

Ryčlová, Ivana

Postmoderní situace

In: Ryčlová, Ivana. *Bílý tanec : tragédie Valpuržina noc, aneb, Komtureovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2001, pp. [13]-26

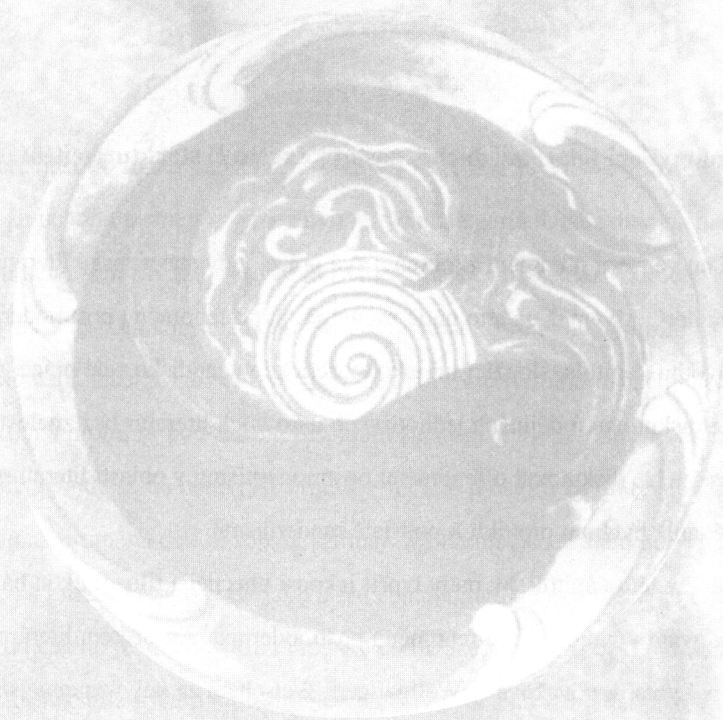
ISBN 8021025700

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123170>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



I. Postmoderní situace

I.1. Postmoderní myšlení jako stav ducha, postoj ke světu či struktura cítění

Dříve než se začnu věnovat předmětu zkoumání své práce, tedy stavu ruské literatury a dramatu na prahu třetího tisíciletí, dříve než na této půdě začnu pátrat po fenoménu postmodernismu, chtěla bych, aby tato úvodní kapitola, sloužící mi jako teoretické východisko celé práce, pomohla pochopit, že tak jako nelze diskutovat o dějinách jednotlivých národních literatur bez znalosti kontextu literatury světové, nelze diskutovat o fenoménu postmodernismu v oblasti literatury odděleně od sféry filozofické, aniž bychom pronikli k podstatě modernismu.

Závěry učiněné v této kapitole by měly tvořit jakousi obecnější filozofickou bázi, z níž budu vycházet při sledování vývojové linie fenoménu postmodernismu v ruském literárním prostředí.

Jean-François Lyotard, považovaný Wolfgangem Welschem za nejvýznamnějšího teoretika postmoderny, se jednou vyjádřil, že postmoderna neznamená ani tak epochu, jako spíše „stav myslí, či spíše stav ducha“.⁴ Pravděpodobně půjde o obojí, ale rozhodující je skutečně, domnívám se, nový postoj ducha.

Ačkoli se kolem adjektiva postmoderní šíří mnoho pochybností, a často se nelze ubránit dojmu, že se tento přívlastek stává jakousi univerzální slovní vatou, kterou označujeme objekty současné hmotné i duchovní kultury, s nimiž si nevíme rady, které nějakým způsobem vybočují z navykklých kolejí našeho vnímání, je nicméně třeba akceptovat tento fenomén intelektuální situace dvacátého století, byť s poukázáním na poněkud inflační užívání s ním spjatého pojmu.

