

Teorie postmoderny

Fredric Jameson

Problém postmodernismu – popis jeho základních znaků, otázka, zda vůbec něco takového jako postmodernismus existuje, je-li tento *pojmem* nějak užitečný, nebo je naopak mystifikací – je zároveň problémem estetickým i politickým. V rozdílných postojích, které můžeme k tomuto problému logicky zaujmout (ať už je formulujeme jakkoli), je vždy možné odhalit představy o dějinách, v nichž se hodnocení současného stavu společnosti stává předmětem v zásadě politické afirmace, nebo odmítnutí. Ve skutečnosti se totiž výchozí premisa každé takové debaty opírá o počáteční, strategický předpoklad týkající se našeho společenského systému: přisuzovat nějakou historickou originalitu postmoderní kultuře ve svém důsledku znamená afirmovat jistou radikální strukturální diferenci mezi tím, co někdy nazýváme konzumní společností, a předchozími stadii kapitalismu, z nichž tato společnost vzešla.

Zmiňované logické možnosti se nicméně nutně pojí se zaujetím stanoviska k další otázce, vepsané v samotném označení „postmodernismus“, totiž s hodnocením vysokého či klasického modernismu. Vytvoříme-li si totiž jistý výchozí seznam kulturních artefaktů, jež by mohly být pravděpodobně označeny za postmoderní, čelíme silnému pokušení hledat „rodinnou podobnost“ takových heterogenních stylů a děl nikoli v nich samých, ale v nějakém společném podnětu či estetice vysokého modernismu, na něž všechny jistým způsobem reagují.

Diskuze nad architekturou, jež se jako první zabývaly postmodernismem coby stylem, mají nicméně tu výhodu, že v nich za žádnou cenu nelze uniknout politickým ozvěnám zdánlivě čistě estetických otázek. Následně nám také dovolují, abychom tento politický rozměr odhalili i v jeho důsledněji zakódovaných nebo skrytějších podobách, jichž se mu dostává v diskuzích nad jinými oblastmi umění. Celkově můžeme v rozmanitých nedávných vyhlášeních na adresu postmodernismu odhalit čtyři obecné postoje. Avšak i toto zdánlivě elegantní schéma či *combinatoire* se dále komplikuje naším dojemem, že každá z těchto možností je otevřená buď politicky progresivní nebo reakcionářské formulaci (nahlíženo z marxistické či obecněji levicové perspektivy).

Příchod postmoderny můžeme například vítat z hlediska výslovně protimodernistického.¹ Zdá se, že to platí o starší generaci teoretiků (nejvýznamněji pak o Ihabu Hassanovi), která se zabývala postmoderní estetikou v rámci spíše poststrukturální tematiky (útok představitelů *Tel quel* na ideologii reprezentace, heideggerovský či derridovský „konec západní metafyziky“). To, co zde často ještě nenese označení postmodernismus (srovnej třeba utopické proroctví na konci Foucaultovy knihy *Slova a věci*), se tu vítá jako příchod zcela nového způsobu uvažování a bytí ve světě. Ale protože Hassan oslavuje také množství nejvýznamnějších monumentů vysokého modernismu (Joyce, Mallarmého), jednalo by se o nejednoznačný postoj, nebýt průvodní oslavy nové informační technologie, jež vymezuje příbuznost mezi podobnými zmínkami a politickým krédem důsledně *postindustriální* společnosti.

