

možná diváka skutečně nutí, aby „vnímavě sledoval artistní kvality díla“,²⁶ a zvyšují tak kulturní prestiž filmu. Tento artistní ráz však není samoučelný a neslouží estétské samolibosti. Stejně jako v historické avantgardě totiž *Caligari* zároveň zajišťuje, aby tam, kde se díky osvobození od konvenčních mezi iluzivní a zpodobňování těší autonomnímu estetickému statutu, jeho autonomie získala „ideologicky nabitou“ podobu.²⁷ Jestliže premisou zmíněné formalistické disutinkce je bytostná víra v rozum, kauzální nexus a konvenční časoprostorové kontinuum, umožňující dekodovat přběh tak, že „každá událost nastává v tom pořadí, kde by k ní došlo ve skutečném životě, a události jsou navzájem spjaty jako příčina a důsledek“,²⁸ a pokud právě zmíněný předpoklad umožňuje záplatku dekodovat, a rozpoznat tak základní uspořádání textu, pak se *Caligari* vyznačuje tím, že jednak pozastavuje platnost všech podobných logických výkladových konstrukcí a za druhé třetí každý dojem racionální zajištěnosti.

Kabinet doktora Caligartha se neomezuje na zvýraznění toho, jak umělecky uspořádal narativní události a upředl z nich „zápletku“. Struktura nerozhodnutelnosti tu zpochybňuje ideologické předpoklady, na nichž spočívá zpodobnění racionalistického kontinua času, prostoru a kauzality. Tento klíčový rozměr nerozhodnutelnosti mění uspořádání časoprostorových vztahů, a zajišťuje tak, že (stejně jako avantgardní výtvoři dadaistů) se objekty filmu „již nenavráť ze svého odcizení“. ²⁹ Jinými slovy, text se v poslední instanci vzpírá prosté rekonstrukci do každodenní logiky (jako je logika panujícího společenského diskurzu) a zavrhne představu o existenci „skutečného“ anebo „přirozeného“ řádu a pravdy, které lze v díle odhalit. Současným odmítnutím racionalistické rekonstrukce a projekcí vlastní nerozhodnutelné reorganizace konvenčního časoprostorového kontinua pak upoutává pozornost na bytostné diskurzivní a artifiční ráz všech podobných konvencí a demaskuje, že z hlediska ideologického statutu se jedná o pouhé konvence proměněné v přirozenost, nikoli o ryzí pravdu, za níž se vydávají.

²⁶ Viz Bennett (1979, str. 25).

²⁷ Hohendahl (1989, str. 92).

²⁸ Lemon a Reiss (1965, str. 25).

²⁹ Brecht (1967, str. 364).

VSTŘÍČ POETICE POSTMODERNISMU: SIMULACE, PARODIE, HISTORIE

Závěrem chci načrtnout některé souvislosti mezi postmodernismem a expresionistickou avantgardou a probrat některé otázky klíčové pro rozlišení mezi érou moderny a postmoderny.

Modernistické hnutí se vyznačuje všeobšáhlou fascinací novátorskými postupy a „překvapivostí nového“. Jak v klíčové stati ve sporu o postmodernismus, nazvané „Moderna — nedokončený projekt“, poznámenal Habermas, už od doby *querelle des anciens et des modernes* termín „moderní“ běžně označoval „vědomí epochy, která se vztahuje k dávné minulosti proto, aby byla chápána jako výsledek přechodu od starého k novému“.¹ Obdobně i moderna se ustavuje především ve vztahu k tradici, již zároveň i moderna se sama „abstraktního protikladu mezi tradicí a současností“, takže se sama vymezuje negováním minulosti, jež — jak je nyní chápána — ob- sahuje vše s výjimkou „posledního výkřiku“ intelektuální módy. „Určujícím rysem těchto moderních děl je ‚novota‘, kterou překoná a promění v zastaralost novota následujícího stylu“ (str. 4). Právě paradoxně zakládá nárok na zařazení mezi „klasiky“.

Nový pohled na otázku modernistické honby za novátorstvím vy- značují Benjaminovy klíčové postřehy k moderně a její estetice, pokud jde o „ztrátu“ či „zakrnění“ zkušenosti v moderním metropo- litním světě (*Erfahrungswertlust*) anebo o ztrátu „aury“ uměleckého

¹ Habermas (1983, str. 4).

díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti.² Z Benjaminovy perspektivy můžeme modernistickou fetišizaci novátorství chápat například jako nástroj, jak ochabým či zvěcnělým typům moderní zkušenosti navrátit pocit úzasu i nad těmi nejvyššími stránkami existence. „Hyperrealistické zpodobnění“, jakoby „pod lupou“, které sleduje i ty nejmenší detaily každodenního života a projevuje nekonečnou vnímavost k těm nejjemnějším záchvěvům vědomí a splelým procesům poznání, lze tedy v modernismu chápat jako reakci na ono zkušenostní ochuzení, které popisuje Benjamin. Inovativní snaha moderny zaznamenat vliv skutečnosti na vědomí tedy běžným a nahodilým stránkám moderního života vstává dojem nového úzasu.³ Zároveň se modernismus důrazem kladeným na originalitu a novátorství snaží obnovit anebo alespoň nahradit jak úpadek „geniální“ vynalézavosti umělce, tak ztrátu aury díla. Pokud má však pravdu Benjamin a vědomí aury, sjiatá s rituální a kulturní rolí tradičního umění, současně distancuje umění od každodenního života a podporuje pocit jeho nezávislosti na společenské sféře, pak Benjaminův optimismus, pokud jde o možnost pokrokové ladění „odstranění aury z umění“, se zjevně neopírá o modernu s jejím hermetickým a do sebe pohlceným estétstvím, nýbrž o avantgardu a její strategii desublimace a deestetizace.⁴

Freddie Jameson přišel s podobným názorem, že v „klasickém anglosaském modernismu“ lze pozorovat „strategický důraz na inovaci a novátorství“, na „povinný ostý rozchod s předchozími styly“. „Tento modernizující postoj a nutkání *make it new* pramení z potřeby „vytvořit něco, co odolá a naruší gravitační sílu opakování jakožto všeobecného rysu zbožní ekvivalence“ (str. 136). Jinak řečeno, Jameson vnímá modernistický důraz na inovaci jako reakci na „strukturu opakování“, která charakterizuje „zbožní produkci konzumentského kapitalismu“ (str. 135). Pokud se modernismus (jak bylo navrženo výše) definuje také nastolením distance vůči vpádům masové kultury, mění se zmíněný rys vlivem inovativní role v rys klíčový.

Za prvé novátorství přispívá k modernistické tendenci pěstít si profil vysoké kultury, „nesrozumitelnosti a hermetismu“, a stává se tak klíčovým prostředkem pro oddělení moderny od formulkové

2 Benjamin (2009, s. 299–326).

3 K tématu viz též Eysteinsson (1990, str. 126–127). Mé úvahy za mnohé vědčí jak Eysteinssonovu komentáři, tak oné konstelaci teoretických textů, o níž se opírá.

4 K Benjaminovu konceptu „mizení aury z umění“ viz Jay (1985, str. 126–128).

5 Jameson (1979, str. 136).

6 Hutcheon (1988, str. 41).

zjednodušených a konzumně zaměřených žánrových formátů, jak jsou typické pro zbožní estetiku masové kultury. Zároveň je však novátorství — v reakci na další a další drzé útoky zvenčí — sjiato také s nekonečnou řadou stále rychlejších aktů obnovy pomyslých bašt vysoké kultury, kde se modernismus snaží zachovat si svou odloučenost a autonomii. Relativně zoufalá reakce moderny na nesmírné změny vyvolané v moderní kultuře a společnosti materiálními determinantami konzumentství svědčí o nedostatečném vědomí (anebo možná svrchovaném nezájmu), pokud jde o vliv těchto společenských a institucionálních sil na postavení a úlohu samotného modernismu a o to, jak zmíněné faktory ovlivňují jeho vlastní společenskou diferenciaci. Zřetelné to je vidět na modernistickém přehlížení nebo popírání institutu umění.

Za druhé moderna zaměřuje svou novátorskou energii na hlbokou reformu překonaných anebo vyčerpaných stereotypů, které zdědila, v naději, že obroda formálních a jazykových struktur bude mít souběžný anebo „dominový“ účinek a obrodí i strukturu žitého světa. Jak totiž podotýká Jameson, moderna věří, že „proměna stylu nám pomůže vidět svět jinak, a dosáhnout tak jakési samostatné kulturní či kontrakulturní revoluce“.⁷

Na rozdíl od kritického a rebelantského úsilí avantgardy je tedy ikonoklastický osten moderny nasměrován především proti překonaným a tradičním technikám předchůdců. Cílem modernistické homby za novátorstvím tak není (podle Bürgera pro historickou avantgardu prvořadá) kritika umění jako takového a jeho podminek, ale především a pouze distanciace od předchozích uměleckých metod a módních vln. V poslední instanci proto moderna nekritizuje buržoazní společnost, z níž pochází, nýbrž — jak podotýká Joehen Schulte-Sasse — mění se v „kulturní komplement moderní doby“.⁸ Častá fascinace technikou, aktualností a využíváním těch nejnovějších a nejinovátorskějších formálních technik — ona složka, kterou Linda Hutcheonová nazývá „vírou v racionální a vědecké ovládnutí skutečnosti“⁹ — svědčí jak o „komplementárním“ rázu moderny vůči své vlastní historické éře, tak o relativním nedostatku aktivity a kritického náboje.

Například podle Jamesona se vztah moderny k moderní době vyznačuje „estetizující reakcí na špinavá fakta obchodní civilizace“.¹⁰ Jak upozornil Alex Callimicos, moderna také od estétství často

7 Jameson (1988, sv. I, str. 68).

8 Schulte-Sasse (1989, str. 42).

9 Hutcheon (1988, str. 28).

10 Jameson (1988, sv. I, str. 68).

přejímá „pojetí umění jako útočiště před odciženým životem společnosti“ — s tím důsledkem, že má „tendenci zacházet s realitou jako s něčím, co poskytuje přiležitost k estetickému prožitku“. ¹¹ Tato „estetizující reakce“, již Callinicos nazývá „primárně estetický vztah modernismu ke světu“ (str. 49), pramení ze zvláštních rysů modernistického dědictví: na jedné straně se odvíjí od estétství a od jisté formy estetické autonomie, která skutečnost popírá či polačuje, na straně druhé se zrodila v historické době, v níž byly drsnější společenské dopady kapitalismu v závěru moderní éry — tedy historické faktory klíčové například pro naturalisty na samém počátku moderny — zcela nepřehlédnutelné.

Modernismus se před dějinami buď snaží prchnout, anebo předstírá, že se jim zcela vymyká. V umělecké jednotě proto často hledá jistou formální spásu před přeryvy a rozpory moderního světa. Například T. S. Eliot věřil, že „v myslí básníka tyto prožitky neustále utvářejí nové celky“, a postřehl u modernismu tendence hledat útočiště v mýtech coby „způsobu, jak ovládnout, uspořádat, visknout tvar a smysl onomu ohromnému panoramatu marnosti a bezvládní, jímž je současná historie“. ¹² Podobnou touhu po řádu odhalil Joseph Frank v principiálním spolehání modernismu na organičnost, na „schopnost vytvářet nové celky a sloučit zdánlivě disparátní prožitky do organické jednoty“, ¹³ vřeholnou ukázkou této schopnosti je příznačná tendence modernismu poseshřávat text souborem vnitřních poukazů a naopak odlehčit nebo zcela narušit referenční poukaz k běžnému světu. Jistě, pečlivá disekce každodemního světa a lidské psychiky, jak ji modernismus předkládá, osvětluje náš přístup k běžným způsobům vnímání a komunikace a přinejmenším co do svého epistemického účinku ji lze spolu s Eysteinssonem prohlásit za „anarchickou sílu, která útočí na náš společenský řád a prudec jím oťásá“ (str. 26). Zájem modernismu o skutečný svět je však často velmi úzce vymezen a mnohdy vystává jen jako prostředek na cestě k formálním či hermetickým cílům. Eysteinsson tak přiznává, že „modernistický zájem o lidské vědomí“ není motivován „mimetickým zájmem o prostředí a společenské podmínky člověka“, nýbrž lze jej naopak chápat jako „obrat do nitra“, který „popírá vnější realitu“ (str. 26). Odtud výše zmíněné Jamesonovo konstatování, že „modernismus sám o sobě není nic nového, spíše je to jen vyrušený realismus, realismus popřeny

a negovaný a *aufgehoben* v ryze hegelovském duchu“ — a tato kritika je vzhledem k bystrostné touze modernismu po novátorství zcela zničitelná. ¹⁴

Oba rysy, které modernismus přejímá z tradice, tedy neproblémové a nereflektované přijetí estetické autonomie a rozvíjení (současně popíraného) realismu, se odlišují v hlavních předpokladech moderny. Za prvé, odloučiv se jakožto autonomní kulturní diskurz, vychází modernismus z domněnky, že je majitelem perspektivy vnější věci faktům, na které chce reagovat, a na nich nezávislé. Za druhé modernismus podobně nereflektované často bere jako dané, že jeho jazykové, myšlenkové a zpodobňovací systémy představují „neutrální“ mimetické nástroje. Cíl stanovený jako obroda oněch překonaných nebo vyčerpávaných moderních technik, jichž je dědicem, se tedy často opírá o stejně nereflektovaný předpoklad, že tato renovace (v souladu s Jamesonovu tezí) povede k posílení oněch realit, s nimiž se chce modernismus vyrovnat. ¹⁵

Ovšem s tím, jak *prospěl* modernismu vycházejí progresivnější síly, jejichž vyvrcholením je radikální expresionismus a další kulturní formace historické avantgardy, se tyto nereflektované předpoklady odhalují jako vysoce problematické. Namísto pouhé „obrody“ tradici odkázánoho rétorického, zpodobňovacího a konceptuálního aparátu, tedy panujících uměleckých diskurzů, nyní avantgarda dekonstruuje jeho klíše. A toto rozlišení je zcela klíčové. Například básnická tvorba „expresionistické revoluce“ nehodlá provádět „obrodu“ či „aktualizaci“ onoho idealistického romantického diskurzu, jehož je dědicem například u dobře známých kosmologických tropů Boha, nebe a hvězd, nýbrž — jak jsme viděli — se tyto troje snaží „parodovat“ či „deestetizovat“ ve snaze zpochybnit jak pozici těchto idejí v konceptuálním slovníku doby, tak úlohu, kterou plní v celé afirmativní kultuře. ¹⁶

¹⁴ Jameson (1988, sv. I, str. 68).