I. 2. Pojem moderna

Než přistoupím k výkladu pojmu moderna, či chcete-li modernismus (z franc. moderne - nejnovější, současný), musím předeslat, že tento pojem není o nic méně problematický než pojem postmoderna. O významu slova modernismus lze vést dlouhé spory: můžeme diskutovat nejen o tom, co modernismus byl, ale také o tom, zda vůbec byl, či nebyl. Faktem však zůstává, že slovo *moderní* se

potulovalo v literatuře několik staletí paralelně s používáním pojmu ve smyslu filozofickém, nicméně budeme-li se jej snažit uchopit pevněji a vymezit v určitých kategoriích, narazíme na mnohá úskalí.

V estetickém a uměleckém smyslu bývá *modernismus* nejčastěji vymezován léty 1890 - 1930⁵ (přijmeme-li toto vymezení jako konsenzuální výsledek jistého, ovšem nikdy definitivně ukončeného sporu). Podobně jako např. *klasicismus* či *romantismus* sdílí osud termínů označujících celé kulturní epochy a přímo praská a hrouť se pod tlakem disparátních významů, které musí obsáhnout. Je skutečně příliš široký a vejde se do něho příliš mnoho věcí. V prostoru za tímto slovem se totiž skrývá velmi významná proměna celé evropské kultury. Modernismus se nám nejeví pouze jako jeden směr v estetice a umělecké praxi, ale jako nová epocha, radikálně odlišná nejen od období přecházejícího, ale od celého jednoho cyklu evropské civilizace, který započal renesancí a vyčerpal se koncem devatenáctého století. Tuto kulturní a civilizační proměnu lze vidět jako velmi složitý proces, v němž dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a vnitřního. Zmíněné protiklady se promítají do všech aspektů kultury modernismu - lze je rozeznat v Bergsonově filozofii, v Nietzschevi, ve Freudově psychoanalýze, v Einsteinově teorii relativity a v neposlední řadě i v proměnách modernistické poezie, prózy, hudby a výtvarného umění.

V širším filozofickém slova smyslu se pod pojmem moderna míní obvykle moderní doba - novověk - jako epocha dějin lidstva přicházející po středověku. U Wolfganga Welsche se setkáváme s rozlišováním moderny na *novověkou modernu*, která končí 19. stoletím, a na *modernu 20. století*, která ji překonává.

Při periodizaci dějin se však počátek moderny obvykle klade do doby osvícenství nebo i renesance, někdy se uvádí počátek 14. století, kdy se začal odměřovat čas na věžních hodinách. Jako synonymum moderny se pak užívá slovo novověk a mnozí autoři, jako např. výše zmiňovaný Welsch, jej chápou jako období nadvlády euroamerické kultury.

Co se týče obsahového vymezení moderny, je spjato především s emancipačními procesy, osvobodováním se z moci náboženské i světské, s hledáním nového řádu, nových axiomů, kánonů,

nového uspořádání, se snahou zabezpečit tak jednotu. V této souvislosti se přisuzovala priorita nezávislému rozumu subjektu. Ten se stává nejvyšším atributem - lze říci, že *moderna* je snahou o univerzalizaci *panství racionality*. Pro novověké myšlení je charakteristickým znakem důvěra ve vědu. Ta se stává určujícím zdrojem jistého, definitivního, spolehlivého, obecně platného a závazného vědění. Vědecké poznatky se v novověku staly kritériem veškeré pravdy.

