1. Odpověď na otázku: co je postmoderno?

Thomasu E. Carrollovi

Milán, 15. května 1982

Požadavek

Jsme v okamžiku ochabnutí, hovořím o atmosféře doby. Odevšad se na nás naléhá, abychom skoncovali s experimentováním, v umění i jinde. Četl jsem jistého historika umění, který vynáší realismus a hlásá nástup nové subjektivity. Četl jsem jistého uměleckého kritika, který šíří a prodává na malířských trzích „trans-avantgardismus". Četl jsem, že pod označením postmodernismu architekti odvrhují projekt *Bauhausu* a spolu s funkcionalistickou vaničkou vylévají i ono děcko, jímž je stále ještě umělecký experiment. Četl jsem, že jistý nový filosof objevuje to, co legračně označuje jako judeokristianismus, a chce jeho pomocí učinit přítrž bezbožnosti, které jsme prý dali zavládnout. Četl jsem v jednom francouzském týdeníku, že čtenáři nejsou spokojeni s *Mille plateaux*, protože by zajisté chtěli, zvlášť při četbě filosofické knihy, aby za to byli odměněni trochou životního smyslu. Četl jsem z pera významného historika, že spisovatelé a myslitelé patřící k avantgardám šedesátých a sedmdesátých let nastolili v řečové praxi vládu teroru a že je třeba obnovit podmínky plodné debaty tím, že intelektuálové budou přinuceni užívat obecného způsobu vyjadřování, takového, jaký je vlastní historikům. Četl jsem mladého belgického filosofa řeči, který si stěžuje, že kontinentální myšlení prý tváří v tvář oné výzvě, kterou představují stroje produkující řeč, přenechalo starost o realitu jim a referenční paradigma nahradilo paradigmatem adlinguisticity (hovoří se o slovech, píše se o napsaném, intertextualita), a který myslí, že je nyní třeba obnovit pevné zakotvení řeči v jejím referens. Četl jsem nadaného teatrologa, pro něhož postmodernismus se svými hrami a se svými fantaziemi nemá velkou váhu oproti politické moci, zvláště když znepokojené veřejné mínění ji povzbuzuje, aby tváří v tvář hrozbám jaderné války prováděla politiku totalitární ostražitosti.

Četl jsem renomovaného myslitele, který vystupuje na obranu modernity proti těm, které označuje jako neokonzervativce. Ti

chtějí, jak tento autor věří, pod praporem postmodernismu odvrhnout moderní projekt, který zůstal nedokončený, projekt osvícenství. Dokonce i poslední stoupenci osvícenství, jako Popper a Adorno, byli s to, máme-li mu věřit, hájit osvícenský projekt jen v některých speciálních oblastech života, v oblasti politiky, pokud jde o autora *The Open Society*, a v oblasti umění, pokud jde o autora *Aesthetische Theorie*. Jürgen Habermas (rozpoznal jsi, že běží o něho) soudí, že pokud modernita ztroskotala, pak v tom smyslu, že dopustila, aby se celistvost života roztříštila v navzájem nezávislé speciální oblasti přenechané úzké kompetenci odborníků, zatímco konkrétní jednotlivec prožívá „desublimaci smyslu" a „destrukturaci formy" ne jako osvobození, nýbrž v podobě té nesmírné nudy, které před více než stoletím dal výraz Baudelaire.

Podnícen tím, co naznačil Albrecht Wellmer, tento filosof soudí, že lék na tuto parcelaci kultury a na její odtržení od života může přinést jen „proměna statutu estetické zkušenosti, když ta se už nebude vyjadřovat především soudy vkusu", nýbrž „bude využívána k propátrávání historické situace života", to znamená, když „bude uvedena ve vztah k problémům existence". Neboť tato zkušenost „se pak vřazuje do řečové hry, která není už řečovou hrou estetické kritiky", zasahuje „do kognitivních procesů a do normativních očekávání" a „mění způsob, jakým tyto různé momenty vesměs *spolu souvisí*". Od umění a od zkušenosti, kterou skýtá, požaduje, aby zkrátka vytvářely most překlenující propast, jež odděluje kognitivní diskurs od diskursu etického a od diskursu politiky, a aby tak razily cestu jednotě zkušenosti.

Moje otázka zní, na jaký druh jednoty tu Habermas myslí? Je snad oním cílem, k němuž směřuje moderní projekt, vytvoření společensko-kulturní jednoty, v níž by všechny prvky každodenního života a myšlení našly místo jako v určitém organickém celku? Anebo je ten přechod, který je třeba vytvářet mezi různorodými řečovými hrami, mezi řečovými hrami poznání, etiky a politiky, jiného řádu než ony samy? A jestliže ano, jak má být schopen realizovat jejich efektivní syntézu?