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Eliotova *Pustá země* představuje modernistickou variaci na avantgardní strážní montáže a tvůrčího přepisu. Eliotova konfrontace s diskurzivně předeterminovaným světem se sice zprvu jeví velmi podobně, ale ve skutečnosti je oproti expresionistům motivována velmi odlišnými zájmy. Jak ukazuje jeho stař o Joyceovu *Odyseovu*, Eliot chce především odhalit (anebo nastolit) jistou míru „řádu“ v chaotickém moderním světě a jeho „nekončícím panoramatu marnosti a bezvládní“. Rozsáhlé využívání citací je tak vedeno snahou naroubovat vlastní diskurz na klasické texty minulosti, které již v témže směru vybudovaly jakési předmostí. Zatímco avantgarda by tyto starší zakládající diskurzy převrátila na hlavu a odvrhla, Eliot je vyvolává k životu a nostalgicky pojí na normách, které v nich jsou ztělesněny. Jak píše Ackroyd (1984, str. 118): „Eliot našel vlastní

¹¹ Callinicos (1989, str. 53 a 55).

¹² Eliot (1975, str. 177 a 247).

¹³ Frank (1963, str. 10).

Za povšimnutí též stojí, že diskurzivní techniky avantgardy, například tvůrčí přepis frekventovaných obrazů, rétorických klisé a ideologických stereotypů předchozího kulturního paradigmatu, v první řadě usilují o pronikavou kritiku a dekonstrukci podobných diskurzů orientace, a nikoli o prosazení nové, konkurenční jazykové nebo formálně-technické normy: u historické avantgardy je definičním rysem, že se o vytvoření alternativního „metanarativu“ nebo „určujícího diskurzu“ *nesnaží*.¹⁷ Avantgardní dekonstrukce ideologického obsahu, jenž se za tímto stereotypy skrývá, navíc současně vede k faktu, že zpodobňovací systém odkázaný tradicí není nijak neutrální, a ukazuje, že je vyloučeno, aby autor zprostřed oné diskurzivní konstelace, do které je vpleten, přijal pozici „vně“, z níž by mohl komentovat stav společnosti. Jedná se o jeden ze společných modernistických předpokladů, jak je popisuje Jochen Schulte-Sasse, který uvádí strategii „ironie“ u Thomase Manna jako vynikající příklad naivní modernistické domněnky, že „umělec je s to obývat místo mimo společnost a mimo společností institucionalizované diskurzy“.¹⁸ Podobně i Franco Moretti poukazuje na „komplot modernistické ironie a lhostejnosti vůči dějinám“¹⁹ jako jeden z hlavních rysů modernismu:

Tento esteticko-ironický postoj, dodnes nejvýstižněji popsal tehdy starou formou „ochobné pozdržení nevěřivosti“, ukazuje, v jak velké míře má modernistická imaginace, v níž není nic k neurčení, kořeny v romantické ironii. A romantická ironie [...] je stav mysli, který v kterékoli události spatřuje jen „příležitost“ k uvolněné hře rozumu a citů (str. 341).

Pokud tedy moderna popisuje nebo přímo kritizuje moderní dobu, činí tak odmítnutím anebo přímo opomíjením vlastního institucionálního, a tedy zajištěného stanoviska, v blažené nevědomosti o faktu, že nelze obsadit nějaký nezávislý a stabilní pozorovací bod „mimo“ sociální „text“, který by dosahem pojmul veškerý diskurz, tj. že nemůže existovat žádné *hors texte*.

hlas tak, že nejprve reprodukoval hlasy cizí — jako kdyby teprve čtením literatury a reakcí na ni mohl najít něco, čeho se lze držet, něco, skutečného. Proto na něj tak silně zapůsobil Odysseus “ Využívání starších textů tak u Eliota nepředstavuje subverzi, nýbrž extenzi estétských předpokladů, jež jsou jádrem modernismu, především domněnky, že existuje odloučený, transcendentní a plně soběstačný svět umění.

¹⁷ Ukázkami dekonstruktivního tvůrčího přepisu je raná fáze dada v Curychu a úvodní, nepolitické fáze expresionismu i surrealismu.

¹⁸ Schulte-Sasse (1989, str. 42).

¹⁹ Moretti (1988, str. 343).

Svou argumentaci tedy mohou shrnout tak, že obecně vzato se avantgarda od moderny liší vědomím institucionalizace. Za prvé avantgarda na rozdíl od moderny vedle obrody uměleckých prostředků současně dekonstruuje *ideologii* umění a reflektivně se zamýšlí nad oněmi společenskými hranicemi kulturních polí, u kterých modernismus projevuje naprostou nevědomost nebo nezájem. Cílem avantgardy je odhalit a proměnit status umění coby odlišného a odloučeného diskurzu a jasně předvést, že pozice umění je vždy zprostředkována společenskými mechanismy, které zodpovídají za institucionalizaci kultury. Jelikož modernismus podobnou reflexi, pokud jde o jeho vlastní pozici v organizační diferenciaci diskurzů, odmítá, je nevyhnutelné (jak podotýká Schulte-Sasse), že každý kritický dopad, jehož by snad mohl dosáhnout, je předem „zhaven výbušnosti v důsledku svébytné institucionalizace jeho umělecké praxe“ (str. 42). O nedostatku institucionálního povědomí svědčí naivní spoléhání modernismu na domnělou neutralitu jeho zpodobňovacích a jazykových médií i hypotéza vnější, nadřazené perspektivy. Naproti tomu avantgardní snaha překonat vnučené hranice mezi uměním a životem pramení právě z pochopení, že funkční odlišení těchto oddělených sfer společenské aktivity je plodem procesu „buržoazní racionalizace“ (jak v návaznosti na Maxe Webera píše Habermas).²⁰ Za výstřednostmi avantgardy a za zdánlivě nesmyslnými výstředky, které zsměšňují, vystavují najve a podvracejí pravidla umění, se totiž skrývá výsostně smysluplný cíl: zkoumání a zpochybňování oněch historicky konkrétních prostředků, jimiž je umění zprostředkováváno a ovládáno panujícími kulturními diskurzy společnosti.

HISTORIZACE AVANTGARDY: INSTITUT UMĚNÍ A SPOLEČENSKÁ IMAGINACE

V této knize jsem se pokusil prokázat, že Bingerem vymezený definiční rys avantgardy, tedy „splýnutí umění se životem“, je nutno též chápat historicky. Jak upozorňuje Hardt, citované formule a rubriky „umění“ a „život“ nelze využít, dokud blíže neurčíme, o jaké umělecké formě a o jaké roli umění je řeč, a nevymezíme konkrétní kontext reálného života, do něhož se umění má začlenit.²¹ Zároveň se v historické avantgardě splýnutí umění se životem principiálně neuplatňuje jako konkrétní realizovatelný cíl, nýbrž jako všeobecný orientační princip, nad nímž nutno přemýšlet, jako otázka, kterou

²⁰ Habermas (1976, str. 85).

²¹ Hardt (1989b, str. 159).

nutno zvažovat, anebo též jako aporie, s níž nutno experimentovat a kterou nutno projít. Například u progresivních expresionistických spisovatelů a výtvarníků je cílem zrod nové, „radikální“ nebo „ideologicky nabité“ estetické autonomie, která se vyhybá odlučování od dělených diskurzivních oblastí (tedy onomu jevu, který Habermas prohlašuje za „nenahraditelnou oběť dopadu buržoazní racionalizace na umění“)²² i oněm afmativním rolím, které s sebou umělecká autonomie obvykle nesla. Vedle této omezenosti vůči ideálu estetické autonomie též historická avantgarda nové promýšlí jeho klíčový princip a za cíl si nyní klade „*cyrické*“ splnění umění se životem. Jak jsme viděli, tato praxe vyžaduje přehození obou pólů: jestliže se progresivní idealismus, jak ho zastávala například utopická avantgarda romantického období, snažil vyzdvihnout život na rovinu uměleckých ideálů, historická avantgarda naopak deestetizuje umění, a jakékoli přetrvávající idealistické složky tak stahuje k zemi, na úroveň všednosti a materiálního bytí.

Prohloubené společenské, historické a instituční vědomí historické avantgardy se projevuje také rozkladem oněch statických a stabilních obrazů zkušenosti, jež jsou produktem panujícího společenského diskurzu, a zpochybnutím průzkumem normativního statutu vědecko-technického rozumu a jeho (z expresionistického hlediska) systematizujících, omezujících účinků. Pro historickou avantgardu je charakteristické, že podkopává normativní sílu těchto uspořádaných a zdánlivě čistě faktických metod, jak vnést řád do zkušenosti, a destabilizuje veškeré inherentně regulativní či racionalistické dimenze, například pocii průzračnosti, objektivity a jasně dané „rozhodnutelnosti“, jak jsou nedílně obsaženy v „klasickém“ systému zpodobnění.

Kritický či ideologicko-kritický dopad historické avantgardy tedy spočívá v odhalení, že všechny podobné uspořádání a seřazené obrazy skutečnosti jsou *de facto* produktem arbitrárního diskurzivního řádu, jehož smyslem je ustavit hladce se rozvíjející a plně vlivnou společenskou imaginaci, schopnou vtisknout do bytostně nahodlého a chaotického světa zkušenosti časové, prostorové a kauzální kontinuum. Konvenční organické dílo například často prezentuje zkušenost jako uspořádanou, uzavřenou a statickou, vlivem čehož má tendenci pozastavovat anebo přímo ochromovat každou reflexi na možné alternativy. Jeho omezení tak tkví v tom, že nedokáže zpodobnit rozpor, jak o klasickém realistickém textu prokázal Colin MacCabe. Avantgardní text (podobně

²² Habermas (1976, str. 85).

jako „subverzivní“ text, o němž hovoří MacCabe) se naopak vyznačuje bojovností v přístupu k podobným pevně daným elementům, zpochybnutím všeho zdánlivě „daného“²³ a odhalením, že skutečnost nepředstavuje „celistvost“. Avantgarda naopak odhaluje skutečnost jako konstrukt, který se, lze-li jej vůbec vnímat, vyznačuje bytostnou nepravdivostí, roztržitostí a rozporností a nemá povahu „celistvosti“, nýbrž — řečeno s Erstem Blochem — „pře-rušení“, *Unterbrechung*.²⁴

Má teze k této demontáži reality zněla, že panující společenské diskurzy i jim odpovídající institucionalizované umělecké formy ve svém důsledku ustavují určité vzorce vnímání a skrze projekci kladou jako „skutečnost“ produkty těchto omezených a historicky vázaných forem vidění.²⁵ Výsledkem této systematizace je stav, který Benjamin nazývá ztřátou či „uvadnutím zkušenosti“, tedy omezení zkušenosti na převládající vzorce organizovaného života ve společnosti. Právě v tomto ohledu se širší chápání avantgardy, jak jsem je hájil v této knize, prokazuje jako zvláště relevantní. Tvůrci historické avantgardy totiž neútočí pouze na estetické konvence a na institut umění. Jak upozorňuje Eysteinson, pokud se vymátneme z mezi Bürgerovy teorie avantgardy a prozkoumáme manifesty jednotlivých progresivních hnutí, jasně vyjde najevo, že

[...] jejich hlavním cílem vedle celkového břemena tradice je buržoazní životní praxe a konvenční jazyk a diskurz, obtížný smrtícím hodnotami minulosti a zároveň poddatně přijímaní ideologické manipulace současnosti [...]. Například u curyšského dada avantgardisté učinili terčem svého radikálního sémiotického boje znakový systém konvenčního, komunikativního jazyka.²⁶

V jistém ohledu je tedy avantgardní útok cílen především na *buržoazní konstrukci společenské reality* ve všech jejích podobách. Avantgarda se vůči této restriktivní a všeobjímající společenské imaginaci vzpírá rozvíjením opozičních diskurzů či „kontratextů“, jejichž vliv tyto omezující zkušenostní konstrukty tříští a činí je přístupným pro alternativy. Příkladem jsou průzkumy nelogičnosti, šlensiví a nevědomí, pro progresivní umělce příznačné, anebo masivní expanze já jednoznačným přijetím životní intenzity, opojení a chaosu, jak

²³ K tomu viz Lyotard (1985, str. 97).

²⁴ Viz důležitý Eysteinson (1990, str. 179–241).

²⁵ Schulte-Sasse (1989, str. 48) tvrdí, že Carl Einstein podrobuje skutečnost dekonstrukci coby „formu vidění, kterou si civilizací proces postupně vynutil jakožto transcendentální *a priori*, a kterou tedy nutno překonat“.

²⁶ Eysteinson (1990, str. 173).

je vlastní řadě expresionistů a nejvýrazněji asi Gottfriedu Bennovi.²⁷ Skrze tyto jinakostní hodnoty zahajuje historická avantgarda dekonstrukci konvenčních konfigurací zkušenosti a vnímání, nicméně ve shodě se základním rázem „expresionistické revoluce“, která do svých obrazů začleňuje trvalou a neustálou revoluci otevřenost, tak činí, aniž by přitom namísto etablovaných vzorců předkládala jiné, vlastní fixní hodnoty. Právě podobný pocit stálosti se totiž expresionistický tvůrčí přepis diskurzivního světa a vytváření obrazů „pod výmazem“ snaží podlomit.

Avantgardní „uzávorkování“ zdánlivě faktických společenských „daností“ postuluje dokonce i pravdivostní status toho, co je dostupné očím: například v *Caligarin* je často vyvracen empiristický princip „vidět je totéž co věřit“. Zavedené spolehání na ony vědecké anebo pozitivistické hodnoty, které pomáhají vytvořit tuto sféru konkrétních faktů, se tu odhaluje jako jistý způsob ohledávání, který se v roli všeobjímajícího diskurzu nebo metafiskurzu může legitimizovat jedině tak, že naruší anebo „intričkářsky zarámuje“ všechny jinakostní a subalterní perspektivy, tj. *jedné* díky své moci nedotazatelného *a priori*, moci rozumu se vymykající autority.²⁸ Jak opět dokládá *Caligari*, stojí za povšimnutí, že se historická avantgarda v konfrontaci s touto sebelegitimizační, iracionální autoritou „nevzdává po konvenční cestě a neodvolává se s pomocí nové všeobjímající rétoriky či panujícího diskurzu na ještě vyšší, „racionálnější“ autoritu. Místo toho dekonstruuje samotnou představu o „racionalitě“ i rozlišení „vniřního“ a „vnějšího“, rozlišením, na kterém je založena iluze vnější, rámcující a transcendentní perspektivy i mýtus o všeobsažném a všemohoucím „metajazyku“. Tímto výkonek avantgarda smetává stranou změl již nefunkčních kosmologií i jejich rétorický balast a číslí je ve svém revolučním ohni.

POSTMODERNISMUS A HISTORICKÁ AVANTGARDA: POSTMODERNÍ

PARODIE A EXPRESIONISTICKÝ TVŮRČÍ PŘEPIS

Progresivní dla historické avantgardy činí sérii důležitých kroků, které dláždí cestu pro zrod postmodernismu. Jestliže totiž moderna stále vyznává „nárok na zpodobnění či odvyprávění události samé z pozice, která je vůči události vnější“,²⁹ pak klíčovým úkolem historické avantgardy (a jak jsme viděli, expresionistických kontratextů

²⁷ K tomu viz Schulte-Sasse v předmluvě k Bünger (1984, str. xlv).

²⁸ Viz Benhabib (1984, str. 105); též Honneth (1984, str. 896).