Jinou typicky novověkou hodnotou je pokrok. Právě k této hodnotě se vztahuje označení *moderna*: novověk chápe sebe sama za pokrokovou, tedy moderní dobu. Řekli bychom, že novověk je dobou moderní, epochou kultu pokroku. Mezi oběma hodnotami - objektivitou a pokrokem - existuje určité napětí. Zatímco objektivita klade důraz na nezávislou danost skutečnosti, podtrhuje pokrok přechodnost a proměnlivost vší danosti. Není v tom nutně rozpor. Zdá se však, že právě tento jemný rozdíl byl hnací silou novověkého dramatu: vše moderní se prohlašovalo za pokrokové, a přitom chtělo být definitivní. Zde má původ i dvojznačnost přívlastku „moderní“. Pod moderní vědu bývá sice obvykle zahrnována i věda novověká, tradiční, počínaje Baconem a Galileem, v běžné řeči se však označením moderní věda míní především její nové podoby, jako teorie relativity, kvantová fyzika, molekulární genetika, kybernetika apod. Jde příznačně o takové nauky, které se objevily nečekaně nebo které se radikálně rozešly s tradicí - tak jako mluvíme o moderním umění a literatuře. V tomto užším významu je moderní opakem tradičního. Moderna tradici odmítá jako zastaralou a překonanou - zkrátka staromódní. Avšak na rozdíl od označení módní, které se vztahuje k dnešku a ví o své pomíjivosti a střídavosti, označuje přívlastek moderní - tak, jak jej běžně užíváme - něco odvážně pokrokového, avantgardního, něco, co chce předběhnout dobu. V jistém smyslu tedy jde o relativní pojem: moderní umění dob našich rodičů je dnes klasikou. Dosud - tj. v novověkém pojetí - mělo slovo moderní většinou kladné významové zabarvení. Chtěl-li někdo otázku modernosti problematizovat, musel, dejme tomu, říci o předmětu diskuse „je to příliš moderní“; a zároveň - téměř omluvně - podotknout, že jde o čistě osobní postoj: „na mě, na můj vkus je to moc moderní“. Modernost byla donedávna chápána jako kategorie mající příznak pokrokovosti a vše, co bylo pokrokové, znamenalo dobré, správné. Moderní ukazovalo správným

směrem - k něčemu, o čem jsme se domnívali, že nebude třeba zpětně problematizovat. S postupem času však moderní člověk shledal, že své definitivy a jistoty musí stále častěji a zásadně měnit. I to, co je právě moderní, bylo třeba považovat za nejisté a předběžné. Moderní myšlení bylo nuceno uznat, že vývoj neznamená vždy jen další postup správným směrem, ale že mnohem častěji představuje zásadní obrat - odchylku od směru dosavadního. Ukázalo se, že modernost není jednoznačný pojem. Vše je relativní a způsobů, jak překračovat současné, je bezpočet. O tom, který směr vývoje nakonec převládne, rozhodují nejružnější okolnosti - mnohdy záleží jen na náhodě. V žádném případě však směr vývoje není předem dán, objektivně určen, což platí beze zbytku také pro sféru umění a literatury.

I. 3. Genealogie pojmu postmoderna

Stejně nejednoznačný a obtížně uchopitelný jako pojem moderní je i pojem postmoderní. Umberto Eco v doslovu ke svému románu *Jméno růže* vyjádřil obavu, že kategorie postmoderního by nejspíše došla až k Homérovi. Když Jean-François Lyotard přehlížel klasiky západního myšlení, aby si položil otázku, komu se svou postmoderní pozicí cítí nejbližší, neomylně shledal, že je to Aristoteles, tedy někdo, u koho je postmoderna před veškerou modernou. Ohlédneme-li se zpět do historie termínu postmoderna, narazíme zprvu na podivné kolísání výrazu, přece však můžeme brzy odkrýt jednotné obrysy pravého pojmu. V dějinách výrazu postmoderní je třeba nejdříve zaznamenat čtyři rané podněty. První tři z nich zůstávají bez následků, teprve čtvrtý se stává v roce 1959 impulzem ke zrodu pojmu postmoderna tak, jak ho známe dnes. Výraz se však poprvé objevil mnohem dříve - již před více než sto lety.

Kolem roku 1870 mluví salonní malíř John Watkins Chapman o tom, že on a jeho přátelé by rádi pokročili k postmodernímu malířství.⁶ Postmoderním se přitom rozumí: modernější než tehdy nejpokrokovější malířství, než malířství francouzského impresionismu. Tento první výskyt námi sledovaného termínu zůstal, nakolik dosud víme, bez přímého působení.

