a pedagogikou formálně inovativním a originálním způsobem kolosální a dosud ne zcela pochopené Brechtovo dílo. Kulturní model, který zde předkládám, také staví do popředí kognitivní a pedagogický rozměr politického umění a kultury, rozměr velmi odlišným způsobem zdůrazňovaný Lukáčsem i Brechtem (pro rozdílné fáze realismu, respektive modernismu).

Nemůžeme se ovšem navracet k estetické praxi vycházející z historických situací a dilemat, které již nejsou našimi vlastními. Pojetí prostoru, jež tu bylo představeno, zároveň naznačuje, že model politické kultury přiměřený naší situaci se s otázkami prostoru nezbytně musí vyrovnat jako se svým základním problémem. Proto estetiku této nové (hypotetické) kulturní formy provizorně definuji jako estetiku *kognitivního mapování*.

Kevin Lynch v klasickém díle *Obraz města* píše, že odcizené město je především prostorem, v němž lidé nejsou schopni (mentálně) zmapovat svou vlastní pozici ani městskou totalitu, v níž se nacházejí: mřížoví ulic jako v Jersey City, kde nenajdeme žádné z tradičních orientačních bodů (význačné budovy, dopravní uzly, přirozené hranice, vystavěné perspektivy), je toho nejtypičtějším příkladem. Disalienace v tradičním městě pak znamená znovu nabýt povědomí místa a zbudovat či obnovit rozčleněný celek, jež lze udržet v paměti a který může individuální subjekt mapovat a přemapovávat na základě proměnlivých, alternativních trajektorií. Lynchova práce je limitována tím, že se záměrně omezuje na otázky formy města jako takové; mimořádně podnětnou se však stane, přeneseme-li ji na některý ze širších národních či globálních prostorů, jichž jsme se zde dotkli. Neměli bychom ani unáhleně předpokládat, že lze jeho model – ačkoli zjevně klade zásadní otázky týkající se reprezentace – snadno napadnout konvenční poststrukturalistickou kritikou „ideologie reprezentace“ či mimeze. Kognitivní mapa není mimetická v onom starším smyslu slova a teoretické otázky, jež klade, nám dovolují provést analýzu reprezentace na vyšší a mnohem komplexnější úrovni.

Zaprvé zde existuje nanejvýš pozoruhodná analogie mezi empirickými problémy městského prostoru studovanými Lynchem a zásadním althusserovským (a lacanovským) redefinováním ideologie coby „reprezentace *imaginárního* vztahu subjektu k *reálným* podmínkám jeho existence“.<sup>23</sup> To bezpochyby přesně odpovídá tomu, co očekáváme od kognitivní mapy v užším rámci všedního života ve fyzickém městě: aby individuálnímu subjektu umožnila situační reprezentaci v širší a vpravdě nereprezentovatelné totalitě, jíž je celek společenských struktur.

Jelikož klíčovou zprostředkující instancí Lynchova díla představuje samotná kartografie, můžeme navíc zahlédnout i další linii možného vývoje. Návrat k dějinám této vědy (která je zároveň uměním) nám ukazuje, že Lynchův model vlastně ještě neodpovídá tomu, co bude jednou tvorbou map znamenat. Jednotlivci se u Lynche očividně věnují spíše prekartografickým operacím, jejichž výsledky jsou tradičně označovány jako itineráře, nikoli jako mapy: diagramy uspořádané podle cestovatelova putování, dosud subjektivně zaměřeného a existenciálního, podél nichž jsou vyznačeny významné prvky – oázy, pohoří, řeky, památky a podobně. Nejpokročilejší formou těchto diagramů je navigační itinerář, mapa moře neboli portolánová mapa, v níž byly pro potřeby mořeplavců ve Středomoří, kteří se málokdy odvážili na širé moře, zaznamenány charakteristické znaky pobřeží.

S kompasem však do námořních map rázem vstupuje nový rozměr, který zcela mění problematiku itineráře a umožňuje nám mnohem komplexnějším způsobem nastolit otázku skutečného kognitivního mapování. Nové nástroje – kompas, sextant a teodolit – totiž nejenom reagují na nové geografické a mořeplavecké problémy (na obtížnost stanovení zeměpisné délky, obzvláště na zakřiveném povrchu planety, oproti výrazně jednoduššímu problému zeměpisné šířky, kterou evropská mořeplavci mohli stále ještě empiricky určit vizuálním průzkumem afrického pobřeží), ale zavádějí také zcela novou koordinátu: vztah k totalitě, obzvláště ve smyslu, jak jej zprostředkují hvězdy a nové operace, například triangulace. V tomto bodě začíná kognitivní

mapování v širším smyslu vyžadovat koordinování existenciálních dat (empirické polohy subjektu) s nežitými, abstraktními koncepcemi geografické totality.

Konečně s prvním glóbusem (1490) a přibližně současným vynálezem Mercatorova zobrazení se objevuje ještě třetí rozměr kartografie, který do problému rázem zavádí prvek, jež bychom dnes nazvali povahou kódů reprezentace, vnitřními strukturami různých médií, vstupem zásadní otázky samotných jazyků reprezentace do naivnějších mimetických pojetí mapování, zejména pak neřešitelného (takřka heisenbergovského) problému přenosu zakřiveného prostoru do plošné mapy. V tomto okamžiku se zřetelně ukazuje, že žádné věrné mapy existovat nemohou (a současně se stává zřejmým, že vědecký, nebo ještě lépe dialektický pokrok v různých historických okamžicích mapování možný je).