První hypotéza, jejíž inspirace je hegelovská, nezpochybňuje pojem dialekticky totalizující různé zkušenosti; druhá je bližší duchu Kantovy *Kritiky soudnosti*, ale musí být stejně jako ona podrobena přísnému přezkoumání, jaké postmoderní doba vyžaduje, pokud jde o osvícenské myšlení, o ideu jednotného cíle historie a o ideu

subjektu. Právě tuto kritiku zahájili nejenom Wittgenstein a Adorno, ale i někteří myslitelé, ať už francouzští či nikoli, kteří nemají tu čest být čteni profesorem Habermasem, díky čemuž alespoň uniknou špatnému oznámkování jako hlasatelé neokonzervativismu.

Realismus

Požadavky, které jsem citoval na začátku, nejsou všechny rovnocenné. Mohou si dokonce navzájem odporovat. Jedny jsou vznášeny ve jménu postmodernismu, druhé ho mají potírat. Není nutně totéž žádat, aby tu bylo určité referens (a určitá objektivní realita), nebo jistý smysl (a jistá důvěryhodná transcendence), nebo nějaký adresát (a tedy publikum), nebo nějaký adresant (a subjektivní expresivita), nebo komunikační konsensus (a určitý obecný komunikační kód, jako je třeba žánr historického diskursu). Ale v těch mnohotvarých výzvách k skoncování s uměleckými experimenty je obsaženo totéž volání k pořádku, touha po jednotě, identitě, jistotě a lidovosti (ve smyslu *Öffentlichkeit*, „nalezení publika"). Je třeba přimět umělce a spisovatele, aby se vrátili do lůna společenství, nebo alespoň, pokud toto společenství je považováno za choré, učinit je zodpovědnými za jeho léčbu.

Existuje určitý nesporný znak této obecné dispozice: že totiž pro všechny tyto autory není naléhavějšího úkolu než zlikvidovat dědictví avantgard. Takovouto netrpělivostí se vyznačuje zejména takzvaný „transavantgardismus". Odpovědi jednoho italského kritika na otázky kritiků francouzských neponechávají v tomto směru žádnou pochybnost. Za jistější cestu k potlačení avantgard, než by byl přímý útok, pokládají umělci a kritikové jejich míšení. Neboť nejcyničtější eklekticismus mohou takto vydávat za překonání venkoncem jen zcela dílčí povahy předchozích uměleckých průzkumů. Kdyby se k nim chtěli otevřeně obrátit zády, vystavovali by se směšnosti spjaté s představou neoakademismu. Nuže, v období, kdy se měšťáctvo zabydlovalo v historii, Salóny a Akademie mohly plnit jistou prověřovací funkci a udílet pod krycím heslem realismu ceny za dobré chování výtvarné a literární. Ale kapitalismus má sám v sobě takovou schopnost zbavovat běžné věci, společenské role a instituce jakékoli reality, že takzvaně „realistická"

zobrazení mohou evokovat realitu už jen ve formě nostalgie nebo výsměchu, jako něco, co přináší spíš utrpení než uspokojení. Ve světě, kde skutečnost je tak destabilizovaná, že neskýtá látku ke zkušenosti, nýbrž jen podněty k prozkoumávání a k experimentování, se klasicismus nezdá být možným.

Toto téma je dobře známé čtenářům Waltera Benjamina. Je ovšem třeba uvědomit si přesně jeho dosah. Fotografie nebyla výzvou, s kterou by malířství bylo konfrontováno zvenčí, zrovna tak jako jí nebyla ve vztahu k narativní literatuře průmyslová kinematografie. Fotografie dovršovala některé aspekty programu zaměřeného na zvládnutí řádu viditelného, tak jak tento program vypracovalo quattrocento, a průmyslová kinematografie zase dovolovala plně realizovat spojení diachronií v organické celky, tak jak to bylo od XVIII. století ideálem velkých románů líčících zrání hrdiny. To, že ruka a řemeslo byly vystřídány mechanikou a průmyslovými postupy, by nebylo samo o sobě žádnou katastrofou, leda pro toho, kdo věří, že umění je ve své podstatě výrazem geniální individuality, vyzbrojené elitním řemeslným výcvikem.

Výzva spočívala hlavně v tom, že fotografické a kinematografické postupy mohou lépe, rychleji a s tisíckrát širší možností uplatnění než malířský a výtvarný realismus plnit úkol, který tomuto realismu ukládal akademismus, totiž chránit lidské vědomí před pochybnostmi. Fotografie a průmyslová kinematografie musí nad malířstvím a nad románem vyhrát, když jde o stabilizování určitého referens, o jeho uspořádání z určité perspektivy, v níž se jeví obdařené rozpoznatelným významem, a o repetitivní užití syntaxe a slovníku, které adresátovi dovoluje obrazy a sekvence rychle dešifrovat, a dospět tedy bez nesnází k vědomí vlastní identity a současně s tím i k vědomí souhlasu, jehož se mu přitom dostává od druhých, protože tyto obrazové a větné struktury představují prostě jeden z komunikačních kódů. Takto se množí efekty reality, nebo chce-li někdo, fantazie realismu.