Podruhé se výraz postmoderní - opět jen jako adjektivum - vynořuje roku 1917 u Rudolfa Pannwitz. Ve své práci *Die Krisis der europäischen Kultur* mluví Pannwitz o „postmoderním“ člověku, přičemž adjektivum má velmi negativní příděch. Welsch o tom říká následující: „Pannwitzův postmoderní člověk je jen slovně obnovené opakování Nietzscheho nadčlověka, tak jako je Nietzscheho diagnóza vůbec patologií moderny - s vůdčími slovy dekadence a nihilismus - a Nietzscheho program překonání moderny je *foliem* Pannwitzových výkladů.“⁷

Výraz postmoderna se vynořuje úplně jinak roku 1934, nezávisle na Pannwitzovi, u Federica de Oníze, španělského literárního vědce. U něho postmoderna v žádném případě nesignalizuje nejbližší vrchol kultury, nýbrž označuje jednu krátkou minulou periodu v literatuře, dokonce jen ve španělském a hispano-americkém básnictví. „Postmodernismo“ znamená u Oníze opravnou fázi, trvající od r. 1905 do r. 1914, která následovala po „modernismo“ (1896 - 1905), dříve než byl „modernismo“ obnoven v „ultramodernismo“ (1914 - 1932) a než se naplno prosadil.⁸

Opět zcela jinak se vynořuje „post-modern“ podruhé v anglické jazykové oblasti. Stává se tak roku 1947 v jednosvazkovém výboru ze šesti dílů hlavního encyklopedického díla Arnolda Toynbeeho *A Study of History*, který vydal D. C. Somerwell.⁹ „Postmodern“ zde znamená současnou fázi západní kultury.

Rozhodujícím mezníkem této postmoderny je rok 1875 a jejím charakteristickým znakem je přechod politiky od národně státního myšlení ke globální interakci.¹⁰

Potud sporadické výskyty výrazu. Objevuje se tak disparátně, jak jen je možné: neexistuje ani kauzální souvislost mezi jeho užitími, ani nelze rozpoznat souvislost obsahovou. Úplně rozdílné jsou i oblasti, v nichž se výraz vyskytuje. Jednou se má týkat malířství, potom celé kultury, potom opět jen literatury, nakonec speciálně politiky. Právě tak kolísá chronologie od blízké či vzdálené budoucí perspektivy přes fázi na počátku století až k epoše, která začala již roku 1875. A nakonec je zcela rozdílné hodnocení: postmoderna znamená jednou nový vrchol, jednou krátkou mezlhru, jednou starý fenomén. A přesto: třebaže je používání tohoto výrazu zpočátku tak disparátní, stane se z něho brzy jasně vymezený pojem.

Pojem postmoderna, tak jak jej známe dnes, se formuje na sklonku 50. let v literární diskusi probíhající v USA. Výraz je zde přejet od Toynbeeho, avšak dostává zcela jiný obsah. Stalo se tak r. 1959 u Irwinga Howea, a odtud se pak odvíjí kontinuální diskuse, kterou známe a dosud prožíváme jako *diskusi o postmoderně*. Howe konstatuje (a brzy ho v tom následuje Harry Levin), „že současná literatura se na rozdíl od velké literatury moderny - tj. Yeatse, Eliota, Pounda a Joyce - vyznačuje ochabnutím, úbytkem novátorské potence a neprůrazností“.¹¹ V tomto smyslu mluví o „post-modern literature“. Postmoderna tedy na počátku této linie diskusí nesignalizuje nový kulturní vrchol po odlivu moderny, nýbrž právě naopak má negativní příchut: znamená diagnózu úpadku po zářivém vzednutí moderny.

U tohoto negativního postoje však nezůstalo. Již Howe a Levin nemínili své postřehy jako obžalobu, ale poukázali na to, že je zcela přirozené, když po odchodu moderny následuje fáze konsolidace, když období, v nichž úspěch moderny zrušil všechna tabu, nabízejí méně šanci k jasnému profilování, a když nová masová společnost nalézá svůj odpovídající obraz v nivelizovaných formách. A brzy, ještě uprostřed šedesátých let, došlo k novému pozitivnímu ocenění postmoderní literatury. Stalo se tak zásluhou literárních kritiků, jako byli Leslie Fiedler a Susan Sontagová. V tomto směru lze za jakýsi zlomový moment v celé diskusi považovat esej Leslie Fiedlera *Cross the Border - Close the Gap (Překroč hranici - uzavři příkop)*, uveřejněný v prosinci roku 1969 v časopise *Playboy*,¹² přičemž samotný fakt, že si autor vybral k publikaci právě tento časopis, lze považovat za signifikantní pro celou nově vzniknuvší postmoderní situaci.