Tento postoj zbavuje jakékoli nejednoznačnosti kniha Toma Wolfa *From Bauhaus to Our House*, jinak nijak výjimečná zpráva o posledních architektonických diskuzích, a to z pera spisovatele, jehož vlastní „nový žurnalismus“ představuje jednu z podob postmodernismu. Co je však na této knize pozoruhodné a příznačné, není jen absence jakékoli utopistické oslavy postmoderny, ale především překvapivě vášnivá nenávisť k moderně. Ta prostupuje jinak běžnou rétorikou campového sarkasmu; nejedná se o vášeň novou, ale o vášeň zastaralou a staromódní. Jako by se tu znovu probudila hrůza prvních středostavovských svědků objevu moderny – prvních corbusierů, neposkrvněných jako nově postavené katedrály ve 12. století, prvních skandálních Picassových hlav s dvěma očima z profilu, co vypadají jako platýz, ohromující „nesrozumitelnosti“ prvních vydání *Odyssea* nebo *Pustiny* – jako by se probudilo ono zhnusení všech tehdejších filištinů, maloměšťáků (Spiessbürger), buržoastů a Babbitů z Main Street. Zároveň však vštěpuje novější kritice modernismu ideologicky velmi odlišného ducha, jenž ve svých konečných důsledcích ve čtenáři opětovně probouzí stejně tak zastaralou příchyllost k protopolitickým, utopistickým, proti střednímu stavu zaměřeným instinktům, jimiž se vyznačoval nyní již zaniklý vysoký modernismus samotný. Wolfova tiráda tak nabízí učebnicový příklad způsobu, jímž je možné promyšlené, soudobé teoretické odvržení modernismu hravě uzpůsobit a využít ve službách explicitně reakcionářské kulturní politiky. Podstatná část progresivní síly tohoto teoretického zavržení přitom vyrůstá z nového smyslu, který dává městskému prostředí, stejně jako ze zkušenosti ničení starších podob komunálního a městského života ve jménu vysoce modernistické ortodoxie.

Protějšky těchto postojů – antimodernistického a propostmodernistického – nalézáme strukturně převrácené v nesouhlasných prohlášeních, jejichž cílem je diskreditovat postmodernu na základě její falešnosti a nezodpovědnosti, a to reafirmací autentického podnětu vysokého modernismu, který stále považují za živý a životaschopný. Dvojice manifestů Hiltona Kramera v úvodním čísle jeho časopisu *The New Criterion* vyjadřuje tyto názory velmi důrazně, přičemž staví morální zodpovědnost „mistrovských děl“ a monumentů klasického modernismu proti bytostné nezodpovědnosti a povrchnosti postmodernismu. Ty spojuje s campem a „šprýmováním“, pro které se Wolfův styl evidentně nabízí jako zářný příklad.

Paradoxnější je, že politicky mají Wolfe a Kramer hodně společného. Shledáváme jistý rozpor ve způsobu, jímž se Kramer snaží vykořenit z „vysoké vážnosti“ klasiků moderny jejich základní postoj, namířený proti střednímu stavu, stejně jako protopolitickou vášeň, která provází odvržení viktoriánských tabu a rodinného života, komodifikace a stále dusivějšího desakralizujícího kapitalismu ze strany významných modernistů od Ibsena po Lawrence, od Van Gogha po Jacksona Pollocka. Kramerův vynalézavý pokus připodobnit tento na první pohled protiburžoazní postoj významných modernistů k „loajální opozici“, již prostřednictvím nadací a grantů tajně živí buržoazie samotná, není nijak přesvědčivý. Přesto tento pokus bezpochyby umožňují rozpory v kulturní politice samotného modernismu, jehož negativní postoje závisí na trvalosti toho, co sám zavrhuje, přičemž – když nedospívá k nějakému opravdovému politickému vědomí (a k tomu dospívá jen velmi zřídka, třeba u Brechta) – vstupuje do symbiotického vztahu s kapitálem.

Dnes je již politický projekt časopisu *The New Criterion* poněkud jasnější, a lépe tak pochopíme Kramerův manévr. Nesporným posláním časopisu je totiž vymýtit celá šedesátá léta a zbytek jejich odkazu; odsoudit celé toto období k onomu druhu zapomnění, které přisoudila padesátá léta třicátým letům 20. století, nebo jak to provedla léta dvacátá s bohatou politickou kulturou období před 1. světovou válkou. *The New Criterion* se tak zařazuje do neustávajícího a v dnešní době všudypřítomného úsilí, vytvořit jakousi novou konzervativní kulturní kontrarevoluci, jejíž záběr by sahal od estetiky až po obranu rodiny a náboženství. Je proto paradoxní, že by tento neodmyslitelně politický projekt měl výslovně odsuzovat všudypřítomnost politiky v soudobé kultuře – infekce, jež se ve velké míře rozšířila během šedesátých let, kterou však Kramer viní za morální imbecilitu postmodernismu naší vlastní doby.