Jestliže to vše nyní vztáhneme na velice odlišnou problematiku althusserovské definice ideologie, je zapotřebí připojit dvě poznámky. Zaprvé: althusserovský koncept nám nyní dovoluje tyto specializované geografické a kartografické otázky znovu promyslet ve vztahu k sociálnímu prostoru – například ke společenské třídě a národnímu či mezinárodnímu kontextu nebo z hlediska způsobů, jimiž my všichni *také* nutně kognitivně mapujeme svůj individuální společenský vztah k místním, národním a mezinárodním třídním skutečnostem. Přeformulovat problém tímto způsobem ovšem rovněž znamená tvrdě narazit právě na ony obtíže mapování, které důrazně a nově klade globální prostor postmoderní či nadnárodní éry, jímž se zde zabýváme. A nejsou to pouze teoretické problémy, mají i naléhavé praktické politické důsledky, jak zřetelně vyplývá z pocitů obyvatel „prvního světa“, kteří se cítí být existenciálně (či empiricky) obyvateli „postindustriální společnosti“, z níž vymizela tradiční výroba a kde již neexistují společenské třídy klasického typu – tedy z přesvědčení, které má bezprostřední dopady na politickou praxi.

Zadruhé: návrat k lacanovským východiskům Althusserovy teorie nám může přinést některé užitečné a podnětné metodologické impulzy. Althusserův koncept znovu uvádí na scénu starší,



již klasické Marxovo rozlišení mezi vědou a ideologií, které pro nás ani dnes neztrácí svou hodnotu. Existenciální sféra – situovanost individuálního subjektu, zkušenost každodenního života, monadický „náhled“ na svět, na nějž jsme jakožto biologické subjekty nutně omezeni – je v Althusserově podání implicitně postavena do protikladu vůči sféře abstraktního vědění, která, jak nám připomíná Lacan, není nikdy lokalizována v žádném konkrétním subjektu ani jím není aktualizována, nýbrž své realizace dochází v onom strukturním prázdnu zvaném *le sujet supposé savoir* (subjekt, který má vědět), subjektu-místě vědění. Netvrdí se zde, že svět a jeho totalitu nemůžeme poznat jakýmsi abstraktním nebo „vědeckým“ způsobem. Právě takový způsob, jak svět abstraktně poznávat a konceptualizovat, poskytuje marxovská „věda“, v tom smyslu, v němž například Mandelova skvělá kniha nabízí bohaté a propracované *poznání* onoho globálního světového systému, o němž zde nikdy nebylo řečeno, že je nepoznatelný, ale pouze že je nereprezentovatelný, což je něco zcela jiného. Jinými slovy, althusserovská formulace označuje propast, trhlinu mezi existenciální zkušeností a vědeckým poznáním. Funkcí ideologie je pak nalézt způsob, jak tyto dva odlišné rozměry vzájemně artikulovat. Historizující pohled na tuto definici by jistě dodal, že takové koordinování, vytváření funkčních a živoucích ideologií, se v různých historických situacích liší, a především že mohou existovat historické okolnosti, za nichž je zcela nemožné – jak je tomu, zdá se, právě v naší současné krizové situaci.

Ale lacanovský systém je trojčlenný, nikoli dualistický. Marxovsko-althusserovské opozici ideologie a vědy odpovídají pouze dvě z Lacanovy trojice funkcí: Imaginárno a Reálno, a to v tomto pořadí. Naše odbočka ke kartografii, se závěrečným odhalením bytostně reprezentační dialektiky kódů a schopností jednotlivých jazyků či médií, nám ovšem připomíná, že tím, co jsme až dosud opomněli, byl rozměr lacanovského Symbolična.

Tuto současnou nesmírně složitou dialektiku reprezentace musí estetika kognitivního mapování – pedagogická politická kul-

tura, která se individuálnímu subjektu snaží dodat nové, úplnější povědomí o jeho místě v globálním systému – nezbytně respektovat a bude nucena vynalézt radikálně nové formy, aby jí dostála. Zjevně se tedy nejedná o volání po návratu k nějakému staršímu druhu technologie, staršímu a průhlednějšímu národnímu prostoru či tradičnější, uklidňující perspektivní či mimetické enklávě: nové politické umění (je-li vůbec možné) se bude muset držet pravdy postmodernismu, to jest jeho základního objektu – světového prostoru nadnárodního kapitálu –, a zároveň bude muset dosáhnout radikálního posunu k dosud nepředstavitelnému novému způsobu jeho reprezentace, v němž opět začneme chápat, kde se coby individuální a kolektivní subjekty nacházíme, a znovu nabudeme schopnosti jednat a bojovat, kterou v současné době neutralizuje naše prostorová i sociální zmatenost. Posláním politické formy postmodernismu, bude-li kdy jaká existovat, bude vynalézt a navrhnout – ve společenském i prostorovém měřítku – globální kognitivní mapování.