Fiedler začíná svoji stať velmi kategoricky: „Téměř všichni dnešní čtenáři a spisovatelé si - fakticky od r. 1955 - uvědomují skutečnost, že prožíváme smrtelný zápas literární moderny a porodní bolesti postmoderny. Druh literatury, který si činil nárok na označení *moderní* (s domýšlivostí, že reprezentuje největší pokrokovost v senzibilitě a formě a že nad ním není již možná žádná *novost*) a jehož vítězné tažení začalo před první světovou válkou a skončilo krátce po druhé světové válce, je mrtev, to znamená, že patří dějinám, ne skutečnosti.“¹³ Ostrou kritikou modernismu, personifikovaného v románovém žánru Proustem, Joycem a Mannem, v lyrice pak Eliotem a Paulem

Valérym, poukazoval Fiedler na jeho elitárnost, mífící svojí „hrou skleněných perel“ jen k horní intelektuální vrstvě, zatímco nová literatura, podle Fiedlera ztělesňovaná autory jako Boris Vian, John Barth, Leonard Cohen a Norman Mailer, tuto věž ze slonové kosti proráží. Rozhodující přínos těchto autorů spatřoval Fiedler především v novém spojení elitní a masové kultury.

V této souvislosti bych si dovolila poznamenat, že teze „modernismus je elitární, postmodernismus je spojením elitárního a masového“ je příliš kategorická. Postmoderní situace zdaleka není určena jen touto opozicí; kromě toho jednoznačné přiřazení Prousta k modernismu může být taktéž plně zpochybněno (v některých případech je rozdíl mezi modernistickým a postmodernistickým diskursem velmi jemný, jindy mohou existovat jakoby jeden v druhém). Přes tuto výhradu se domnívám, že Fiedlerova koncepce sehrála v historii postmodernismu zásadní roli, je třeba ovšem zdůraznit, že vychází ze severoamerického kulturního prostředí. Za stěžejní považuji následující tři body Fiedlerovy koncepce:

1. *Překročení hranice mezi masovostí a elitárností.*
2. *Uzavření propasti mezi zázračným a skutečným.*
3. *Postavení umělce jako dvojitého agenta.*

ad 1

V kontextu nové, postmoderní literatury jsou společenské a institucionální přesahy hranic logické. Tato literatura, spojující v sobě nejrozličnější motivy a postoje vyprávěče, není jen intelektuální a elitářská, nýbrž současně romantická, sentimentální a populární.

ad 2

Uzavřít propast a překročit hranici mezi zázračným a pravděpodobným, skutečným a mytickým podle Fiedlera znamená: „Sen, víze, ekstasis se znovu staly pravými cíli literatury, neboť naši nejnovější básníci chápou v těchto dobách konce to, co pochopili jejich předchůdci v dobách počátečních: že pouze poučení a zábava nedostačuje. Jsou přesvědčeni, že zázrak a fantazie, které osvobozují ducha od těla, tělo od ducha, se musejí zabydlet ve světě strojů, že ho budou snad smět změnit nebo dokonce transformovat, v žádném případě však zničit nebo potlačit.“¹⁴

ad 3

Postmoderní spisovatel je pro Fiedlera „dvojitým agentem“.¹⁵ Je „doma stejně ve světě technologie a v říši zázraků“¹⁶ - a vedle toho je právě tak připraven k exkurzi do oblasti mýtu nebo do dimenzí erotiky. V tom všem není cestou postmoderní literatury unifikace, nýbrž schopnost používat více jazyků. Postmoderní literární dílo se vyznačuje mnohonásobnou, přinejmenším dvojitou strukturou. Což platí jak sémanticky, tak sociologicky. Tato schopnost vytváří spojení skutečnosti a fikce, právě tak jako elitárního a populárního vkusu.