²⁹ Readings (1991, str. 74).

zvláště) je dekonstruovat toto „vně“. Průrazným tvůrčím přepisem diskurzivně usiaveného světa a podlomením panující rétoriky a dominantních obrazů zevnitř dospívají expresionisté k postřehu, z něhož se později v postmoderně stává paradigmatické stanovisko: vždy jsme již zapleteni do neustálého oběhu znaků, obrazů a diskurzů a v této sféře nemůže být žádné „vně“, žádné neutrální hledisko, neboť každá perspektiva je vždy již formována a spoluvymezena restriktivní ekonomii diskurzů.

Postmodernismus v tomto všeobjímajícím předepsaném světě otřásá tradiční představou ničím neovlivňované vnější perspektivy a možné originality především s využitím pastíše či parodie. Zdůrazněním intertextuálních vztahů vedou tyto parodiické umělecké formy, jak uvádí Linda Hutcheonová, k „vizi vzájemné propojenosti“, která plně respektuje historii i společensky determinující faktory, ale zároveň nepropadá klammému pojmu *histoire* a uvědomuje si, že „realita minulosti je *diskurzivní* realita“, a ne objektivní fakt.³⁰

Právě o tuto ochnu uznat výsostně diskurzivní povahu historie a skutečnosti jde v expresionistickém průrazném tvůrčím přepisu světa, který již v dané době vnímají jako „psaný“. Uznání diskurzivní výstavby reality je často primárně spojováno s postmodernismem. Například Silvio Gaggi tvrdí, že „od konce 60. let umění často nově obhájilo mimetické zpodobnění, avšak zpodobňování byly nyní věci, které jsou samy o sobě obrazy; uměleckých obrazů se tedy začalo využívat jako prostředku, jak prozkoumat povahu samotných obrazů. Stejně tak se povídky a romány začaly zabývat procesem a problematikou psaní.“³¹

Jak jsme však viděli, rozhodující kroky k této změně orientace, pokud jde o zpodobňovací mimetičnost a diskurzivní konstrukci společenské imaginace, podnikla již historická avantgarda. Stejně jako postmoderní parodie, i avantgarda svou reakcí, svou strategii přepisu zahrnuje jakékoli nároky na objektivitu jak u „originálu“, tj. u textu, jenž je podkladem přepisu, tak u nového, parodiického kontradiskurzu, jenž vytváří. Ustavuje se tak jistá rovina *sebereflexivity* — opět tedy narážíme na klíčovou charakteristiku postmoderny —, která neustále odkazuje na arbitrálnost zkonstruovaného světa, ale zároveň — jak napsala Hutcheonová o postmoderně — tak činí způsobem, který „přiznává, jak je sám provizorní“ (str. 13). Jinými slovy, revoluční přepis světa v kontextu expresionistické avantgardy stejně

³⁰ Hutcheon (1988, str. 24).

³¹ Gaggi (1989, str. 20).

jako postmoderní parodie nejenom odhalují nepřekonatelnou fikčnost všech dostupných kosmologií, metajazyků a všeobjímajících vyprávění, ale také — a to je nesmírně důležité — zdůrazňují provizorní ráz svých *vlastních* pravdivostních nároků. Zatímco například idealističtí nebo utopičtí expresionisté by si mnohdy nadále počínali, jako kdyby jejich snaha chopit se vlády nad dějinami projekce „ducha“ (*Geist*) a „vyšehledského sbraťení“ (*Menschenwerbänderung*) již představovala historický fakt, expresionistická avantgarda se naopak k tvorbě nových fixních bodů staví vysoce skepticky. Boť proto staré mytologie i jim odpovídající rétorické konstrukce, a anticipuje tak postmoderní věru, že (jak s využitím Lyotardovy terminologie píše Hutecheonová) „poznání se nemůže vyhnout komplotu s tím či oním metanarativem“, takže „žádný narativ nemůže být přirozeným všeobjímajícím vyprávěním: neexistují žádné přirozené hierarchie — existují jen ty, které sami konstruujeme“ (str. 13).

Má teze zněla, že expresionistická avantgarda *de facto* předznamenává ono „pohanství“, jímž se podle Lyotarda vyznačuje postmoderní diskurz,³² tedy neochotu „získat navrch“ v jakékoli diskusi o oprávněnosti poznání, snahu nevytvářet nové metajazyky a naopak (řečeno slovy Lyotardova komentátora Billa Readingse) produkovat provizorní „série malých vyprávění“.³³ Expresionistická avantgarda s postmodernou sdílí ostrážitost vůči nostalgii po podstatnější útěše, jakou by poskytl třeba trvalý pocit teoretické či kosmické jednoty. Turbulentní historické období, které postmoderně předcházelo a jež vedle válečného barbarství a etnického vyvráždění přineslo také hrůzovládě totalitního myšlení, svědčí dostatečně jasně o tom (jak s ohledem na rizika každé touhy po podobné jednotě a celistvosti píše Lyotard), „že za tento klam se plať terorem“.³⁴

Obě kulturní formace, tj. expresionistická avantgarda a postmoderna, spolu tedy jasně souvisejí jak opatrností vůči totalizujícím teoretickým konstrukcím, „přeludům o tom, že se zmocňujeme reality“, jak píše Lyotard, tak společnou potřebou vyhlásit „válku celistvosti“.³⁵ Také je spojuje nietscheovská „prehistorie“, jež se vyznačuje skepsí ke všem „obrazům světa“ (*Weltbilder*)³⁶ v jejich relativitě a ke všem transcendentálním významům anebo „velkým“ či „velkolepým vyprávěním“,³⁷ v nichž jsou ukoveny a skrze něž

32 Lyotard a Thébaud (1985, str. 58).

33 Readings (1991, str. 73).

34 Lyotard (1992, str. 16).

35 Tamtéž.

36 Komentář k tomuto aspektu Lyotardova myšlení viz Hometh (1984, str. 899).

37 Lyotard (1984, str. xxiii).

jsou legitimizovány „metadiskurzy“ moderní doby.³⁸ Rozhľadáním jsou legitimizovány, jenž podobně vykonstruované světy přimášeji, postmoderní stálosti, jenž podobně vykonstruované světy přimášeji, postmoderna i expresionistická avantgarda usilují nikoli o vytvoření nového „metajazyka“, nýbrž o zajištění „místa vzdoru vůči metajazykům“.³⁹ I když třeba jejich strategie zahrnují „vynalézání nových realit“, cílem není nastolit pocit nového řádu, který by nahradil řád starý, nýbrž dohnat Nietscheho nihilismus k poslední krajnosti, až k bodu, jež Lyotard nazývá „odhalením *absence reality* v realitě“.⁴⁰ Pokud snad avantgardy „realitu pokožily a diskvalifikovaly zkoumáním rozborem zobrazovacích technik, jichž se kdysi využívalo pro vžitípení víry ve skutečnost“ (str. 12), učinily tak proto, aby splnily jeden z hlavních avantgardních cílů: úkolem je odhalit, v jak velké míře je umění zapleteno do vytváření „obrazu světa“, oněch vzorců vnímání a zkušenosti, které ustavují realitu a naplňují ji obsahem. Nietscheovské souvislosti mezi expresionistickou avantgardou a postmodernou tak leží ve společné snaze podrobit dekonstrukci některé vůdčí principy tradičního západního myšlení. Jestliže například termín „postmoderna“ naznačuje, že tato historická fáze nastává „po“ moderní době, zároveň rysuje radikální rozchod s celou tradicí humanistického myšlení a především s jeho ústředními principy, tj. vírou v jednotné karteziánské já a v uplatnění rozumu k rozeznání řádu světa i k subjektivní orientaci.⁴¹ Jak jsem však ukázal, právě tyto epistemologické a ontologické zásady se stávají terčem kritiky, intenzivního zkoumání a nakonec vyvrácení při Nietschem inspirované „expresionistické revoluci“. Jinými slovy, již v této rané fázi historické avantgardy — v letech 1910–1920 — jsou zřetelně vidět ony „posthumanistické“ principy, které později prokážou svou centrální roli v postmoderně.

Souvislost mezi postmodernou a avantgardou také vyjde najevo, pokud si uvědomíme, že právě tuto rebelantskou a ikonoklastickou fázi moderní doby — fázi, která pro nás splývá s „historickou avantgardou“ — Lyotard paradoxně vymezuje jako „postmodernu“, když ve známé pasáži píše, že „dlho se může stát moderním jen tehdy, pokud již je postmoderním. Takto chápaná postmoderna není koncem moderny, nýbrž modernou ve stavu zrodu — a tato situace se neustále opakuje“ (str. 13). Jinými slovy, podle Lyotarda postmoderna ustavuje neustále proměnlivou, radikální a revoluční frontu

38 Komentář k pojmu „velkého vyprávění“ viz Benhabib (1984, str. 104).

39 Readings (1991, str. 74).

40 Lyotard (1992, str. 9).

41 K významu předpony „post-“ viz Gaggi (1989, str. 18–19); též Lyotard (1992, str. 75–80).

modernismu jakožto celku. Toto uplatnění Lyotardovy formulace odkazuje k mému hlavnímu zájmu v této knize: na vztahu mezi avantgardou a postmodernou není zajímavé to, do jaké míry historická (a zvláště expresionistická) avantgarda „předbílá“ anebo „předznačuje“ hlavní strategie a paradoxy postmoderní doby — podobná teze by postmodernu zredukovala na pouhou historickou tautologii —, nýbrž to, do jaké míry *obě formace* představují dlouhodobý proces vymezování kritické reakce na moderní dobu. Jedná se o snahu vyrovnat se s buržoazními kulturními praktikami a podrobit je dekonstrukci, aniž bychom se přitom na jedné straně stali jejich pouhým „kulturním doplňkem“ anebo ideologickým komplicem a na straně druhé aniž bychom padli do vztahu čisté opozičního anebo „reaktivního“, kdy se kritický text „zaplete do bytostné epistemické závislosti právě na tom, co kritizuje“.⁴²

Vědomí rizika, že text nesmí skončit jako pouhý teoretický suplement a rozpadnout se v pouhý „protijed“ anebo „protipól“ právě toho, co zpochybňuje, nepochybně představuje důležité faktory, který odlišuje „náročnější“ expresionisty od jejich zamčenějších a navzájem ikonoklastických spoluvůrců z idealistického či „aktivistického“ křídla hnutí. V podstatě lze tvrdit, že tento charakteristický rys avantgardy je vyrazen snahy neupadnout — přes všechny opočné úmysly — do proudu směřlivé anebo afirmativní kulturní produkce a neosvojit si kritický postoj, u něhož hrozí, že svá hesla opře právě o ty předpoklady (jako je domněnka o racionálním, stabilním a vnějškovém hledisku), které nutno zpochybnit. To samozřejmě neznamená, že by se expresionistická avantgarda zcela vyhýbala vytváření kritických anebo opozičních forem umění. Činí tak ale — jak dokládám v celé této knize — způsobem, který díky *umítním* formám sebereflexe a sebekritiky plně bere v potaz společenské pole, v jehož mezích je umění produkováno a vnímáno, a také institucionální determinanty, omezující opoziční účinek kritiky.

HISTORICKÁ AVANTGARDA A BAUDRILLIARDŮV POSTMODERNÍ „VĚK SIMULACE“

Proti historické avantgardě (a to nejenom proti expresionismu, ale i proti raným fázím dadaismu a surrealismu) tak lze vznést stejnou námitku, která bývá často zaměřena proti postmoderně: údajný nedostatek přímého politického a ideologického angažmá. Pokud postmodernu chápeme se Schulte-Sassem jako „ono hnutí v historii

⁴² Schulte-Sasse (1987, str. 8).

umění, jež se již nepokouší překonat oddělenost umění a života [...] a přijímá jako dané, že funkční diferenciace společnosti je nezvratným faktem“ (str. 7), pak nutno počítky této postmoderní tendence k přijetí společenské „diferenciace“ a estetické autonomie sledovat až k historické avantgardě. Právě zde totiž progresivní umění poprvé reflektuje zkušenosť, že se zmíněné rozdělení nepodařilo překonat, a pokouší se na tomto základě rozvinout nové, radikálnější a adverzární pojetí estetické autonomie.

Umění se zde také poprvé vyrovnává s vlastní společenskou diferenciací, přijímá strategii, jak na tuto situaci efektivně reagovat, a hledá formy *umítní* kritiky či sebekritiky, například parodie nebo tvůrčí přepis, které (na rozdíl od hlavního proudu moderny) *nepředpokládají* žádné vnější nebo objektivní hledisko. Pokusy dosáhnout nedosažitelného a v překonání sloučit umění se životem tu ustávají; zmíněné strategie naopak cílové sloučení takřka převrací na hlavu a s cynismem, který dochází ještě plnějšího rozvinutí v současné postmoderně, zpochybňují samu představu, že by obě oblasti vůbec kdy byly odděleny. Vezmeme-li totiž v potaz — řečeno s Habermasem — „falšné překonání umění“⁴³ v totalitním státě či estetizované politice a také všeobšáhlu cirkulaci znaků a zpodobnění, která v moderní době formuje realitu a vytváří její meze, stále více se stávají rozdíly mezi světem a „obrazem světa“ (*Weltbild*), tedy mezi reálným referentem a jeho uměleckým obrazem nebo označením. Počínaje „reflexivním vědomím“ avantgardy, jak o něm hovoří Paul Mann, sílí v těchto krizových pocích, že „umění je bytostně diskurzivní povahy“⁴⁴ ale také že i žitý svět, který obýváme, je stejnou měrou „psaný“. Realita se nyní totiž ustavuje jako určitá konstelace znaků a simulaker, kdy lze zpochybnit existenci jakéhokoli „originálu“. Tím se vysvětluje prominutí role jak parodické a pastišové strategie v postmoderně, tak analogických forem tvůrčího přepisu v expresionistické avantgardě, které vytláčují představu „původu“ anebo ji odkládají na později.

Michael Newman s využitím vztahu mezi parodickým textem a „originálem“ narysoval dokonce celý vývoj moderního umění. Newman konstatuje, že ještě romantické chápání parodie usiluje o „stvrzení originality a suverenity uměleckého tvůrce“, zatímco pozdější podoby parodie (s nimiž bych spojoval historickou avantgardu obecně a expresionismus zvláště) začínají zpochybňovat sám „předpoklad autority a původu, a parodický text tak vykonává jejich přesun či odklad“. Postmoderní parodie zmíněný posun dotahuje

⁴³ Habermas (1976, str. 86).

⁴⁴ Mann (1991, str. 6).

ještě dále, neboť odkládá veškerou nostalgii po „originálu“ a „*wy-chází z předpokladu, že autorita, počátek, plná přítomnost a tak dále jsou zcela vyloučeny*“.⁴⁵

K Newmanovu schématu lze připojit další zjištění ohledně přechodu od moderny k postmoderně a k tomu, co Baudrillard nazval „*věk simulace*“.⁴⁶ Pokud totiž simulace spočívá v „generování reality pomocí modelů bez jakéhokoli počátku anebo reality“ (str. 2), ve vytváření pouhých „kopii“ bez opory v originále a v „ilkvidaci všech referenčních úběžníků“ (str. 4), pak lze různá umělecká hnutí zkoumané doby popsat právě s přihlídnutím k tomu, jak reagují na zpochybnění počátků a reality.