Problém tohoto postupu – zjevně neodmyslitelného od konzervativního postoje – spočívá v tom, že z nějakého důvodu jeho bankovkovou rétoriku nekryjí žádné zlaté rezervy státní moci, jako tomu bylo v případě mccarthismu nebo během období Palmerových zátahů. Neúspěch ve vietnamské válce jako by alespoň pro tuto chvíli znemožnil otevřený výkon represivní moci² a neodmyslitelně začlenil šedesátá léta do kolektivní paměti a zku-

šenosti, což neplatí o třicátých letech nebo o období před 1. světovou válkou. Kramerova „kulturní revoluce“ proto nejčastěji sklouzává k mlhavě sentimentální nostalgii po padesátých letech a Eisenhowerově éře.

S ohledem na to, co jsme si řekli o několika dřívějších postojích k modernismu a postmodernismu, nás nepřekvapí, že navzdory otevřeně konzervativní ideologii druhého námi zmiňovaného hodnocení současné kulturní scény, je možné ho využít k bezpochyby mnohem progresivnějšímu pohledu na celou věc. Jsme zavázáni Jürgenu Habermasovi³ za toto dramatické převrácení a přeformulování, za tuto afirmaci nejvyšší hodnoty moderny a odvržení teorie a praxe postmoderny. Podle Habermase však chyba postmodernismu spočívá zcela zásadně v jeho politicky reakcionářské funkci, coby pokusu plošně diskreditovat modernistický impuls, který sám Habermas spojuje s buržoazním osvícenstvím a stále univerzalizujícím a utopistickým duchem. Spolu s Adornem se Habermas pokouší zachránit a opětovně připomenout to, co oba chápou jako zásadně negativní, kritickou a utopistickou moc nejvýznamnějších příkladů vysokého modernismu. Na druhou stranu jeho pokus spojit je s duchem osvícenství 18. století znamená opravdu významný rozchod s pochmurnou Adornovou a Horkheimerovou *Dialektikou osvícenství*. V té je totiž vědecký étos filozofů osvícenství dramaticky traktován jako špatně nasměrovaná vůle k moci a k nadvládě nad přírodou, přičemž jejich desakralizační program má být prvním stupněm ve vývoji čistě instrumentálního pohledu na svět, jenž povede přímo k Osvětlení. Tuto velmi překvapující odchylku můžeme přičíst Habermasově vlastní představě dějin, jež se snaží zachovat příslib „liberalismu“, stejně jako zásadně utopistický obsah původní, univerzalizující buržoazní ideologie (rovnost, občanská práva, humanitářství, svoboda projevu a svobodný přístup k médiím), a to navzdory neúspěchu při snaze uskutečnit tyto ideály v průběhu vývoje kapitalismu samého.

Co se týče estetického rozměru celé debaty, nebylo by však adekvátní odpovídat na Habermasovu resuscitaci moderny nějakým jednoduše empirickým tvrzením, že moderna přece už dávno zanikla. Je třeba vzít do úvahy, že situace v Německu, z níž Habermas při svém uvažování a psaní vychází, je v mnohém odlišná od situace naší. Jedním důvodem je, že mccarthismus a represe jsou dnešní realitou Spolkové republiky Německo a zároveň, že racionálně vedené zastrašování levice a umlčování levicové kultury (kterou západoněmecká pravice ve velké míře spojuje s „terorismem“) je zde celkově mnohem úspěšnější než kdekoli jinde na Západě.⁴ Triumf nového mccarthismu, maloměstanské a filistínské kultury naznačuje, že v této konkrétní situaci může mít Habermas pravdu a starší podoby vysokého modernismu si možná opravdu stále udržují něco ze subverzivní síly, kterou jinde ztratily. V tom případě může postmodernismus, jenž se snaží oslabit a podkopat tuto sílu, bezpochyby uplatnit svou ideologickou diagnózu lokálně, ačkoli konečné hodnocení pak zůstává nezobecnitelné.