Tímto způsobem byl roku 1969, deset let po zahájení postmoderní literární diskuse, vytvořen základní vzorec, který se posléze stává závazným pro ostatní oblasti a který W. Welsch formuloval takto: „Postmoderna je všude tam, kde se praktikuje zásadní pluralismus jazyků, modelů, postupů, a to nejen v různých dílech po sobě, nýbrž též v jednom a témže díle, tedy smíšeně.“¹⁷

Postmoderna - zprvu sporadický a nanejvýš různorodý výraz - získala v literární diskusi obrysy skutečného pojmu a přitom se stala (v typickém průběhu, který se potom opakoval také v jiných oblastech) z negativního slova, registrujícího jev ochabování, slovem pozitivním, jehož obsahem je *radikální pluralismus*.

I. 4. Vztah postmoderny a moderny

Byl by mylný předpoklad, že se postmoderna musí lišit naprosto od všeho, co se označuje jako moderní. Ačkoliv výraz postmoderna naznačuje předěl epoch, je třeba zdůraznit, že její obsahy nejsou v žádném případě zcela nové a že - především - ani nové být nemusí. Neboť postmoderna neznamena novismus, nýbrž pluralismus. A první podoby tohoto pluralismu bychom našli již v antice (obecně tradičním filozofem plurality, jak už jsem se v předcházející části této kapitoly jednou zmínila, je např. Aristoteles). Nové je především to, že v dnešní době se pluralismus stává dominantním a závazným - a to odlišuje postmodernu i od moderny 20. století, v níž byl pluralismus normativní zpočátku jen v jednotlivých oblastech, zatímco dnes se stává normou na poli kultury a života v celé jejich šíři.

Proto také francouzský filosof J.-F. Lyotard, autor filozofie postmodernismu „par excellence“, formuloval vztah postmoderny k moderně takto: „Postmoderna se neorientuje ani podle moderny, ani proti ní. Byla v ní již obsažena, avšak skrytě.“¹⁸ Lyotard identifikuje vzory postmoderního myšlení nikoli až u Wittgensteina, nýbrž již u Kanta (v jeho rozlišení forem rozumu), a dokonce již u Aristotela, tedy v antice, před 2300 roky (v jeho koncepci *frónésis*, právě tak jako v tezi o rozmanitosti bytí).¹⁹ Vyjdeme-li z teze, že se pluralita stala principem společnosti a paradigmatem vědy, pak potřebujeme myšlení a jednání, které se bezvýhradně postaví do jejich služeb.

Nyní budu sledovat některé další aspekty plurality z pohledu Wolfganga Welsche.

Vidíme, že postmoderna není antimoderna, ale „radikalizovaná moderna, totiž taková, která poznává, uznává a vítá pluralitu v její principiální podobě, jež pronikala už modernou“.²⁰ Postmoderna je taková moderna, která se definitivně loučí s hlubokou touhou po jednotě, protože poznala její odvrácenou stranu - útlak všeho, co se odlišuje a co usiluje o něco jiného. Tento vztah postmoderny a moderny vede Welsche k tomu, aby o naší současnosti mluvil jako o „naší postmoderní moderně“.²¹ Tím chce naznačit, že stále žijeme v moderně, ale žijeme v ní tak, že realizujeme rysy, které jsme si navykli označovat jako postmoderní.

V tomto pojetí není Welsch vůbec osamocen. Podíváme-li se detailněji, nikdo z významných teoretiků postmoderny nezastával onu pověstnou tezi o postmoderně jako epochálním zvratu. Slovem „postmoderna“ nechtěl nikdo vyjádřit, že moderna je zcela za námi nebo že se s ní vbrzku rozloučíme. Změnilo se pouze to, že naše současné problémy už nejsou řešitelné dominantními prostředky moderny, a že - obecně řečeno - je nutné zaměnit strategii jednoty za strategii mnohosti.

• • • • •

Vzhledem k tematickému zaměření mé práce není možné zabývat se všemi aspekty fenoménu postmodernismu. V této kapitole mi šlo spíše o to, abych, byť v míře velmi omezené, alespoň v náznaku odstranila matoucí aspekty výrazu postmoderna. Chtěla jsme poukázat na to, že výraz postmoderna je smysluplný jen jako příznak. Upozorňuje na krizi určení, kde stará signatura již neodpovídá, nová však ještě není jednoznačně vidět. Cítíme, že tradované strategie již nejsou

přiměřené a že je třeba hledat nové. K tomu nás chce přivést termín postmoderna. Budeme k ní přihlížet tam, kde přijmeme provokaci, když usilujeme o bohatší chápání moderny založené na uvědomění si problému. Soudím, že by nebylo správné, kdybychom se domnívali, že smysluplné je mluvit právě jen o moderně, nikoli o postmoderně. Bez provokace postmodernity bychom vůbec nedospěli k takovému nově určenému pojetí moderny.