Nepochybně východisko Baudrillardových úvah vytýčil Walter Benjamin konstatováním (uvedeným výše, viz str. 231–232), že moderní epocha je stále více ovlivňována důrazem na mechanizaci uměleckého díla. Tento úkaz sítí do té míry, že dílo ztrácí tradiční uměleckou „auru“ originality a jedinečnosti a je již přijímáno pouze v rámci konzumně zaměřené „zbožní estetiky“. Reakce na tuto proměnu statutu umění se v různých kulturních formacích moderní doby nesmírně liší. Jak jsme viděli, modernismus na zmišení „originálu“ a zahlázení reálného referentu odpovídá jednak tím, že se ostře odlišuje od reflektovaných forem, jež souvisejí s konzumní masovou kulturou a se zbožní formou (například důrazem na zásadní kulturní nadřazenost svých hermeticky distancovaných vytvořů), ale za druhé ztrátu „aury“ kompenzuje tím, že ještě vehementněji než dříve stvrzuje představu novátorství, originality a umělecké invence.⁴⁷ Jeho reakce tak *de facto* přise novou kapitolu ke klasickému-romantickému uplatnění pojmu „génia“. Avantgardní a postmoderní umělci na zmíněné tendence reagují právě opakem: „referent“, věc samu, prezentují jako „referent“ a *ztroueví* umělecké „zpodobnění“ splynuvší v jedno (příčemž vzorovým příkladem tu je *objekt trouel*). Zpochybňují tím (jak ukázal Bürger) nejenom konvence aury a originální umělecké tvorby, ale odhalují též, do jaké míry se již *rovně* obě roviny reference (tj. referent a znak) překrývají; poukazují tedy na ta místa, kde již nyní obě roviny navazují „zkrat“, a přivádějí konvenční systém umění a zpodobnění k explozi.

Strategie expresionistického tvůrčího přepisu a postmoderní parodie mají s estetikou „nalezeného předmětů“, jak ji prosazuje historická avantgarda, společný cíl *ztrátovat* zpodobňovací vztah mezi

⁴⁵ Newman (Postmodernism ICA Documents [b.d.], str. 141.).

⁴⁶ Baudrillard (1983, str. 4).

⁴⁷ Viz Jameson (1979, str. 135–136).

znakem a referentem. Jestliže avantgardní estetika „nalezeného předmětů“ prezentuje v hnutí dada sám „referent“ coby identický s uměleckým znakem, výkony expresionistického přepisu anebo postmoderní parodie zase obdobně předpokládají, že originál i jeho umělecky přetvořený protějšek v zásadě patří na stejnou rovinu, a jelikož jedno i druhé je (jako v Baudrillardově modelu) diskurzivní konstrukt v diskurzivně určeném světě „simulací“, ani jedno nemůže vznášet nárok na „originální“ prvenství. Výkon zpodobnění cílí reprezentace je v obou případech zpochybněn, neboť dílo se aktivně zapojuje do neustálého oběhu obrazů a do překluzu mezi diskurzivy. Podobně jako ony expresionistické obrazy, které — jak jsem se snažil ukázat — vyvstávají „pod výmazem“ a do nichž je odolnost vůči uzavřenosti a strnulosti již „zabudována“, i zde hlavní účinek směřuje nejen k vyvrácení klasického realismu a jeho snah mimeticky „fixovat“ svůj objekt, ale také k demaskování samotné snahy reprezentovat to či ono jako „přítomné“, a cílem je podrobiti dekonstrukci jakoukoli přetrvávající „nostalgii po přezenci“.⁴⁸

V tom tkví hlavní funkce avantgardních „opozičních diskurzů“; otlášly jinak nepochybnitelnou a monolitickou „přítomnost“ reality, čímž realitu jednak „pokořily a diskvalifikovaly“ poukazem na „absenci reality“ v realitě, ale za druhé intenzivní analýzou zpodobňovacích technik podkopaly společensky institucionalizované dominantní diskurzy, o něž se realita opírá a jejichž úkolem je „všé-povat vru v ni“ (str. 2). Je-li potom správně tvrzení Jochena Schulte-Sasseho, že postmoderně se vyznačuje zastavením snah o překonání hranice mezi uměním a životem⁴⁹ (což je postoj připravený zkušenými historické avantgardy), vyvstává otázka, zda toto stanovisko pramení z nihilistické rezignace, anebo jen z vědomí, že s „estetizací politiky“ (Benjamin),⁵⁰ „falešným sjednocením“ umění a života (Habermas),⁵¹ stále výraznější „sémiotizací“ městské krajiny moderní doby⁵² a následnou akcelerací simulačních vlivů se hranice mezi uměním a životem tak jako tak nenávratně zahlazují.

EXPRESSIONISTICKÝ KONTRADISKURZ: TVŮRČÍ PŘEPIS A PARODIE

Klíčovým momentem ve vývoji expresionismu jakožto avantgardního hnutí je sebereflexivní vědomí, jež vyvstává z konfrontace s již

⁴⁸ Lyotard (1992, str. 13).

⁴⁹ Schulte-Sasse (1987, str. 7).

⁵⁰ Benjamin (2009, *passim*).

⁵¹ Habermas (1976, str. 86).

⁵² Viz Vietta a Kemper (1975, zvl. oddíl 2.5.2); též Simmel (1903).

„popsaným“ světem. Jelikož nietzscheovská revoluce svou relativitací všech kosmologických názorových soustav zcela vyvrací možnost *vnějšího* hlediska, rozvíjí expresionismus určité diskurzivní strategie (související, jak jsme viděli, s pozdější postmoderní „parodii“ a „pasišem“), které usilují o předvedení diskurzivní zkonstruovanosti světa a o narušení tohoto nekončícího oběhu obrazů *zemníř*. Je pravda, že idealistické a aktivistické křídlo expresionistického hnutí dává nadále průchod své nostalgii po pocitu stálosti, jak její přínášející starý svět referenční, a po návaznosti, jak ji poskytuje tradiční kosmologie a dominantní diskurz, a stejně jako modernismus se pro zaplnění nastalého vakua dokonce uchylují k vyváření nových mytologií. Jak totiž píše Baudrillard, „když už skutečnost není, čím bývala, získá nostalgie svůj plný význam. Mnozí se mýlí o původu a znaky reality, odkazy na pravdu, objektivitu a autenticitu z druhé ruky.“⁵³ Právě zde se však expresionistická avantgarda svou reakcí liší od „naivnějších“ složek hnutí, neboť se varuje vší nostalgie a povědomí řádu, jak ulpívají na starých (fiktivních) systémech. Za cíl si proto klade „podrobit dekonstrukci zavedené vzorce vnímání, aniž by je unáhleně nahrazovala.“⁵⁴ Takto zní poselství „expresionistické revoluce“.

Jak jsme viděli, formální strategie a opoziční diskurz, jimiž expresionistická avantgarda rozvíjí naznačený dekonstruktivní přístup, má mnoho společného s postmoderní parodií, která — jak píše Linda Hutcheonová — „umělci dovoluje hovořit *k diskurzu přímo z jeho vnitřku*, aniž by se mu přitom zcela podrobval.“⁵⁵ Například můj rozbor Döblinovy „Vraždy pryskyřičníku“ dokládá, jak může parodický text vytvořit soubor kontradiskurzů pomocí jazykového pasiše, parodické exhibice netělesných a autoritářských diskurzů a gest. Stejně jako u parodických forem, jež jsou typické pro postmodernu, i kritický dopad Döblinových parodií a dalších expresionistických kontradiskurzů pramení právě ze způsobu, jak tu jsou autoritářské panující společenské diskurz osloveny a podkopány *zemníř*. Například „dialogické“ a „hybridní“ diskurzivní formy, jak jsme je nazvali spolu s Bachinem, nepřijímají žádné „vnější“ hledisko, „ironické“ v klasickém slova smyslu, nýbrž přívádějí protichůdné pohledy na svět k ideologické strážce v témže syntaktickém a diskurzivním rámci. Podobně i střety navozené mezi mimetickým a diegetickým pólem narativu podkopávají každou možnost, že by

zde vystal panující vyprávěcí diskurz anebo jakékoli metajazykové stanovisko, které by textu v analogii ke klasickému realistickému textu dovolovalo vyprodukovat (klamný) dojem nadvlády. Parodický „kontratext“ nepřijímá vnějšíkovou metapozici, nýbrž promlouvá *k autoritářským diskurzům přímo jejich hranicemi*.

Podobný závěr dokládá má analýza *Kabineu doktora Caligariho*: narativ je sice často obýván dominantním diskurzem vědeckého rozumu a zdánlivě podporuje společensky přijímanou a všudypřítomnou ideologickou věru v dosažitelnost definitivního a nepopiratelného poznání, pocit autority, jenž je s principem vědo-techniky spjat, je zevnitř destabilizován nepohlávitelným vědomím „nerozhodnutelnosti“ textu. Naše vnímání identit, postav a událostí je tím ovlivněno do té míry, že to předem vylučuje jakoukoli představu stabilní a „vnějškové“ perspektivy a jakoukoli výstavbu rétorického, textového anebo ideologického metajazyka.

V expresionistické avantgardě je tak snaha zajistit s využitím realismu „definovatelnost“ reality vždy již *zemníř* podkopána sérií podobně „vniřních“ kontradiskurzivních strategií, jako je interakce s fantasmem, groteskem a melodramatičným anebo subverzivní parodické a dialogické efekty. Tyto kontradiskurzuy poukazují k oblastem, které realismus ve svém racionálním a jednotném „vidění“ vylučuje na okraj a jež ztrácejí na významu působením toho, že je zkušenosť zorganizována na základě restriktivního vědecko-technického „principu reality“. Jejich cílem proto není vytvořit vůči realismu abstraktní a čisté formální opozici, nýbrž destabilizovat jeho nárok, když chce předkládat transparentní, vyčerpávající a pravdivou *histoire*, a otrást tak i ostatními realistickými diskurzuy, které zajišťují konstrukci společenského imagináru.

⁵³ Baudrillard (1983, str. 12).

⁵⁴ Schulte-Sasse (1989, str. 43).

⁵⁵ Hutcheon (1988, str. 35).

.....
Poukazováním k okrajové oblasti za hranicemi dominantního diskurzu rozvíjejí avantgardní subverzivní „kontrateksty“ poetiku „nepodobnitelného“ či „nereprezentovatelného“. Tato rubrika v mnoha ohledech souvisí s dalším klíčovým pojmem, o kterém se — zvláště s přihlídnutím k důležitému Lyotardovu příspěvku — vede diskuse v polemice o definici postmoderny: s pojmem sublimity neboli vznešena.

Lyotard ve své nové interpretaci a reformulaci Kantovy estetiky¹ klade důraz na důležité rozdíly (naznačené již v Kantově výkladu celého problému) mezi krásným a vznešeným. Podle Kanta krásné závisí na shodě vkusu, na společném vědomí estetické hodnoty.² Oproti „poklidnému nahlížení, jak je navozuje krásno“ (§ 27) je vznešené spjato s pravým opakem, totiž s napětím či „vzrušením“ a s „rychle se střídajícím odpuzováním a přitahováním“ (§ 27). Kant totiž tvrdí, že vznešené představuje reakci³ na předmet natolik „ohromný“ či „bezmezny“ (§ 23), že zcela zavali schopnost obrazivosti pojmut jej anebo si o něm učinit „zpodobňující představu“. K takovému monumentální skýdla teoretický přístup výhradně pojem či „idea rozumu“. Vznešené coby to, co se vymyká mezím

1 Jak Lyotard sám připouští, jeho pojetí sublimity neodpovídá ve všech bodech Kantovu pojmu vznešeného; viz Lyotard (1992, str. 14–15).
2 Kant, *Kritika soudnosti*, § 40; viz též Lyotard (1985, str. 94 a 97).
3 Kant zdůrazňuje, že vznešené nutno chápat jako „reakci“, nikoli jako „předmět“ nebo svědylnou „příčinu“; viz *Kritika soudnosti*, § 26.

představitelnosti a zpodobnitelnosti, tedy souvisí jednak s obdůrným a bezvarým⁴ a za druhé s tím, co se odchyluje od (všobecně přijímaných) podmínek estetické plamosti. Lyotard v souladu s Kantovou argumentací popisuje vznešené jako „pocit čehosi obdůrného. Bezvaré. Příčinou toho, že vnímáme vznešené, je znižení zákonitosti a pravidel.“⁵

Stejně jako expressionismus, coby hnutí působící v epoše chronické anomie, aktivně suplementuje již spuštěný proces ideologického a kosmologického třštění (či „nalamování“), také poetika sublimity podle Lyotarda v moderně vyvolává proces „estetické anomie“; kladem důrazu na sublimní, nepodobnitelné či nepředstavitelné a abstraktní podkopává a zpochybňuje limity, konvence a konstitutivní podmínky umění. Jeden z nejvýraznějších příkladů přitom Lyotard nachází v „abstraktním malířství po roce 1910“, které se svou snahou podat „nepřímé, v principu neuchopitelné náznamy neviditelného“ (str. 68) — „neviditelného“, jež se vymyká konvenčním zpodobňovacím diskurzům — stává jedním z hlavních pramenů „abstraktní“ tendence v epoše moderny.⁷ Je pravda, jak píše Lyotard, že „nelze zpodobnit absolutno [...] , ale lze prokázat existenci absolutna — totiž, negativním zpodobněním, které Kant nazval „abstraktní““ (str. 68). Zatímco tvůrci „romantického vznešená“ se snažili k nepodobnitelnému absolutnu poukazovat v „syžetu“ a nostalgicky tak načrtnout „ztracený původ anebo vzdálený cíl“, a počátku dvacátého století, když se vynořila historická avantgarda, již došlo k zásadnímu posunu důrazu a avantgardisté hledali „nepodobnitelnou“ blíže — „v podmínkách samotného uměleckého díla“.⁸ Projdeme si nyní tento vývoj podrobněji.