Oba předchozí postoje – antimoderní/propostmoderní a promoderní/antipostmoderní – se vyznačují tím, že nové označení přijímají, což se rovná přitakání nevyhnutelnosti existence nějakého rozhodujícího rozchodu mezi moderní a postmoderní dobou, ať už pak postmodernu hodnotíme jakkoli. Zbývají nám však ještě dvě logické možnosti, přičemž obě vycházejí z odmítnutí existence podobného historického přeryvu a které proto, ať už implicitně nebo explicitně, zpochybňují užitečnost samotného označení „postmodernismus“. Díla, která se s tímto označením spojují, se potom začleňují zpět do samotného klasického modernismu, takže „postmoderní“ se stává pouze podobou, již na sebe bere autentická modernost v naší vlastní době, prostou dialektickou intenzifikací dobře známého modernistického nutkání dělat věci nově. (Musím zde vynechat ještě další skupinu úvah, ve velké míře akademických, jež zpochybňují samotnou zde reafirmovanou kontinuitu modernismu tím, že modernu i postmodernu chápou jako pouhé organické vývojové stupně v kontinuitě romantismu, počínající koncem 18. století, v důsledku dalekosáhlého dopadu, který s sebou romantismus nese.)

Dva poslední pohledy na problém tedy logicky musejí být pozitivním a negativním hodnocením postmodernismu, jenž je nyní opětovně začleněn do tradice vysokého modernismu. Jean-François Lyotard⁵ navrhuje, abychom jeho vlastní dílo, angažující se ve věci nové, objevující se, současné i budoucí kulturní produkce (nyní obecně popisované jako „postmoderní“), chápali coby nutnou součást opětovné afirmace rozličných autentických podob vysokého modernismu, v mnoha ohledech podobně jako to činil Adorno. Geniální obrat či zvrát jeho vlastního návrhu spočívá v domněnce, že to, co dnes nazýváme

postmodernismem, *nenásleduje* po vysokém modernismu v jeho pravém významu jako jeho odpadní produkt – spíše jej v pravém smyslu toho slova *předchází* a připravuje, takže všechny současné postmodernismy kolem nás můžeme vnímat coby příslib návratu a znovuobjevení, triumfálního opětovného zjevení, jakéhosi nového vysokého modernismu, obdařeného veškerou svou starou silou a novou životaschopností. Analýzy, které tvoří tento prorocký postoj, se odvíjejí od útoku modernismu a postmodernismu proti reprezentaci. Lyotardovy estetické názory však nemůžeme adekvátně hodnotit pouze v rámci estetiky, protože jimi prostupuje v zásadě sociální a politické pojetí nového společenského systému překračujícího klasický kapitalismus (naší staré známé „postindustriální společnosti“). Víze obnoveného modernismu je v tomto smyslu neoddelitelná od jisté prorocké víry v možnosti a přísliby, které by tato nová společnost mohla nakonec přinést.

Negativní převrácení tohoto postoje by tedy bezesporu zahrnovalo podobné ideologické odvrhnutí modernismu, které má svůj počátek v Lukácsových starších analýzách modernistických forem coby replikace reifikace kapitalistického společenského života a pokračuje některými promyšlenějšími kritikami vysokého modernismu, jak se s nimi setkáváme dnes. Tento poslední postoj však od výše zmíněných antimodernismů odlišuje fakt, že se vzdává možnosti bezproblémového přijetí nějaké nové postmodernistické kultury a dokonce i postmodernismus chápe jako pouhý úpadek již tak stigmatizovaných podnětů modernismu samotného. Tento konkrétní postoj, zřejmě ze všech nejchmurnější a nejnesmířitelněji negativní, nám ve vyhraněné podobě přináší dílo historika benátské architektury Manfreda Tafuriho, jehož rozsáhlé analýzy⁶ představují důraznou obžalobu toho, co označujeme jako „protopolitické“ podněty vysokého modernismu („utopické“ nahrazení opravdové politiky politikou kulturní, výzva k proměně světa prostřednictvím transformace jeho forem, prostoru a jazyka). Tafuri však není o nic méně nelítostný ani ve svém pitvání negativních, demystifikujících, „kritických“ výzev rozmanitých modernismů, jejichž funkci vykládá jako jakýsi druh hegelianské „Isti dějin“. Prostřednictvím právě takové demoliční práce modernistických myslitelů a umělců totiž podle něj nakonec dochází k uskutečnění instrumentalizující a desakralizující tendence kapitálu samotného. Jejich „antikapitalismus“ proto končí tím, že pokládá základ „totální“ byrokratické organizace a kontroly pozdního kapitalismu a je jen logické, že ve svém závěru postuluje Tafuri nemožnost jakékoli radikální přeměny kultury dříve, než dojde k radikální proměně společenských vztahů.