Postmoderna jako fenomén, jenž s modernou organicky souvisí, vyrůstá z ní a hermeneutickým kruhem se k ní zpět vrací, je náročná koncepce, snažíci se reflektovat skutečnost především prostřednictvím pojmu *pluralita*. Praxi plurality však ohrožují přinejmenším dvě nebezpečí: libovůle a povrchnost. W. Welsch hovoří dokonce o tom, že vzniká, především v umělecké sféře, literaturu a drama nevyjímaje, jakýsi *bezbrhý*,²² či chceme-li *falešný*,²³ postmodernismus, jehož krédem je eklekticismus. To znamená, že vše, co nedostačuje standardům racionality nebo co reprodukuje známé věci eventuálně překrouceně, musí být jen řádně „promícháno v coctail, smícháno s hojnými exotickými přísadami - a postmoderní hit je hotov“.²⁴ Tento postmodernismus všehochuti a odlišení se za každou cenu se v současnosti těší velké oblibě a zakrývá - dovolím si opět použít Welschovu terminologii, jelikož dobře vystihuje podstatu problému - *pravý* postmodernismus,²⁵ který se neřídí libovůlí matoucí nezávazností, nýbrž se zasazuje o skutečnou pluralitu, zachovává a rozvíjí ji. Tento *postmodernismus nepropaguje libovůli, nýbrž má smysl pro specifické, není obhájcem dezorientovanosti, nýbrž stoupencem určitých pravidel.*

J.-F. Lyotard, jeden z nejprominentnějších filozofů postmodernismu, vyznal, že *Aristoteles* je myslitel, který je mu nejbližší.²⁶ Tento fakt je dostatečně výmluvným důvodem k tomu, aby podnítil k zamyšlení ty, kteří vidí v postmodernismu jen krátkodobý módní fenomén.

I. 5. Moderní umění jako zdroj postmoderní filozofie

Složitý proces formování postmoderní filozofie úzce souvisí se vznikem fenoménu moderního umění. Sféra umění a oblast filozofie mají totiž ve dvacátém století hodně společného: to, co bylo

směrodatné v uměleckých avantgardách moderny, stalo se filozoficky nosným pro postmoderní myšlení. Wolfgang Iser hovoří dokonce o „zrození postmoderní filozofie z ducha moderního umění“,²⁷ o kongruenci postmoderního myšlení se „specifickými výdobytky moderny“.²⁸ Tato teze v sobě skrývá hned dva zajímavé aspekty: jednak velmi těsnou spojitost postmoderny s modernou, jednak akcent na projevy umění při zkoumání postmoderny.

Iser uvádí čtyři základní rysy moderního umění (mám na mysli opět modernu dvacátého století), jak je v roce 1951 zformuloval *Jean Dubuffet*. Jsou jimi:

1. *Odklon od západního antropocentrismu.*
2. *Odklon od primátu rozumu a logiky.*
3. *Vědomá iniciace polysémie díla.*
4. *Umělecké dílo jako zdroj fascinace ducha.*²⁹

ad 1

Odklon od západního antropocentrismu chápe Dubuffet jako odklon od „výjimečného postavení člověka“.³⁰ V této souvislosti hovoří Dubuffet o jakési, byť v pozitivním slova smyslu chápané, „dehumanizaci umění“.³¹

ad 2

Jádro této teze tvoří myšlenka, že ideje, které námi skutečně hýbou, nelze postihnout racionálními prostředky, neboť tyto racionální prostředky je spíše „šikanují nebo škrtí“.³² Dubuffet se touto tezí nezříká nadobro racionality, jen ji relativizuje a zdůrazňuje, že důležitější než racionální obsahy se v moderním umění stávají neracionální momenty a předracionální postupy.