Romantismus projevuje neustálou touhu po přítomnosti absolutna a „nepodobnitelného“ volbou námětu, který často obsahuje přímý poukaz k monumentální scéně toho, jak byli básníci či malíři původně „umešeni“ či „strženi“ prožitkem sublimity.⁹ Jak podotýká Paul Crowther, vzniká tak celý žánr vznešené krajinomalby, která zachycuje „strmé horské hřebeny; zuřící bouře, bezedné propasti, nehostinnou pustinu, ohrožené poutníky a podobně“.¹⁰ Díla romantických vývarníků, jako je Caspar David Friedrich, tedy patří

4 K tomu viz Crowther (1989, zvl. str. 100).
5 Lyotard (1989, str. 24).
6 Lyotard (1982, str. 68).
7 Viz též Lyotard (1989, str. 204).
8 Lyotard (1985, str. 98).
9 Viz Weiskel (1976).
10 Crowther (1989, str. 155).

k žánru, který se — jak uvádí Lyotard — „principiálně skládá z pokusů zpodobnit vznešene“.¹¹

Politicky zaměřený idealistický a utopický předvoj romantického období je sice motivován velmi odlišnými zájmy, nicméně klade si stejně neuskutečnitelný cíl: jak konstatuje Christopher Norris, chce se vyrovnat s „transpozicí kantovského vznešena do sféry historie a politiky“. Jinými slovy, snaží se racionálně pochopit, a takto „zpodobnit“ či „reprezentativně uchopit“, politické a revoluční vření doby a „samu chaotičnost či bezvarost dobových událostí“.¹² Zkušenosť dobové reality jakožto chaotického kvasu, spojená s takto vyvolanou nostalgii po ztraceném pocitu celistvosti, tedy po „přezenci“, která by do bezvarosti mohla vnést řád, společně vedou k utopické projekci abstraktních ideálů (čili idejí rozumu) těsně souvisejících s revoluční dobou a s romantiky, jako je světová spravodlnost, mír, svoboda, bratřství, osvícené vládnutí a společenský pokrok.¹³ Kdykoli jsou tyto představy idealistickou projekcí přeneseny přímo na svět, vyvolávají v důsledku onu klanavou a iluzivní tendenci, kterou Kant nazývá „blouznění“ (*Schwärmerei*) anebo „fanatismus“, což je *klam*, který si představuje, že nějaké vidění může překročit veškeré meze smyslového vnímání, a chce tedy snít podle principů (= rozumové šlideny) (§ 29). Podobně jako Kant, i Lyotard tuto tendenci označuje za „domněnku, že dochází k prezentaci, ačkoli k ní nedochází“.¹⁴

Motiv „fanatismu“ vede přes sublimitu či vznešeno k dalšímu kritériu, kterým můžeme jednak odlišit různá křídla expresionismu, za druhé přesněji definovat avantgardu a za třetí prokázat její souvislost s postmodernou. Ačkoli její totiž Lyotard ponechává stranou, Kantův rozbor fanatické „mánie“ — nepochybně motivovaný politicky, totiž ideologickou zdrženlivostí vůči všem revolučním podnětům, které by mohly vést k proměně společnosti a k destabilizaci státu¹⁵ — je v jeho pojetí vznešného klíčovým faktorem.

Kant tu je očividně veden domněnkou, že sám fakt *nezpodobnitelnosti v představě* (například ideje svobody) — v oblasti umění,

¹¹ Lyotard (1989, str. 204).

¹² Norris (1990, str. 217).

¹³ Viz tamtéž.

¹⁴ Lyotard (1989, str. 403).

¹⁵ Norris (1990, str. 217) konstatuje: „Kant osobně samozřejmě nebyl žádným přítelem revolucí, přinejmenším pokud k nim patřilo svržení dosavadních monarchických anebo státních struktur. Odtud nepochybně pramení jeho touha udržet hranice mezi státy, díky nimž jsou svoboda, pokrok a spravodlnost považovány za ideje čistého rozumu, tedy nikoli za pojmy, které by bylo možno kdy přenést do dané přítomnosti revolučního činu.“

jak jsme viděli, spojený se vznešeností — funguje jako „pojistka“:

„Pojistkou je čisté negativní ráz zpodobnění. *Nepochopitelnost ideje svobody* totiž předem zamezuje jakémukoli pozitivnímu zpodobnění“ (§ 29). Ve světle mé revize Bürgerovy teorie avantgardy je jasné, že právě tato pojistka „negativního zpodobnění“ — klíčová i pro Kantovu estetiku vznešného — sahází ve „fanatictějších“ dlech idealistických a utopických autorů expresionistického období, jako jsou „aktivisté“ anebo (řečeno se Sokelam) „naivní expresionisté“. Těmto umělcům schází pojistka nezpodobnitelného, a tak často upadnou do stavu, jenž by Kant nazval „delírium“, „fanatismus“ či „blouznění“ a ve kterém „je imaginace — coby afekt — nespoutaná“, takže ji „ lze přirovnat k *máni*“, která „je se vznešenem přinejmenším slučitelná, neboť je *propastně směšná*“ (§ 29).

V protikladu ke „směšným“ vylévům „naivních“ expresionistů se „nároční“ autoři expresionistické avantgardy odlišují také jistou vlnavostí pro nezpodobnitelné a vznešné. Jak jsme viděli, například u Kafky hlavní rubriky („proměna“, „zákon“, „proces“, „zámek“) vyvstávají jako nezpodobnitelná sémantická vakua, a nikoli jako realisticky přístupné objekty: vzpomínáme si, že v Kafkově podivné jinakosti vezí realismu nelze hmyz (*Ungesieher*) nakreslit. Objevují se jen jeho metonymické stopy, například „dveře otevřené do temného, vedlejšího pokoje“.¹⁶ Nevídaná hojnost smyslu — tj. schopnost Kafkových textů vnést řád do širokého spektra obav a tužeb, jež se nacházejí v myslí čtenářů, nemluvě o slasti, kterou čtenářstvo čerpá z Kafkovy obratnosti a umělecké dovednosti při vytváření strhujících a poutavé možnosti smyslu¹⁷ — se nachází v pronikavém napětí vůči nevyhnutelnému pocitu existenciální *nesmyslnosti*, který postupuje Kafkův svět.

Stejně jako utopická díla v jiných dobových formacích, které vystaly v reakci na příznačné obavy, společenské problémy a historická dilemata pozdní moderní doby (jak o nich pojednává Jameson v článku „Reifikace a utopie v masové kultuře“), i Kafkovy texty vzbuzují u publika reakci spjatou s jeho nehlubšími nadějami a obavami ohledně těchto historických situací. Zatímco modernismus se tento riskantní a zneklidňující spící obsah nesnaží „zpracovat“, nýbrž nabízí „kompenzační struktury“ k jeho „zahrazení“,

¹⁶ Dopis K. Wolffovi z 25. října 1915.

¹⁷ Tato hořko-sladká slast, pro Kafku dílo charakteristická, podle všeho souvisí se základním mechanismem „překroucení“ či „subverze“, na němž spočívá kantovské vznešeno, kdy člověk bere na vědomí anebo nově ožívuje potenciál rozumového pochopení coby nástroje, jak v přímé konfrontaci s monumentálníu nepochopitelného dospět k jisté míře jeho teoretického nahlédnutí.

a zatímco „utopická“ díla masové kultury zmíněné reakce vyvolávají jen proto, aby je všechny „ovládla“ a potlačila ještě efektivněji převodem na „imaginární řešení“ a „projekci optického klamu společenské harmonie“,¹⁸ Kafkovo spisovatelské dílo proniká do těchto spíicích vrstev a skrze své neurčité polysemické organizační konstrukty vytahuje na světlo přetrvávající pochybnosti a tužby pouze s tím cílem, aby se nakonec *zdrželo* jak účelky, tak proměny problémového obsahu, která by nastolila „kontrolu“ a „potlačila“ je. I Kafkovo dílo otevřítá Pandořinu skříňku moderní doby, ale oproti ostatním zmíněným kulturním formám doby jeho akt odhalení *nevede* k tomu, aby skříňku nakonec jen pevněji zavřel. Kafkovo dílo lze charakterizovat jako „avantgardní“ díky tomu, že vyvolává výraznou, ale neuspokojenou touhu po smysluplnosti, přítomnosti a transcendentální celistvosti. Tato nostalgická touha souvisí s touhami, o nichž hovoří idealistické projekce, avšak jasně se od nich liší: za prvé díky Kafkově „náročnější“ metodě evokace, když uplatňuje aluzivitu a „negativní zpodobňování“, zajišťující „pojistku“ vznešenosti a nezpodobnitelnosti, a za druhé díky tomu, že Kafka utopicko-nostalgickým projekcím dovoluje vyvstat pouze za podmínek, že zůstanou paradoxně nenaplněné a nerozřešené. Touhu po smyslu tak mírní a tlumí jediná pravda, která je pro jeho texty určující, a to bytostná zkušenosť absence smyslu.

Jestliže „utopický“ ráz textů, které spadají do Jamesonovy kategorie „masové kultury“, pramení z „rituální oslavy obnoveného společenského řádu a toho, že je spasen nejen před božím hněvem, ale i před nedůstojnou vládou“ (str. 142), pak Kafkova díla (podobně jako celá expresionistická avantgarda) se již na rovině poetiky zpodobnění a ve svých strategických sublimity a „negativity“ vyznačují snahou ořítit iluzí, která dovoluje podobné utopické ideály projekci přenášet jako jistoty, nastolující na jedné straně produktivní a dialogické napětí mezi slasti pocítovanou při pomýšlení na vyšší, smysluplný a ideální řád, a na straně druhé jasně vyjadřující zofalé vědomí, že člověk se bojí v bažinách nesmyslu a do sféry smysluplnosti nemůže vstoupit. Jak to ve své odpovědi na Brodův pokus nacházet ve světě příznak naděje řekl sám autor, z Kafkova díla neustále vyzáruje vědomí, že tu je „naděje, konečná naděje — jenom ne pro nás“.¹⁹ Namísto aby tedy touhu po změně rozptýlil a přesunul jinam kompenzacím a imaginárním překonáním společenských rozporů, jako tomu je v modernismu a v masové kultuře,

Kafka a expresionistická avantgarda ve svých dílech napětí mezi smyslem a nesignifikaností prohlubují a akcentují nepřeklenutelný rozestup mezi oběma póly.

NOVÝ POHLED NA LYOTARDOVO POJETÍ POSTMODERNY: SUBLIMITA JAKOŽTO NEZPODOBNITELNÁ PODMÍNKA UMĚNÍ

Nepřekonatelné napětí, jak je Kant odhalil ve vjemu vznešeného, přenáší Kafka a další avantgardní autoři do tvůrčího rozporu mezi „ideou“ na jedné a nemožností jejího zpodobnění na druhé straně. Jak jsme již zmínili, Kant se k možnosti převést „ideu“ do přímé politické akce a společenské změny staví silně skepticky. Nepochybně právě proto trvá na tom, že vjem vznešeného se liší od vjemu krásy, neboť úběžníkem úvahy je pro Kanta (jak zdůrazňuje i Lyotard) pojem „společensví“ či „community“²⁰ (a Lyotard tak opakuje, že krása, vyžaduje společensví, jehož je v jistém smyslu příslibem“), za druhé prosazuje vznešené jako „pojistku“ proti projektivnímu vytýčování falešných komunit, a konečně nás upozorňuje, že — řečeno slovy Lyotardovy parafráze — „společnost ještě nikdy *neviděl*. Nikdo ještě neviděl počátek ani konec. Nikdo ještě nikdy *neviděl* svět“ (str. 23).

Toto zjištění nám dovoluje provést na poli forem progresivní tvorby další rozlišení. Rozdíl mezi idealistickou a utopickou avantgardou na jedné a cyničtější a rafinovanější smyšlejší avantgardou na druhé straně lze změnit právě s ohledem na to, jak přistupují k projekcím pojmu „společensví“ a „utopie“. Idealisté — podobní romantikům, jejichž sublimní povědomí je nostalgický žene k evokaci vznešenosti pomocí krajín a tak dále — prosycují svou „kritiku civilizace nostalgickými a utopickými obrazy lepšího, smířného světa“.²¹ Naproti tomu „cyničtější“ avantgardisté podobnou účelnu odmítají a předvádějí svou vynalézavost v nacházení nových „negativních zpodobnění“ a jinakostních abstraktivních metod, které jim dovolují aluzivně poukazovat k nezpodobnitelnému (nepředstavitelnému, nezasupitelnému) a současně prokazovat vědomí toho, že „přezentovat utopii“ anebo „budoucí zlatý věk společnosti“ je „nemožné“.²² Podobné rozlišení na poli uměleckých hnutí moderny vytýčuje Lyotard, když u vznešeného popisuje dvě odlišné emfáze, rozlišitelné v závislosti na tom, zda akcent dopadá na „nostalgii po přítomnosti“

²⁰ Lyotard (Complexity and the Sublime, in Postmodernism [CA Documents, [b.d.] str. 23).

²¹ Schulte-Sasse (1987, str. 8).

²² Schulte-Sasse (1989, str. 41).

¹⁸ Jameson (1979, str. 141).

¹⁹ Cituje Lukács (1971, str. 497).

(již klade „na stranu *melancholie* a německých expresionistů²³), anebo na „vynalézání nových pravidel hry“, podle Lyotarda spojené s „experimentací“ a s „novátorstvím, s Braquem a Picassem“.²³ Vzhledem k mému výkladu expresionismu je snad jasné, že Lyotardova snaha umístit celé expresionistické hnutí jen do jedné z obou rubrik zásadním způsobem redukuje rozsah daného pojmu. Jak jsme viděli, je sice pravda, že jedno křídlo hnutí — totiž idealisticko-utopičtí expresionisté — nejspíš opravdu upadá do „nostalgie po přítomnosti“, avšak tuto reakci nesdílejí méně „naivní“ expresionisté, kteří spíše než k idealistům patří k avantgardě. Pokud navíc vezmeme v potaz úsilí o abstrakci, experiment a nezprostředkovanou expresivitu, které žene vpřed i ty nejnaivnější expresionisty, lze tvrdit, že jejich nostalgia je jen málokdy provázána s vytvářením oné afirmativní formální struktury, o níž zde jde Lyotardovi a jejíž „oči-vidná konzistence skývá členění či divákovi nadále materiál k útěše a potěšení“ (str. 14).²⁴

Moje druhá námitka proti Lyotardovu výkladu zní, že sám novátorský ráz uměleckého díla nedává žádnou záruku, zda nakonec neskončí jako zdroj formální útěchy (často to platí o produktech modernistické afirmativní kultury) anebo zda svůj kritický obsah nevystaví estetizaci, která rozpřítí jeho poselství. Když tedy Lyotard postmodernu spojuje s „oslnivým mřížením“ jednotlivých generací a uměleckých hnutí²⁵ — jinými slovy s inovacemi a se stylistickou aktualizací umění —, paradoxně se tím poddává *ahistorickému* přístupu. Nebere totiž v potaz historický posun ve *funkci* inovace (což je rozlišení naopak klíčové pro Büngerovu teorii), tj. přechod od novátorství, které působí pouze jako kritika předchozích anebo konkrétních uměleckých hnutí, k radikálnější formě novátorství coby umělecké *sebekritiky*, která zkoumá, za jakých okolností je v daném historicky institucionalizovaném rámci umění vůbec možné.

Jak jsme již zmínili, Lyotardova nejproslulejší teze v dané souvislosti zní, že „dílo se může stát moderním jen tehdy, pokud již je postmoderním. Takto chápáná postmoderna není koncem moderny, nýbrž modernou ve stavu zrodu — a tato situace se neustále opakuje“ (str. 13). Čteme-li tuto definici ve světle Lyotardova chápání novátorství (*novatio*), je tu postmoderna — zdá se zprvu — chápána jen jako poměrně konvenční verze avantgardy, totiž jako „předsunutá

²³ Lyotard (1992, str. 13).

²⁴ Účinnou „konzistenci“ spíše najdeme například v jistých typech romanismu, kde jsou konvenční organické a harmonické formy mnohdy spojeny s obdobně nostalgickým postojem k utopii a ideálu.