Politická nejednoznačnost, již jsme se pokusili ukázat na dříve zmiňovaných dvou názorech, je podle mě zachována i v tomto případě, avšak v *mezích* postojů obou těchto velmi komplikovaně uvažujících myslitelů. Na rozdíl od mnoha dříve zmíněných teoretiků jsou Tafuri i Lyotard výslovně politickými postavami, jednoznačně oddanými hodnotám dřívější revoluční tradice. Je například jasné, že Lyotardovu angažovanou podporu estetické inovace coby nejvyšší hodnoty bychom měli chápat jako znak jistého druhu revolučního postoje, zatímco Tafuriho pojmové zakotvení ve velké míře odpovídá klasické marxistické tradici. Oba jsou však zároveň implicitně – a v jistých strategických okamžicích explicitněji – postmarxističtí, což v důsledku nelze odlišit od protimarxistického postoje. Lyotard se například velmi často snaží odlišit svou „revoluční“ estetiku od dřívějších ideálů politické revoluce, které chápe jako stalinistické či archaické a neslučitelné s podmínkami nového postindustriálního společenského uspořádání. Tafuriho apokalyptické pojetí totální společenské revoluce implikuje koncepci kapitalistického „totálního systému“, který v době depolitizace a reakce nenabízí až příliš často jiné východisko, než že přivádí marxisty k tomu, aby se zřekli politiky vůbec (napadnou nás Horkheimer a Merleau-Ponty, spolu s mnoha bývalými trockisty let třicátých a čtyřicátých, a bývalými maoisty let šedesátých a sedmdesátých).

Kombinační schéma, které jsme představili výše, můžeme schematicky zobrazit tímto způsobem, přičemž znaky plus a minus označují politicky progresivní nebo zpátečnické funkce příslušných pozic:

		Proti moderně		Pro modernu	
Pro postmodernu	Wolfe	-		}	+
	Jencks	+			-
Proti postmoderně	Tafari	-	}		-
		+		Habermas	+

Těmito poznámkami uzavíráme kruh a můžeme se vrátit k možnému pozitivnějšímu politickému obsahu prvního diskutovaného postoje, zvláště pak k otázce jistého *populistického* sklonu postmodernismu, na nějž upozornil Charles Jencks (ale také Venturi a další). Toto téma nám také dovolí vypořádat se poněkud adekvátněji s absolutním pesimismem Tafuriho marxismu. Nejdříve bychom si však měli povšimnout, že většina z politických názorů, procházejících povětšinou esteticky zaměřenými debatami nad postmodernismem, je ve skutečnosti pouhým moralizováním, jež se pokouší dojít k definitivnímu soudu o fenoménu postmodernismu, ať už jej na straně jedné stigmatizuje jako zkorumpovaný, nebo jej na druhé straně vítá coby kulturně a esteticky blahodárnou a přínosnou novinku.

Avšak skutečně historická a dialektická analýza takových fenoménů – zvláště pokud se jedná o přítomný historický čas, v němž sami žijeme a konáme – si nemůže dovolit zbláčený luxus podobných absolutních moralizujících odsudků; dialektika je „mimo dobro a zlo“ ve smyslu bezproblémového přitakání jedné nebo druhé straně, a tam má svůj původ také krystalický a nelidský duch vize dějin, kterou dialektika přináší (což znepekovovalo na Hegelově originálním systému již jeho současníky). Za nejpodstatnější však považujeme, že se do té míry nacházíme *uvnitř* postmoderní kultury, že její jednoduché odvržení je stejně tak nemožné, jako je každá její bezproblémová oslava samolibou a zkorumpovanou. Domníváme se, že ideologické hodnocení postmodernismu dnešní doby s sebou nutně přináší také hodnocení nás samých, stejně jako příslušných artefaktů. Celé historické období, jako je třeba to naše, nemůžeme jakkoli adekvátním způsobem uchopit ani prostřednictvím obecných morálních soudů, ani jejich poněkud degradovaným ekvivalentem, populárními psychologickými diagnózami. Podle klasického marxismu nalézáme zárodky budoucnosti již v naší přítomnosti a je nutno je z ní pojmově vyčlenit, jednak pomocí analýzy, jednak politickou praxí (dělníci Pařížské komuny, jak jednou Marx velmi trefně poznamenal, „nemají žádné ideály, které by uskutečňovali“; snažili se pouze uvolnit vznikající podoby nových společenských vztahů ze starších kapitalistických společenských vztahů, v nichž se již začínaly projevovat). Namísto pokusu buď odsoudit samolibost postmodernismu jako jistý poslední příznak úpadku, nebo oslavovat nové formy coby zvěstovatele nové technologické a technokratické utopie, se zdá přiměřenější hodnotit novou kulturní produkci v rámci funkční hypotézy obecné modifikace kultury, doprovázené společenskou restrukturalizací systému pozdního kapitalismu.⁷