ad 3

Vědomou iniciací polysémie díla má Dubuffet na mysli to, že moderní umění by mělo vytvářet ne jednoznačná, ale mnohoznačná díla, jejichž polysémie by neměla být jen jakýmsi vedlejším produktem, ale měla by být „vědomě iniciována“.³³

ad 4

Podle Dubuffeta nestačí, aby se role umění omezila na pouhou produkci krásných objektů s umělecky aranžovanými formami, ale má být „zaměřena především na ducha“.³⁴

Dubuffet tak jako umělec - jako moderní reflektující umělec, nikoli jako filozof - podle Welsche implicitně formuloval podstatné rysy postmoderní filozofie. Umění je Welschovi zdrojem ještě jedné podstatné teze.

V souvislosti se zpochybněním reality jako objektivní danosti a akcentem na fenomény umění klade Welsch důraz na *estetické myšlení*. To vychází z umělecké zkušenosti a má výraznou roli v nahrazování myšlení racionálního, logického. Estetický způsob myšlení odvozuje Welsch od řeckého *aisthesis* - tj. vnímání, které má podle něj v sobě vždy imaginativní momenty; jeho realizace se neomezuje jen na smyslové vjemy.

Estetický způsob uvažování je důležitý v souvislosti s nástupem radikální plurality. Welsch říká: „Bereme-li zkušenost umění analogicky, tedy jako model, pak z ní plynou mnohé závěry pro současné vztahy k životu a ke skutečnosti.“³⁵ K podobnému hodnocení moderního umění dochází i J.- F. Lyotard. Ten jako základní rysy moderního umění chápe:

1. *Dekompozici.*
2. *Reflexi.*
3. *Vznešenost.*
4. *Experiment.*
5. *Pluralitu.*³⁶

ad 1

V moderním umění dochází podle Lyotarda k dekompozici tradiční podstaty umění.

ad 2

Příklon k reflexi je podle Lyotarda rozhodujícím momentem přeměny umění.

ad 3

Pojetí vznešeného v moderném umění u Lyotarda úzce souvisí s chápáním moderního umění jako umění reflektujícího, jež už není určeno pouze smyslům, ale je nasměřováno především na obohacení ducha, aby „obraz nevznikal jen v oku, ale také v duši“.³⁷ Tímto příklonem k myšlení a pozornosti, která se věnuje neviditelnému, se toto umění - alespoň svojí tendencí - stává podle Lyotarda uměním vznešeného. Lyotard tak svým pojetím vznešeného zdůrazňuje ten aspekt umění, který už Kant nazval „pocitem ducha“.³⁸ Lyotardovo dovolávání se vznešeného - které v poslední době tolik čeří hladinu filozofické diskuse - předpokládá distancování se od tradiční, totiž monumentalizační formy vznešeného. Francouzské „le sublime“ v sobě od počátku neobsahuje žádné nadnesené asociace, spíše je spjato s konotacemi zjemnělého, citlivého a vysokého - doslova sublimního.

ad 4

Experimentálnost, stejně jako pluralita se Lyotardovi stávají synonymy pro pojetí moderního umění. V této souvislosti akcentuje Lyotard úlohu avantgardy jako iniciátora a nositele experimentálního.

ad 5

Pluralita podle Lyotarda pozitivním způsobem rozvíjí škálu možností moderního umění. Lyotard považuje pole moderního umění za pluralistické, jelikož na něm vedle sebe existuje množství divergentních stylů, -ismů a směrů. Heterogenitou různých uměleckých možností je podle Lyotarda dána jejich nesouměřitelnost a z toho vyplývající radikální pluralita jako určující kategorie moderního umění.

•••••

Z výše uvedeného vyplývá, že čtyři základní momenty, které zformuloval Jean Dubuffet jako typický umělec moderny, se posléze staly definičními znaky toho, co se mezitím začalo nazývat postmoderní filozofie. Jména jako Foucault, Derrida, Lacan a Lyotard dnes reprezentují ta hlediska, která Dubuffet programově ohlásil v roce 1951.