²⁵ Lyotard (1992, str. 12–13).

stráž“ anebo „žhavá móda“, plhící pouze „předběžný úkol průzkumu formy, zatímco skutečný, postup‘ provádějí ti, kdo chatrnou půdou experimentu a destruktivní estetiky, jak je spojována s avantgardou, transcendují“.²⁶ Jinými slovy: postmoderna se tu podobá ikonoklastické a novátorské sile, která pročištuje umělecký anebo ideologický prostor pro rozsvícení nového, a činí tak z téhož důvodu, ze kterého kulturní módní vlny a nová hnutí typu modernismu konvenčně nepadaly své předchůdce. Teprve když Lyotard upřesní funkci „neustále se navracející“ novátorské síly, o níž hovoří, získává jeho pojetí postmoderny jakožto předvoje anebo „zrodu“ moderny hlubší a jemnější smysl:

Postmoderní je pak to, co se na poli moderny dovolává nezpodobitelného v samotném zpodobnění, co zavrhuje útěchu korektních forem [...] a zkoumá nová zpodobnění — ne proto, aby z nich čerpala potěšení, nýbrž s cílem vyvolat tušení, že existuje cosi nezpodobitelného. Postmoderní malíř anebo spisovatel je v postavení filosofa: text, který píše, dílo, které tvoří, v zásadě není ovládáno předem danými pravidly a nelze je posuzovat určitými soudnostmi, uplatněním již daných kategorií na tento text anebo dílo. Podobná pravidla a kategorie dílo či text naopak zkoumá (str. 15).

Lyotard tedy záměrně odsouvá tradiční roli „útěchy“ (spjatou s nostalgickým, utopickým postojem) i formální novátorství anebo tvorbu „nových zpodobnění“ (u nichž je riziko, jak jsme zjistili u modernismu, že rozpřítí a rozřídí své poselství), neboť jednomu i druhému hrozí, že získají čistě útěšnou estetickou funkci.

Koncept sublimity tak v kontextu postmoderny i avantgardy nabývá na významu jakožto *kontrákoncept*, koncept vzdorující tomu, co Marcuse nazývá „afirmativní kultura“. Nezpodobitelné vznese-no, nepředsavitelná sublimita se totiž neomezuje na roli kantovské „pojistiky“ proti máni (romantického) „blouznění“, *Schauämerei*. Navozuje také skepsi či cynismus vůči snahám afirmativní kultury zachytit, napodobit anebo anticipovat ideály, harmonii a utopii. Navíc v textech přesouvá střed zájmu od „nezpodobitelnosti“ Boha, utopie anebo transcendentálního smyslu směrem k těm oblastem, které jsou „nezpodobitelné“ přímo na poli umění. Zkoumá jak

²⁶ Eysteinsson (1990, str. 154). Eysteinsson (1990, str. 178) svůj úsudek formuluje velmi vyváženě, když varuje, že avantgardu „nesmíme chápat jen jako příprav-nou fázi pro mistrovská díla modernismu anebo naopak přijímat avantgardu jako jedinou smysluplnou revoltu a modernismus prohlásit za pouhý převlečený klasis-cismus“. Podobně Chase (1957, str. 365) tvrdí, že „v moderních podmínkách předstává avantgarda permanentní hnutí“.

„pravidla“, tak nereflektované podmínky možnosti umění, a zaměřuje tak pozornost k obdobně nevysloveným institucím a diskurzivním rámcům, jež vymezují estetickou sféru.

Zmíněná „pravidla a kategorie“ obvykle zůstávají nezpodobněna, jelikož prozkoumat je znamená klást si otázky, jež uvrhnou v pochybnost umělecké snažení jako takové:

Jak jsme viděli, malířská avantgarda odpovéděla na „nemožnost“ malby zkoumáním vedeným otázkou: „Co je malířství?“ Před zkoumajícím tribunálem se jeden po druhém ocitaly dosavadní předpoklady ohledně malířské praxe. Rozmanité avantgardní směry plasticky zpochybňují tonální, lineární perspektivu, zachycování hodnot, rám, formát, podpěty, povrch, médium, nástroj, výstavní síň a mnoho dalších předpokladů. „Moderní malíři“ zjistili, že musí zachytili existenci toho, co zůstávalo neprokazatelné, dokud se umělec držel perspektivních zákonů *costruzione legitima*. Začali revolučně měnit domnělé vizuální konstanty ve snaze předvést, že v zorném poli je neviditelného současně ukryté i nezbytné [...] 27

Lytotard zde postmodernu jednoznačně spojuje s „abstraktním“ proudem moderního umění a zvláště pak s paradigmaticky „filosofickou“ rolí avantgardy: ta ve svých dílech postihuje „ideu“, a zkoumá tak samy hranice, předpoklady a nutné podmínky umění. Avantgarda/postmodernu je tedy nejen v časovém ohledu napřed, ale stojí také vždy *mirno* oblast umění, neboť umělecká pravidla a konvence nejenom zkoumá, ale také se jim *vzpírá*. Současně je a není uměním, neboť se s konvenční definicí umění nutně rozchází, aby vytyčila nová pravidla: „Umělec a spisovatel proto pracují bez pravidel a ve snaze vytyčit pravidla pro to, co *bude učiněno*.“ 28 Proto také bývá avantgarda často spojována s novou a paradoxní „antiestetikou“, s estetikou bezvarnosti, abs-trakce a ošklivosti v protikladu k souladu a kráse, a proto jejím korelátem u Kanta není smysl pro krásno jakožto „sdílený“ a „společný“ fenomén, nýbrž jinakostní vznešeno. Avantgarda/postmodernu totiž patří na pole

[...] otevřené estetikou sublimity, která se neřídí shodou vkusu. Avantgardní malířství se vymyká estetice krásy, neboť se neopírá o sdílené vědomí společného potěšení. Veřejnému vkusu se její produkty jeví jako „obhludné“, „bezvarné“, číste „negativní“ nesmysly. (Užívám zde termínů, jichž Kant užil pro popis objektů vyvolávajících pociť sublimity.) Když zpodobněme nezpodobnitelné, je tím týráné samo zpodobnění.

27 Lyotard (1982, str. 67).

28 Lyotard (1992, str. 15).

To mimo jiné znamená, že malířství ani publikum se nemohou opřít o zavedené symboly, figury nebo plastické formy, které by vyvolaly dojem anebo pochopení, že se v těchto ideativních dílech nachází nějaká složka rozumu a imaginace, jak působil v řecko-křesťanském malířství. 29

Jestliže tedy postmodernu i avantgardu vycházejí z estetiky sublimity, neřídí se přitom „vkusem“, konvencemi a konsenzem. Naopak se navěky staví proti uměleckým konvencím, neboť si za „nezpodobnitelné“ téma berou převažující definice, konvence a podmínky umění a podrobují je dekonstrukci.

Avantgarda/postmodernu se nutně opírá o estetiku sublimity, neboť je nucena odmítnat estetiku krásy, jak ji stvrzuje jistý konsenzus, jisté společenské vkusu — které je danou estetikou zároveň stvrzováno. Výzva historické avantgardy „pobouřit měšťáka“, *épater le bourgeois*, a ustavit novou, rebelantskou estetiku šoku čerpá svůj význam a efekt z toho, že tu nejde jen o odmítnutí existujícího společensví středostavovských postojů a zálib. Zavrhuje se tu konkrétní institucionalizace estetické a mravní praxe v buržoazní společnosti, ale zároveň jsou ideologicky odmítnuty společenské konvence, sdílené hodnoty a dominantní diskurzy, určující pro společenské imagináno. Výsledkem je kritické, na obě strany definiční napětí mezi marginalizovanou avantgardou na jedné a formacemi „vysoké“ anebo „masové“ kultury na druhé straně: avantgardní umělci odmítají veřejný vkus a „nepoznávají se“ v panujícím společenském imaginánu, širší veřejnost ignoruje avantgardu anebo ji zavrhuje coby nepochopitelnou a intruzivní.

Pokud se tedy — jak tvrdí Jameson — utopická díla v kontextu jak modernismu, tak masové kultury vyznačují strukturou kompenzace anebo smíru (s Marcusem jsme zde hovořili o jejích „afirmativním“ rázu), pak u avantgardy/postmoderny jejich texty naopak projevují povědomí o hraničních utopického zpodobnění, a dávají tak najevo jistý klíčový postoj, totiž vzpurné, ideologicky nabité povědomí o institutu umění jakožto rámci, který jednak určuje účinky a možná užít veškeré kulturní produkce, za druhé (ve své současně podobě) vybízí k vytváření iluzivních kompenzací a za třetí napomáhá pojmut zkušenosť do škatulek ideologicky přijatelného společenského imaginána.

Schulte-Sasse ke zmíněnému povědomí o institucionalizaci umění v moderní době podotýká, že právě „míra, v níž si umělci toto uvědomili, vyznačuje rozdíl mezi modernou a avantgardou/

29 Lyotard (1982, str. 67).

postmodernou“³⁰ Historická avantgarda tak svým způsobem navazuje na — řečeno s Lyotardem — nekonečnou sérii experimentů s „implicitními předpoklady moderní doby“.³¹ Tento neustálý průzkum svědků o tom, jak pronikavě si je avantgarda vědoma instituí, zpochybňováním institucionálních předpokladů a „řešením“ problémového a institucionálně řízeného vztahu mezi uměním a životem.

Výsledkem je, že historická avantgarda nakonec — i když s jistým zdráháním — přijme nezvratnost funkčního odlišení umění ve společnosti. U postmoderny již tato separace není ani problémem: postmodernista estetickou autonomii buď přijímá jako prostý fakt umělecké existence, anebo naopak v éře, jež se vyznačuje simulací a estetizací politiky, chápe světy umění a života jako dokonale a nezvratně propletené. Výsledek je však v obou případech lýž: bezproblémové přijetí statutu umění v postmoderně (jež se v tomto ohledu velmi liší od historické avantgardy s jejími přetřvávejícími pochybnostmi) se slává ústředním principem a východiskem praxe.

DESUBLIMACE A SUBLIMITA: AVANTGARDA IDEALISTICKÁ A CYNICKÁ

Jak jsem ukázal, historická avantgarda se vyznačuje sebereflexivní kritikou, která k realitě přistupuje jakožto k diskurzivnímu konstruktu. Progressivní kulturní formace avantgardy dokládají, že jazyk, logika, myšlení a zpodobňovací systémy nejsou „neutrální“, nýbrž tvoří součást společenského rámce ideologicky zaměřených dominantních diskurzů; tím avantgarda odhaluje, jakými prostředky je navozována víra v „realitost“ reality. Připomeňme si Lyotardův popis podobného vzdoru vůči realitě ve vizuální sféře:

Rozmanité avantgardy takřka všechny pokročily skutečností a diskvalifikovaly ji zkoumajícím rozbořením zobrazovacích technik, jichž se kdysi využívalo pro vštípení víry v ni [...]. Avantgardy neustále demaskují

30 Schulte-Sasse (1989, str. 42). Jediný bod, kde se Schulte-Sassem nesoouhlasím, je způsob, jak redukuje svůj pojem „institucionalizace“ umění. Nepoukazuje u něj k úrovni historického a institucionálního sebeuvědomění, nýbrž splyvá s uměleckým povědomím o „odloženosti umění od života“. Jak ukazuje sám Schulte-Sasse, dokonce i Bürger nakonec odmítá chápat sjednocení umění a života jako jediný definiční rys avantgardy. Navíc se zcela jistě nejedná o klíčový rys „sublimního“ vědomí, provázaného s „negativní estetikou“ nezpodobnitelnosti, která spojuje avantgardu s postmodernou (a tvoří východisko Schulte-Sasova vynikajícího článku).

31 Lyotard (1992, str. 79).

prezentační triky, které umožňují ztrojit myšlení pohledem a odvést je pryč od nezpodobnitelného.³²

Vzorovým příkladem toho, jak expresionistická avantgarda užívá kontradiskurzivních strategií „diskvalifikace“ anebo „odsutkčení“ reality, je sebereflexivní problematizace „modrých kon“ u expresionistického malíře Franze Marxa. Jak jsme viděli, ostrá diskrepance „nerealistického“ kódování barvy klade obraz koně „pod výmaz“ a upomíná publikum, aby zpodobňující obraz nezaměňovalo s konkrétním referentem. Markova technika navíc do obrazu vtahuje element „otevřenosti“, který způsobuje, že uzavřenost smyslu je odložena na později, a zdůrazňuje rysy nezařizovatelnosti a „nezpodobnitelnosti“.

Strategie podkopávání konvenčních zpodobňovacích vztahů podle mne souvisí s celkovým avantgardním programem „deestetizace“ a spojuje dobové antiestetické postupy (například subverzi „konsenzuální“ kategorie „krásná“) s tendencí k „desublimaci“ umění. Zde má svůj význam, že Lyotard ve svém rozboru postmoderny výslovně kritizuje Marcuseho i Habermase za údajné „pomýlení“ ohledně „Freudova“ pojmu „desublimace“. U analýzy způsobů, jak rozmantit avantgardy „pokročí“ a „diskvalifikují“ skutečnost subverzivním „zkoumajícím rozbořením zobrazovacích technik, jichž se kdysi využívalo pro vštípení víry v ni“, Lyotard prohlašuje:

Dívod, proč Habermas — stejně jako Marcuse — považuje odsutkčivně ní za aspekt (repressivní) „desublimace“, charakteristické pro avantgardu, tkví v tom, že nechává mylně splynout kantovskou sublimitu s freudovskou sublimací a estetika pro něj zůstává estetikou krásna (str. 12).

Marcuseho estetika skutečně vykazuje pozůstatky tradičionalismu a implicitně směřuje ke krásnu. K programu desublimace, jak jej prosazuje antiúmění, zůstává Marcuseho postoj vposledku bytostně ambivalentní — což souvisí s jeho nalezenem pozitivní stránky afmativní kultury, stránky, kterou chce hájit. Jednoznačně sice chválí například „subverzivní, disonantní“ tóny současné černošské kultury, které „do umění vnášejí desublimovanou, smyslnou a děsivě bezprostřední formu“,³³ ale jindy otevřeně lpí na tradičnějším chápání „díla“ jako entity, jejíž forma je z podstaty věci „smyslotvorná“ (*sinngebend*), a nutně tak vyvolává sublimaci účinek, vždy spojovaný s krásou: „Estetická nutnost umění tak překonává děsivou nutnost skutečnosti a povznáší ke vznešenosti (= sublimuje) její bolest a slasti“ (str. 43–44).

32 Lyotard (1992, str. 12).

33 Marcuse (1969, str. 47).

Ambivalence Marcuseho postuje je důležitá pro otázku, pokud jde o vztah estetiky sublimity k avantgardní strategii desublimace. Snad lze vyjít z tvrzení, že Lyotardovo „odskutečnění“ se má ke skutečnosti stejně jako desublimace k sublimitě. Jinými slovy, jestliže avantgardní techniky „odskutečnění“ odhalují, že „skutečnost“ je produktem určitých dominantních diskurzů, zpodobňovacích instrumentů a kódů, jejichž účelem je všítkpit příjemci víru v onu skutečnost, kterou vytvářejí, podobně i „desublimace“ — v níž jsme našli ústřední kategori historické či „cynické“ avantgardy — sleduje logiku kantovské „pojistiky“: zabráňuje sublimitě čili vzněsenu, stejně jako ideálům a utopiím, aby se prezentovaly jako skutečné anebo již uskutečněné.