Jencksovo tvrzení, že postmoderní architektura se odlišuje od architektury vysokého modernismu svými populistickými zájmy,⁸ nám poslouží jako výchozí bod pro obecnější úvahy. V kontextu architektury to konkrétně znamená, že tam, kde se nyní již téměř klasický prostor vysokého modernismu Corbusiera a Wrighta pokoušel radikálně odlišit od rozpadlé textury města, v níž se objevoval – jeho formy tak závisely na aktu radikálního rozchodu s prostorovým kontextem (mohutné piloty dramaturgizují oddělení stavby od země a zajišťují novum nového prostoru) –, oslavují postmodernistické stavby naopak své zapojení do heterogenního přediva obchodní třídy, stejně jako motelové a fast-foodové krajiny amerických měst protkaných mnohaproudovými dálnicemi. Aluzivní hra a formální ohlasy („historismus“) přitom zajišťují, že tyto nové budovy naváží vztah s okolními komerčními ikonami a prostory, čímž se zřikají snah vysokého modernismu o radikální diferenciaci a inovaci.

Otázka, zda máme tuto bezesporu významnou vlastnost novější architektury označovat jako *populistickou*, musí zůstat nezodpovězená. Zásadní však je odlišit objevující se formy nové komerční kultury – počínaje reklamou až po formální *balení* všeho druhu, od výrobků k budovám, nevyjímaje umělecké komody jako jsou televizní show, bestsellery a filmy – od starších druhů lidové a vskutku „populární“ kultury. Ta rozkvétala, když ještě

existovaly starší společenské třídy rolnictva a městských řemeslníků, které jsou od poloviny 19. století vystaveny kolonizaci a ničí je komodifikace a tržní systém.

Můžeme alespoň přiznat, že tento konkrétní rys se stal univerzálnějším, přičemž v jiných uměních se objevuje v jednoznačnější podobě, a to jako smazání dřívějšího odlišení vysoké a takzvané masové kultury. Toto odlišování přitom bylo typickou vlastností modernismu, jehož utopistická funkce spočívala alespoň částečně v zabezpečení říše autentické zkušenosti před okolním prostředím střední a nízké (*middle-brow*, *low-brow*) komerční kultury. Jistě můžeme uvažovat i tak, že vysoký modernismus se objevil zároveň s prvním velkým rozšířením masové kultury (Zolu můžeme chápat jako poslední ukázkou koexistence uměleckého románu a bestselleru v jediném textu). Je to právě toto konstitutivní odlišení, které jako by se dnes vytrácelo: připomeňme jen, jak se v hudbě po Schönbergovi a dokonce i po Cageovi začaly opět objevovat dvě antitetické tradice „klasického“ a „populárního“. Ve vizuálních uměních představuje obroda fotografie coby významného média a zároveň jako „substančního plánu“ v pop artu a fotorealismu zásadní příznak stejného procesu. Rozhodně se však stává přinejmenším zjevným, že novější umělci již „necitují“ materiály, zlomky a motivy převzaté z masové nebo populární kultury, jako s tím začal Flaubert; jistým způsobem je začleňují tak, že se mnoho našich dřívějších hodnotících a kritických kategorií (založených právě na radikálním odlišení modernistické a masové kultury) stává nefunkčními. Avšak pokud tomu tak je, potom nám připadá přinejmenším možné, že to, co nese v různých postmoderních apologiích a manifestech masku „populismu“ nebo činí „populistické“ gesto, je ve skutečnosti pouhým odrazem či příznakem (jistě závažným) kulturní přeměny, jež přivádí dříve stigmatizovanou masovou či komerční kulturu do oblasti nové rozšířené kulturní sféry. V každém případě bychom očekávali, že by termín, převzatý ze slovníku politických ideologií, měl být zásadně sémanticky přizpůsoben, když jeho původní referent (ona lidová fronta dělníků, rolníků a maloburžoazie obecně nazývané „lid“) zmizel.

Možná se ale nejedná o nic nového: vzpomeneme si samozřejmě na Freudovo nadšení z objevu zapadlé kmenové kultury, která jako jediná v záplavě různých zvyklostí při analýze snů došla k poznání, že všechny sny mají skrytý sexuální význam – s výjimkou snů o sexu, které mají význam odlišný! Něco podobného jako by platilo i pro debaty kolem postmodernismu a s ním spojené depolitizované byrokratické společnosti, kde se všechny zdánlivě kulturní pozice nakonec odhalují jako symbolické formy politického moralizování, s výjimkou nepokrytých politických konstatování, která naznačují sklouznutí od politiky zpátky ke kultuře.

Běžnou námitku – že společenská třída obsahuje sebe samu a že taxonomie není schopna nabídnout žádné (dostatečně privilegované) místo, odkud by mohla sama na sebe pohlížet nebo přijít se svou vlastní teoretizací – musí brát teorie do úvahy jako jistý druh chybné reflexivity, jež se kouše do vlastního ocasu bez toho, aby dosáhla kvadratury kruhu. Postmodernistická teorie jako by opravdu představovala neustálý proces vnitřního přemyslování, v němž se pozorovatele převrací naruby a rozvržení celého problému poté opětovně pokračuje na vyšší úrovni. Postmoderna nás tímto způsobem vyzývá, abychom si užívali zádumčivého zesměšňování historicity vůbec, v níž se pokus o sebeuvědomění, jímž by naše vlastní situace jakýmsi způsobem završovala akt historického poznávání, jednotvárně opakuje jako v nejhorším snu, přičemž na místo vlastního, patřičně filozofického odvržení samotného pojmu sebeuvědomění staví postmoderna groteskní karneval jeho rozličných návratů.

Připomínkou tohoto nekonečného procesu se stává nevyhnutelnost plusových a minusových znamének, které se uvolňují ze svých míst, aby sužovaly vnějšího pozorovatele a neúnavně si vynucovaly morální soud, už dopředu vyjmutý z teorie samotné. Provizorní eskamotáž, jíž se dokonce i tento morální soud přidává k seznamu souvisejících znaků či vlastností, a kterou provádí teorie, přechodně schopná do sebe začlenit i své vnější hranice, zřídka trvá alespoň tak dlouho, jako zabere „teorii“ opětovně se zformovat a pokojně se stát příkladem toho, jak by měl vypadat uzávěr (*closure*), který předkládá a předpovídá. Teorie postmodernismu se tak nakonec může povznést na úroveň systému samotného, spolu se svou nejdůvěrnější propagandou oslavující vrozenou svobodu stále neomezenější sebeprodukce.

Tyto okolnosti, které předem znemožňují jakkoli spolehlivou teorii postmoderny, již by bylo možné bezvýhradně doporučit jako zbraň, neřku-li lakmusový papírek, vyžadují další

úvahy nad přibližně náležitým užitím podobných teorií, které by nás nepřivedlo zpět do pohodlí tohoto nebo onoho věčného návratu. V tomto konkrétním novém kouzelném světě se však možná stává falešný problém jediným místem pravdy, takže úvaha nad bezpředmětnou otázkou po povaze politického umění v podmínkách, které takové umění z definice vylučují, nemusí být tím nejhorším způsobem, jak trávit čas. Vskutku se domnívám, že „postmoderní politické umění“ se může ukázat být právě čímsi podobným – nikoli uměním v nějakém dřívějším významu toho slova, ale nekončící hypotézou, za jakých okolností vůbec je možné.