Avantgardně-postmoderní estetika sublimity tedy paradoxně představuje strategii *desublimace*. Jejím smyslem je totiž vzepříti se idealizačním a útěšným účinkům sublimace, která tu není chápána přisně podle Freuda jako odklad, potlačení anebo přesun *libidálních*, nýbrž *ideologických* cílů. Progresivní estetika sublimity vytyčuje program desublimace zaměřený k podkopání tendence, vykazované afirmativní kulturou, pojednávat ideál jakožto zpřítomnělý (anebo již nyní přítomný), a tak zpoždovat anebo pozdržovat na neurčito jeho zavedení ve skutečném životě. Jestliže totiž Kantovo vzněseno důrazem na limity zpodobnění brání — podobně jako druhé přikázání — vytváření „obrazů“, falešných modelů i utopií, avantgardně-postmoderní adaptace sublimity dosahuje své vlastní desublimace poněkud odlišně; totiž odhalením, že zpodobňování ideálů a utopií (anebo snaha tuto říši ideálů předjímat anebo napodobovat organickými formami souladu) představuje institucionální zvanou kompenzaci, jejíž působení se zdržuje v mezích afirmativní kultury. Podobně jako (Kantem vytyčené) strategie „negativního zpodobnění“, mňžené jako nepřímý přístup ke vzněšenému, i avantgardní deestetizující praktiky zkoumají zpodobňovací systém, brzdí jakoukoli idealizační tendenci, a brání tak vytváření kompenzačních iluzí, útěšných forem a harmonických obrazů. Desublimační účinek totiž navozují jak stiháváním artifiálního závoje, jenž tento utopický a idealizovaný imaginární svět vytváří, tak odhalováním a zdůrazňováním banálnosti a deestetizované reality, která je za normálních okolností ukryta pod konvencemi a kompenzacemi zpodobnění zformovaného afirmativní kulturou.

„Pomyšlení“, které Lyotard sledává u Habermase a Marcuseho, tak vychází z paradoxní povahy sublimity jakožto „desublimačního“ prostředku v progresivním moderním umění a je velmi důležitá: vyznačuje jasnou návaznost mezi hlavními avantgardními

strategiemi desublimace a deestetizace a ústřední postmoderní kategorií sublimity.

MODERNA A POSTMODERNA: AVANTGARDNÍ KONTRADISKURZY A HABERMASŮV „NEDOKONČENÝ PROJEKT“ ZROVNOPRÁVNĚNÍ

V částo zmiňovaném rozboru postmoderny nazvaném „Moderna — nedokončený projekt“ Jürgen Habermas jednak polemizuje s Lyotardem a s omím trendem současného francouzského myšlení, který sám považuje za konzervativní, a za druhé z daného úhlu probírá vyhlídky na „projekt moderny“. Na postmoderní kulturu, která ho obklopuje a je ovládána diskusemi o „síti pojmů a myšlenkových směrů typu post-“, postindustriální společnost, poststrukturalismus, postempirismus, postracionalismus,“³⁴ nemluvě o „posthistorii“ a „posthumanismu“, reaguje Habermas inventurou pozůstatků osvícenského odkazu v současném světě a vyhodnocením, jak na cíle a emancipační potenciál „nedokončeného projektu“ moderny zapůsobil přechod společnosti a kultury do postmoderní fáze.

Habermas v návaznosti na Maxe Webera ztotožňuje kulturu moderny se sílicím rozvojem diskurzivních sfér vědy, morálky a umění a s jejich diferenciací na odloučené a navzájem nezávislé sféry:

Projekt moderny, jak jej v 18. století zformulovali osvícenští filosofové, spočíval ve snaze rozvinout vždy podle svébytné logiky objektivní vědu, obecnou morálku a právo a autonomní umění. Zároveň bylo cílem projektu vyvinout kognitivní potenciál každé této domény z dosavadních ezoterických forem. Osvícenští filosofové chtěli nahromaděnou kulturu specialistů využít k obohacení každodenního života, tedy k racionálnímu uspořádání každodenního života společnosti.³⁵

Stále výraznější společenská odloučenost a sílicí autonomie těchto jednotlivých sfér lidské aktivity ovšem vrhla pochybnosti i na sám projekt moderny. Společenskou diferenciací se totiž nepodařilo navodit ono zpřístupnění a zužitkování jednotlivých forem poznání pro praktické a společenské účely, jejichž příslib v sobě specializované obory nesly. Místo toho se naplnil hororový scénář expresionistů, později znovu vyličený v Horkheimerově a Adornově *Dialektice osvícenectví*: nastal rozmach iracionální autority a exponenciální nárůst instrumentální logiky a racionality. Moci se chopila kultura specialistů, vybaavená určitou konkrétní vědecko-technickou

³⁴ Wellmer (1985, str. 337).

³⁵ Habermas (1983, str. 9).

logikou, a namísto aby se zmíněné diskurzy dostávaly do těsnější spojitosti se životem, „distance mezi kulturou odborníků a kulturou širší veřejnosti se zvětšuje“ (str. 9).

Je nesmírně důležité, že tvář v tvář hrozbě spojené s těmito panujícími společenskými diskurzuy je Habermas odhodlán hájit osvětený projekt moderny a navíc tak činí poukazem k jistým projektům *na poli estetické sféry*, které rýsují řešení jeho hlavního dilematu. Estetické programy, o které mu jde, se — řečeno slovy komentátora — vyznačují potenciálem zrovnoprávnění díky schopnosti „zvýraznit stav reálného světa a zároveň navodit progresivní poznávací a mravní účinky“.³⁶ Jasně tak souvisejí s hlavními projekty dekonstrukce, o které v mém pojetí usiluje avantgarda. Navíc je důležité, že při výkladu těchto emancipačních estetických cílů Habermas nejenom výslovně odkazuje k Bürgerově teorii avantgardy, ale navíc celé své zkoumání rámcuje způsobem navazujícím na Bürgerovu hlavní otázku: Habermasovi jde o síleci specializaci a oddělenost, o směřování konkrétních diskurzivních forem k autonomii a o emancipační možnost proměnit jejich autonomní status, těsněji je spojit se životem a najít pro ně větší společenské uplatnění v „hermeneutice každodenní komunikace“ (str. 9). Podle Habermase totiž celý „projekt usiluje o diferencovaně propojení moderní kultury s každodenní praxí“ (str. 13).

Chci nyní na závěr obhájit tezi, že osvícenský projekt moderny se na poli estetiky udržel při životě z valné části díky avantgardnímu programu vzdoru, který v rámci opoziční „antiestetiky“ vedl k rozvinutí mnoha různých kontradiskurzů. Jak totiž ve své reakci na Habermasovu stať konstatuje Bürger, avantgardní snahy spojit umění se životem sice nakonec opravdu ztroskotaly, nicméně přivedly na svět velmi důležité experimenty a výzvy, jejichž význam překračuje bezprostřední cíl estetické *Aufhebung*. Jednak avantgarda zpochybnila „legitimitu termínu ‚velké umělecké dílo‘“ uvolňuje možnosti „svobodné produktivity“, tedy pro schopnost vnímat a kriticky rozvinout tvůrčí náboj, který není sváán tradicí a estetickými konvencemi.³⁷ Za druhé sama tvorba kontradiskurzů a navození rétoriky osvozené od normativních institucionálních limitů je výrazem potřeby naléhavě pocítované i v postmoderně. Řečeno s Richardem Rortym, jde o „potřebu nevyсловitelného, vznešeného/sublimního, o potřebu překročit hranice a užívat slova, která nejsou součástí žádné jazykové hry; žádné společenské instituce“.³⁸

36 Kellner (1989, str. 168).

37 Bürger (1981, str. 22).

38 Rorty (1985, str. 174).

V tomto smyslu lze avantgardě při snaze spojit umění se životem přiknout více úspěchu, než je ochoten dokonce i Bürger. Jak se totiž hned ukáže, je-li pravda — jak to tvrdí Habermas i Wellmer —, že mezi důležité společenské role estetického prožitku patří možnost „využití ho k projasnění životní a historické situace“ (str. 13), a navodit tak — Bürgerovými slovy — změnu v „kognitivních interpretacích a normativní orientaci“ společnosti (str. 22), pak je to (alespoň v epoše moderny) především historická avantgarda — i když zmíněná role jistě není exkluzivní doménou avantgardní kultury —, která se této kognitivní role ujímá a činí z ní svůj hlavní princip. Je-li totiž poznání produktem daného rétorického řádu a smyslotvorných společenských praktik, právě avantgardní kontradiskurzy jsou paradigmatickým nositelem klíčové kritické role, spočívající jednak v demaskování ideologického obsahu diskurzů dominantních ve sféře kultury a za druhé v odhalení, v jak velké míře je daná diskurzivní ideologie pramenem konstrukce reality a její oporou.

„Nedvěru k metavyprávěním“, kterou Lyotard zmiňuje jako definiční rys postmoderny,³⁹ a tím související „postmoderní“ vědomí, že umění — jak tvrdí Bill Readings — již nemůže naivně „aspírovat na onu melanarativitu, která by poskytla oporu pro pravdivostní nárok“,⁴⁰ tedy nutno historicky sledovat mnohem dál, až k cynismu avantgardy, k jejím experimentům se smyslotvornými praktikami nebo s konvencemi výtavby reality a k totální skepsi avantgardy vůči společenské organizaci diskurzivních významů. Stejně jako současná dekonstruktivní praxe, která chce taktéž — jak podotýká Frank Lentricchia — „podkopat epistemické nároky zpodobnění“, přináší i historická avantgarda cynické poselství (odvozené z téhož pramene, totiž od Nietzscheho), „zprávu, že veškeré naděje na zajištění ‚základů‘ poznání jsou marné, že někdejší ‚základy‘ musí nahradit ‚propasti‘ a že každou ‚zpodobňující‘ představu‘ nutno ‚zpochybnit‘“.⁴¹

Je zřejmé, že Nietzschem inspirovaná avantgardní schopnost cynismu a kritiky má svou slepou skvrnu: „říká nám sice, jakému klámu sami podléháme, [...] ale schází jí pozitivní obsah“.⁴² Pro svou neochotu zastávat jasně vymezené společenské postoje se tato forma

39 Lyotard (1984, str. xxiv).

40 Readings (1991, str. 74).

41 Lentricchia (1983, str. 50).

42 Tamtéž, str. 51. Proto také Habermas (1982, str. 28) považuje Foucaulta, Deleuze, Lyotarda a další současně francouzské myslitele za „neokonzerativce“: kritizují sice současně „totalizující“ modely, ale místo nich nabízejí pouze „pluralismus“, aniž by přitom „zachovali alespoň jedno měřítko pro objasnění rozvratu *zásech* rozumových měřítek“. Komentář viz Rorty (1985).

kritiky blíží stavu, ve kterém se nachází i dekonstrukce. Přijímá totiž riziko „kviyetismu“ anebo „implicitního konzervativismu“ (*conservatism by default*),⁴³ riziko, kterému se přitom vyhýbají politicky či esteticky „naivní“ angažované diskurzy avantgardy, jako jsou projevy „aktivistů“ či utopických expresionistů. *Pokud však* avantgarda stejně jako dekonstrukce navozuje kviyetismus, anebo dokonce tiché zoufalství prezentací nevyhnutelného závěru, že veškerá skutečnost předstává jen nekonečnou sérii diskurzivních zpodobnění a odrazů a že tyto obrazy poskytují ideologicky nabitý nástroj, jak zastitit neopodstatněnost výstavby a epistemické opory skutečnosti, musíme zároveň zachovávat na mysli, že historická avantgarda — a z jejích opozičních formací především expresionisté — je bezprostředně spjata s nejvýznamnějšími politickými proudy moderní kultury, pokud jde o demyologizaci ideologie, v neposlední řadě pak s onou politicky angažovanou a kriticky progresivní tradicí, jejímž představitelem je Brecht.

Brechtova estetika, rozvinutá z progresivního expresionismu, totiž stejně jako historická avantgarda představuje jistou formu estetické dekonstrukce a neustále poukazuje k flikčím základům zpodobňovacích praktik ne pouze ve vztahu k sobě samé, nýbrž k umění jakožto celku, čímž pomáhá odhalit diskurzivní fikce, na nichž stojí ideologické smyslotvorné praktiky širší společnosti. Brechtovo dílo se od čisté „dekonstruktivní“ stránky avantgardy nepochybně liší tím, že Brecht v poslední instanci nepokrytě nabízí „pozitivní obsah“, tj. soubor epistemických a ideologických základů, o něž se lze opřít při pragmatice proměně společnosti. Jak je však jasné z odlišnosti názorů, které přednesl Brecht a Lukács během „sporu o expresionismus“, tyto ideologické principy nemají predeterminovat, a tedy zautomatizovat mimetický vztah díla ke skutečnosti (jak tomu je u Lukácsova „celostního“ přístupu k výstavbě skutečnosti i díla, založeného na pojmové dvojici „odkryvání“/„překryvání“, *Aufdecken/Zudecken*), a nemají být v díle prezentovány od samého počátku, jako kdyby vznášely normativní nárok. Brecht naopak svému publiku dovoluje, aby z různých důsledků naznačených divadelní hrou zvolilo ty prostředky, které pro vyobrazení problémy s největší pravděpodobností zajistí řešení.

Hlavním rysem, který Brechtova poetika sdílí s expresionistickou avantgardou, je snaha „zkratovat“ anebo narušit zpodobňovací výstavbu samotného textu. Brecht tohoto účinku dosahuje podkopáním iluzivní díla, ale také monolázovým začleněním níjak nezměněných zlomků skutečnosti. Jindy narativ rozčlení na segmenty, které

⁴³ Lentricchia (1983, str. 51).

navazují ke skutečnosti přímočařejší a otevřenější vztah než k celkové zápletkce anebo vnitřnímu napětí. Důležitým důsledkem je, že Brechtova poetika nenastoluje tradiční organické, celostní struktury, u nichž je vždy riziko, že panující ideologii překryjí obdobnou vlastní strukturou. Pokud se totiž — jak tvrdí Bloch — sama skutečnost vyznačuje „přeryvy“, pak avantgardní kontratexty jsou postaveny na vědomí nevyhnutelné odlišnosti mezi skutečností a zpodobněním — a toto vědomí jim nutně brání obdárřit konstrukt reality pozlátkem celistvosti (které pro Lukácsa splyňovalo s hlavní realistickou technikou „překryvání“).