Dualismy mezi modernou a postmodernou jsou podstatně méně tolerantní než většina běžných dualismů, a proto snad také imunní vůči zneužitím, jichž jsou tyto dualismy bezesporu znakem stejně jako nástrojem. V tomto ohledu je možné, že přidání třetího členu – který v tomto díle neuplatňujeme, ale využíváme jej v jiné, příbuzné práci⁹ – může posloužit k převedení tohoto reverzibilního schématu zaznamenávajícího rozdílnosti na produktivnější a přenosnější historické schéma. Tento třetí člen – nazvěme jej pro tento okamžik a pro nedostatek lepšího termínu „realismem“ – si všímá, že se při osvícenském očišťování náboženských kódů objevil sekulární referent, a zároveň vznáší obvinění proti prvnímu ustavení ekonomického systému jako takového, a to před tím, než jazyk i trh poznají, jak zní druhá deklinace moderny a imperialismu. Tento třetí termín tedy, v předstihu před jinými, drží pohromadě předcházející dva s jakýmikoli hypotetickými čtvrtými termíny rozmanitých protokapitalismů a vynucuje si abstraktnější vývojové paradigma, které jako by rekapitulovalo chronologii celého chronologického řádu, jako je tomu třeba ve filmu, rockové hudbě nebo černošské literatuře. To, co zachraňuje nové schéma před aporiemi zde vyjmenovaných dualismů, nabízí také jistý druh intelektuálního tréninku ve vypouštění dat, jakousi diachronickou askezi, která nás učí odsunout konečné uspokojení z chronologie, protože to by v každém případě znamenalo vystoupení ze systému, v němž však ony dva nebo tři zde zmiňované termíny představují vnitřní, donekonečna substituovatelné části.

Pokud to nemůžeme provést – a vzhledem k jisté oprávněné váhavosti zapojit třetí termín (který je vnitřně stejně tak rozporný jako první dva dohromady) – můžeme navrhnout pouze následující jednoduchou hygienickou radu: dualismus bychom měli využívat v jistém smyslu proti němu samému, podobně jako nás periferní vidění nutí soustředit se na předmět, o němž nemáme zájem. Tak dojde k tomu, že pokud budeme postupovat důkladně, průzkum té či oné vlastnosti postmoderny nám řekne jen málo hodnotného o postmodernismu, ale proti své vůli nám postmoderny neúmyslně prozradí velmi mnoho o modernismu. A možná se ukáže, že to platí i opačně, ačkoli o moderně a postmoderně se především nikdy nemělo uvažovat jako o symetrických protikladech. Stále rychlejší střídání mezi nimi může přinejmenším pomoci zabránit tomu, aby se oslavné postoje a staromódní hřímající moralizující gesta pevně ujaly.

Přeložil Miroslav Kotásek.

Tento text je překladem druhé kapitoly („Theories of the Postmodern“) knihy Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, Duke University Press 1991, s. 55–66.

Aluze děkuje profesoru Jamesonovi a Duke University Press za svolení k publikaci tohoto překladu.

Aluze wishes to thank professor Jameson and Duke University Press for their permission to publish this translation.

Poznámky:

1 Následující analýzu zřejmě nelze aplikovat na práci skupiny *boundary 2*. Ta totiž již dříve začala používat termín *postmodernismus* v poněkud odlišném významu – jako označení kritiky zavedeného „modernistického“ myšlení.

2 Psáno na jaře 1982.

3 Viz Jürgen Habermas, „Modernity – An Incomplete Project“, in: Hal Foster (ed.), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press 1983, s. 3–15.

4 Typická politika spojovaná se Stranou zelených bude v tomto kontextu představovat spíše reakci na tuto situaci než výjimku z ní.

5 Viz Jean-François Lyotard, „Odpověď na otázku: co je postmoderno?“, in: *týž, O postmodernismu*, přel. Jiří Pechar, Praha, Filosofia 1993, s. 17–28. Kniha samotná se zaměřuje spíše na vědu a epistemologii než na kulturu.

6 Viz zvláště Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Cambridge, MIT Press 1976; Manfredo Tafuri a Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, New York, Abrams 1979; stejně jako můj článek „Architecture and the Critique of Ideology“, in: Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory, Vol. 2*, Minneapolis, Minneapolis UP 1988, s. 35–60.

7 Viz první kapitulu („The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, s. 1–54).

8 Viz např. Charles Jencks, *Late-Modern Architecture*, New York, Rizzoli 1980.

9 Viz např. Fredric Jameson, „The Existence of Italy“, in: *týž, Signatures of the Visible*, New York & London, Routledge 1990, s. 155–229.