Úkolem kontradiskurzivního textu je odhalit realitu, kterou domninantní ideologie a její společenské diskurzy zasírají. Očividně proto nemůže padnout do léčky nastražené tím, že by sám zlélesnil sce-lující, totalizující, rigidně vyznačený konstrukt. Jinými slovy, text, který se vzpírá, si nemůže dát za cíl jednoduše nahradit uzavřený konstrukt reality dané ideologie jinou, stejně organickou a totalizující strukturou.⁴⁴ Cílem je naopak zbavit tyto ucelené „tvaře světa“ jejich familiaritu, a rozbořit je tak coby ideologické a arbitrární diskurzivní konstrukce; řečeno Benvenistovou terminologií, předvést je jako *discours*, a nikoli *histoire*. Pokud se totiž — jak tvrdí Althusser — ideologie upláníuje tak, že skutečné podmínky a existenci vztahy ukrývá pod systémem diskurzů, obrází a zpodobnění, a pokud tento „imaginární vztah jedinců k jejich skutečným existencím podmínkám“⁴⁵ poskytuje náhražku za skutečnost, pak nutno demaskovat vykonstruovanost samotného imaginárna a rozpácit je jinakostními pohledy.

Popíšeme-li společenské imaginárno s Habermasem jako nosnou matérii pro „reprodukcii a přenos hodnot a norem“, kdy hlavním úkolem je „předat dál jistou kulturní tradici, integrovat společnost a začleňovat do společnosti“ (str. 8), pak opoziční kulturní formace typu avantgardy působí jako důležitý prostředek zásahu do běhu společnosti — byť především na konceptuální rovině imaginárna, a nikoli na rovině empirické anebo pragmatické. Jak upozorňuje Wolfgang Iser, literární text mimeticky nezpodobňuje „skutečnost“, nýbrž *strukturu* zmíněného imaginárna (které Iser nazývá „model skutečnosti“), a proto „do této struktury také zasahuje: obecně vzato totiž převládající myšlenkový anebo společenský systém přijímá jako kontext, ale nereprodukuje referenční rámec, jímž jsou dané

⁴⁴ Jak podotýká Eysteinsson (1990, str. 204), „organická, celistvost literárního textu může posílit latentní odloučenost literatury od ostatních společenských praktik“.

⁴⁵ Althusser (1971); komentář viz Belsey (1980, str. 56–63) a Hirst (1976).

systemy stabilizovány“.⁴⁶ Literární text tak estetickým ozvláštněním a konceptuálním „pozastavením platnosti“ panujícího společenského „myslenkového systému“ dokáže „přijmout za dominantní, významný ony možnosti, které zmíněný systém neutralizoval anebo negoval. [...] Hranice existujících systémů jsou pro literární text východiskem. Text uvádí v činnost to, co systém ponechal nečinné“ (str. 72).

Čítovaná Iserova konstatování sice mají vysvětlit opoziční potenciál všech literárních textů vůbec,⁴⁷ nicméně Iserův model je zvláště relevantní pro epochu moderny a zvláště pro vzdor avantgardy. Avantgardní kontratext totiž provádí zřetelný posun kulturní „dominanty“: u (odvěké) kritické funkce literárního textu coby prostředku, jak defamiliarizovat „myslenkový systém“ anebo „obraz světa“, jak je společností přijímán (str. 70), si avantgarda daný cíl neklade jako vedlejší produkt, nýbrž jako samo centrum svých zájmů. Kritickou a subvertivní roli, jak ji popisuje Iser, může vykonat například i klasický realistický text, nicméně setrvává u konvenčního aparátu a u ideologické zástěrky transparence. Naproti tomu kontratext je plně sebereflexivní. Reprodukcí a demytizací dominantního systému reality totiž zaměřuje demystifikační snažení na svou vlastní *výstavbu*, když předvádí vlastní iluzivitu coby umělé vybudovaného systému. „Přiznačá“ díla, která své vlastní zpodobňovací praktiky nepodrobují reflexi, sice ve shodě s Iserovou analýzou umožňují lépe proniknout do panujícího společenského „myslenkového systému“, ale ne vždy přispívají k našemu pochopení významonosných procesů a ideologické výstavby. Sebereflexivní text, který stejně jako montáž přiznává vlastní vykonstruovanost, rozplétá tkáň realismu a zasvěcuje čtenáře do zpodobňovacích mystérií, předkládá současně kritický model všech smyslotvorných společenských praktik vůbec a má bezprostřední dopad na výstavbu ideologie a nastolení imaginárního vztahu subjektu ke společenské formaci.⁴⁸

Zde jsou důležité výše probírané kontradiskurzivní strategie expresionismu, například otevřené předvedení artificiality a stylizace

46 Iser (1978, str. 71).

47 Jak upozorňuje Eysteinnsson (1990, str. 217), Iser se blíží postojí, který „litera-
tuře přisuzuje inherentní funkci vzdoru“.

48 V tomto smyslu má nepochybně pravdu Eysteinnsson (1990, str. 222), že i modernismus v sobě „obsahuje rudiment kultury vzdoru“. Podstatný rozdíl tkví samozřejmě v tom, že modernismu obvykle schází právě ono historické či politické porvedení (anebo třeba jen zájem), které by mohlo zajistit, aby se působením vzdoru nerozptýlilo a nebylo znovu pojato do institucí jako pouhý formalismus (pouhá „technika“, řekl by Benjamin).

a navození zpodobňovací nestability a vyhnocenositi. Řečeno se Silem Gagginem, ustavuje se zde „sebereflexivita“, která s důrazem „přiznává a vyhláší nevyhnutelný přerýv mezi světem a zpodobněním světa“.⁴⁹ Klasický realistický text, definovaný snahou zasíťtí zmíněný přerýv — neboť jeho působení podle MacCabeho závisí na tom, aby „zaštel vzťah mezi textem a čtenářem a zajištil převahu skutečnosti, která je domněle jednoduše dána“⁵⁰ —, se stává slepým i k pravidlům určujícím jeho vlastní existenci. V klasickém systému tak musíme konstatovat dvě důležité slepé skvrny, od kterých se avantgarda snaží oprostit: za prvé, jak uvádí MacCabe, klasický realistický text není s to se obsahově „vyrovnat s rozpory“ (str. 49), ale ještě důležitější je, že jeho schopnost sebereflexe — zvláště pak schopnost reflexivně postihnout rozpory navozené jeho vlastní institucionizací — je mimořádně omezená.

Toto zpodobňovací omezení — Gagginho slovy „neschopnost klasického systému zpodobnit akt zpodobnění — zároveň dokládá, jakými hranicemi je svázána odpovídající „klasická epistemologie“ (str. 13). Nikoli náhodou se avantgarda staví proti klasickému systému zpodobňování i proti jeho epistemologii. Jak už jsme uvedli, sebereflexivní antiluzivita avantgardních kontratextů nám umožňuje hlouběji pochopit nejen jejich vlastní sémantické fungování, ale i to, jak se vlastně pomocí smyslotvorných praktik šíří společností utváří význam a ideologie.⁵¹ Stejně jako postmoderna, která — jak píše Lyotard — „zkoumá nová zpodobnění“ s cílem „navodit pocit, že existuje cosi nezpodobnitelného“, i avantgarda si klade filozofický úkol prozkoumat institucionální, společenské a epistemické podmínky vlastní existence, které jsou nepřítomné anebo zpodobněnitelné — a jak jsme viděli, činí tak ve víře, že „dílo či text zkoumá právě podobná pravidla a kategorie“.⁵²

Zkoumáním a odhalováním institucionálních pravidel a limitů svého fungování avantgarda jednak upozorňuje na přerýv mezi světem a jeho zpodobněním, ale současně ořásá nadvládou automaticky přisuzovanou (domnělé) skutečnosti, když vytváří kontradiskurzy s cílem podkopat ideologické a zpodobňovací/reprezentativní praktiky, na nichž zmíněná nadvláda stojí. Tyto strategie vzdoru často sledují prostý cíl: jak uvádí MacCabe, chtějí podpořit názor,

49 Gaggin (1989, str. 53). Tato kapitola Gagginho knihy pro mne byla nesmírně inspirativní, zvláště pokud jde o vztah mezi Brechtem a sebereflexivním uměním postmoderny.

50 MacCabe (1985, str. 77).

51 K tomu viz Eysteinnsson (1990, str. 204).

52 Lyotard (1992, str. 15).

že „neexistuje žádné neutrální místo, ze kterého bychom mohli vidět samo vidění a kde jsou umístěny všechny body. Neexistuje a nemůže existovat žádný jazyk ‚místopřísežného vyhlášení‘, který by nám scénu ukázal takovou, ‚jaká doopravdy je‘“ (str. 43). Demystifikacím zhořením mýtu o „neutrální perspektivě“ získává progresivní literární text svobodu k rekonceptualizaci dominantních modelů reality a k novému, ozvlášňujícímu překreslení (jak je popisuje Iser) fundamentálních hodnotových systémů. Tato změna uspořádání se sice uskutečňuje v procesu, který je zpočátku omezen na čisté *teoretickou* sféru, tj. setrvává v mezích estetické oblasti, ale na rozdíl od kritických momentů, které dodává afirmativní kultura, deestetizovaná a desublimovaná forma avantgardního textu zajišťuje, aby uvedená negativita nebyla ihned znovu pohlcena anebo vymezena colby čisté neuskutečnitelný ideál. Jak uvidíme, význam estetické rekonceptualizace tkví právě v tom, že poskytuje emancipační vhled do výstavby skutečnosti a právě na rovině ideologie a společenského imaginátu převrací habermasovskou „falešnou normativitu“, spojennou s panujícími společenskými diskurzory a s řádem vědomí o čase, prostoru a kauzalitě.

Catherine Belseyová v návaznosti na Alhussera prohlašuje, že ideologie kromě zastiřání reálných životních podmínek současně předkládá „soustavu vymečávek a mezer (spíše než líč), uhlazová-ním rozporů zdánlivě poskytuje odpovědi, kterým se *de facto* vyhýbá, a navléká si masku koherence“.⁵³ Avantgardní kontradiskurzory si za výhodisko naopak berou skeptický průzkum této artificialní soudržnosti a ucelenosti a probádání právě oněch mezer a štěrbin, které se ideologie a panující společenský diskurz snaží přetřít (*zudecken*). Iser píše:

Zde se ukazuje jedinečný vztah mezi literárním textem a „skutečností“ představenou v podobě myšlenkových systémů anebo modelů skutečnosti. Text je ani nekopíruje, ani se od nich neodchyluje — i když se nás teorie odrazu [...] snaží přesvědčit o opaku. Literární text je reakcí na myšlenkové systémy, které si vybíral a které začlenil do svého repertoáru; tato reakce je spuštěna do chodu tím, že systém má jen omezenou schopnost vyrovnat se s mnohobvárností skutečnosti, a upoutává tak pozornost na jeho nedostatky (str. 72).

Chceme-li Iserův model aplikovat na sebereflexivní díla historické avantgardy, opět nutno dodat, že pokud literární text obecně upoutává pozornost na „nedostatky“ systému, na ony „vymečávký“

⁵³ Belsey (1980, str. 57).

a „mezery“, které podle Belseyové zastiřají panující společenský diskurz, v případě avantgardy se tak děje způsobem, který staví do popředí nejenom systémově marginalizovaný *obsah*, ale i sám *proces marginalizace*. Jinými slovy, ústředním zájmem se u kontrarexty stává proces utváření významu a jeho systémové nedostatky anebo ideologická tendence.

Přinejmenším v tomto ohledu plní avantgarda onu roli, kterou Habermas spojuje s obnovou jistých osvěcenských emancipačních principů v „projektu moderny“, když si za úkol klade podpořit „komunikativní jednání“ a „komunikativní racionalitu“ (str. 8). Společenský proces „reprodukce a přenosu hodnot a norem“ je většinou ovlivňován „jistou formou modernizace, jež je vedena měřítky hospodářské a správní racionality“ (str. 8); vůči tomu tvoří protiváhu rozmanité avantgardní formace, které historicky podpořily „komunikativní jednání“; sem patří nejen představení jinakostního pohledu na skutečnost, ale také jinakostního pohledu na konstrukci všech modelů skutečnosti. A projekční vyzáňování radikální jinakosti vyzývá účinek, který je pro Habermasův projekt nesmírně důležitý: skepticky zkoumá společenské imagináto i smyslotoorné praktiky celé společnosti, a nastoluje tak možnost změny komunikativního uspořádání těchto diskurzivních konstruktů.

Genevováním jinakostních perspektiv a kontradiskurzů, v nichž se společenské imagináto odhaluje jako konstrukt vědecko-technické racionality, nám toto pojetí avantgardního opozičního stanoviska nabízí cosi, co schází i v Habermasově modelu, totiž soubor konkrétních příkladů — mnohem delší než nezdařenou estetickou revoltu surrealismu a *Estetiku vzdoru* Petera Weisse, na které poukazuje sám Habermas — aktivní úcasti estetické sféry na „projektu moderny“. Opoziční texty nám totiž poskytují model „komunikativního rozumu“, jenž je schopen zbořit rigidní hranice mezi různými diskurzivními oblastmi, překonat tak „klíčové odloučení vědy, mravnosti a umění do autonomních sfér, oddělených od reálného světa a ovládaných odborníky“ (str. 14), a zároveň znovu získat „kulturu expertů pro hledisko žitého světa“ (str. 13). Jestliže projekt moderny, jak jsme viděli, usiluje „o diferencované znovupropojení moderní kultury s každodenní praxí“ (str. 13), pak lze příslušnou možnost nejzřetelněji zahlédnout v Habermasově (a Wellmerově) chápání emancipační estetické zkušenosti, o níž platí:

Jakmile je podobná zkušenost využita k objasnění životní a historické situace a provázána s problémy života, vstupuje do jazykové hry odlišně od jazyka estetického kritika. Estetická zkušenost pak obrozuje

interpretaci potřeb, v jejichž světle vnímáme svět — ale nejen to. Prostupuje také naše kognitivní významy a normativní očekávání a mění způsob, jak k sobě všechny tyto složky navzájem poukazují (str. 13).

Jak v odpovědi Habermasovi upozorňuje Peter Bürger, ve vztahu k modernímu projektu emancipace lze o avantgardě beze všech pochyb říci, že sama možnost nového propojení umění se životem, jak je popisuje Wellmer a Habermas, „by byla nemyslitelná bez avantgardního tlouku, který ořádl estetikou autonomie“. Je tedy pravda, že avantgardní program sloučení umění se životem nakonec ztroskotal, ale zcela jistě „bychom to neměli považovat za omyl bez jakýchkoli výsledků“. ⁵⁴ Jde o experiment, jehož dopady cítíme i dnes, v postmoderní kultuře.

⁵⁴ Bürger (1981, str. 22).

-
- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Hamish Hamilton, 1985.
- Adorno, T. „Commitment“. *The Essential Frankfurt School Reader*. Ed. A. Arato — E. Gebhardt. New York: 1978, s. 300–318.
- „Zeitlose Mode. Zum Jazz“. *Prismen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955, s. 144–161.
- Althusser, Louis. „Ideology and Ideological State Apparatuses“. *Levin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: New Left Books, 1977.
- Anz, Thomas. *Die Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte*. Munich: Hanser, 1980.
- „Entfremdung und Angst“. *Sozialer Wandel*. Ed. H. Meixner — S. Vietta. Munich: Fink, 1982, s. 19–21.
- Anz, Thomas — Stark, Michael (eds.). *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- Appignanesi, Lisa (ed.). *Postmodernism. ICA Documents*. London: Free Association Books, 1989.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trans. H. Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.
- Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trans. Alexander Kaempfe. Munich: Hanser, 1969.