Jestliže se nechtějí stát sami rovněž podpůrci toho, co je, přitom ostatně podpůrci, jejichž význam je druhořadý, malíř a romanopisec musí takové terapeutické využití své aktivity odmítnout. Musí podrobit zkoumajícímu tázání pravidla malířského nebo vypravěčského umění, jak se jim naučili a jak je převzali od svých předchůdců. Ta se jim brzy začnou jevit jako prostředky klamání, svádění a uklidňování, které jim nedovolují být „pravdiví". Pod

společným jménem malířství nebo literatury dochází k rozštěpení, jaké nemá v minulosti obdoby. Ti, kdo se vzpěčují podrobit umělecká pravidla přezkoumávání, dělají v masovém konformismu kariéry tím, že pomocí „správných pravidel" skýtají endemicky se šířící touze po realitě objekty a situace, které jsou s to ji uspokojit. Pornografie je právě využitím fotografie a filmu k tomuto účelu. Ta se takto stává pro zobrazovací a vyprávěcí umění, které nehodlá vzdorovat výzvě masově sdělovacích prostředků, obecným vzorem.

Pokud jde o umělce a spisovatele, kteří jsou připraveni zpochybnit pravidla výtvarného a narativního umění a rozšiřováním svých děl sdělovat eventuálně svá podezření druhým, těm je souzeno, že pro milovníky umění, kterým záleží na realitě a identitě, nebudou věrohodní, nemají zaručenou pozornost žádného publika. Tímto způsobem lze dialektiku avantgard vyvodit z oné výzvy, kterou pro umění malovat a vyprávět představují průmyslové a masově sdělovací realismy. Duchampovské *ready made* jenom aktivně a parodicky vyjadřuje tento stálý proces odříkání se malířství a uměleckého métier vůbec. Jak bystře konstatuje Thierry de Duve, moderní estetická otázka nezní: co je krásné?, nýbrž: jak je tomu s uměním (a s literaturou)?

Realismus, jehož jedinou definicí je, že se hodlá vyhnout otázce, co je realita, tak jak vyplývá z otázky, co je umění, se ocítá vždycky někde mezi akademismem a kýčem. Když moc má jméno strana, realismus se svým neoklasickým doplňkem triumfuje nad experimentální avantgardou tím, že ji hanobí a zakazuje. Je ovšem také ještě třeba, aby „správné" obrazy, „správná" vyprávění, správné formy, které strana požaduje, vytříďuje a rozšiřuje, našly obecenstvo, které po nich bude toužit jako po vhodném léku na pociťovanou depresi a úzkost. Požadavek reality, to znamená jednoty, jednoduchosti, sdělnosti atd., neměl stejnou intenzitu ani stejnou stálost u meziválečného německého publika a u porevolučního publika ruského: tady lze vidět rozdíl mezi realismem nacistickým a stalinským.

Zůstává fakt, že když vychází od politické instance, útok proti uměleckému experimentu je v pravém smyslu reakční: estetický soud by se měl vyslovovat jen k tomu, jak je to které dílo ve shodě se stanovenými pravidly krásna. Místo aby pro dílo zůstávalo znepokojivou otázkou, co vlastně z něj činí umělecký objekt

a jestli si bude s to najít své obecenstvo, politický akademismus zná a vnucuje apriorní kritéria „krásného", která určují selekci děl a publika naráz a jednou provždy. Způsob, jakým se kategorií užívá v estetickém soudu, by byl takto stejné povahy jako při soudu kognitivním. Abychom užili Kantových pojmů, v obou případech by šlo o soudy určující: výraz je napřed rozumem „správně utvořen" a ze zkušenosti se pak vyberou jen „případy", které mohou být pod tento výraz zahrnuty.

Když má moc jméno kapitál, a nikoli strana, „transavantgardistické" nebo „postmoderní" řešení ve smyslu Jencksově se ukazuje vhodnější než řešení antimoderní. Eklekticismus je nulový stupeň současné obecné kultury: lidé poslouchají *reggae*, dívají se na *westerny*, jedí v poledne u McDonalda a večer jídla krajové kuchyně, používají v Tokiu francouzských parfémů a v Hongkongu se oblékají podle módy „retro", vědění je předmětem televizních soutěží. Najít publikum pro eklektická díla je snadné. Tím, že se stává kýčem, umění lichotí zmatenosti, která vládne „vkusu" milovníka umění. Umělec, ředitel galerie, kritik a publikum nacházejí společně zalíbení v směsici čehokoli, a přítomná chvíle je chvílí ochablého uvolnění. Ale tento realismus čehokoli je realismem peněz: při neexistenci estetických kritérií je nadále možné a užitečné poměřovat hodnotu děl ziskem, který přinášejí. Tomuto realismu jsou vhod všechny možné směry, jako jsou kapitalismu vhod všechny „potřeby", pokud jen tyto směry a potřeby mají nějakou kupní sílu. Co se vkusu týče, není třeba být vybíravý, když jde o finanční spekulaci nebo o rozptýlení. Umělecké a literární zkoumání nových možností je ohroženo dvojím způsobem, jednak „kulturní politikou" a jednak uměleckým a knižním trhem. To, co se mu doporučuje hned z té a hned z oné strany, to je dodávat díla, která by se především týkala témat majících platnost v očích publika, jemuž jsou určena, a která by pak byla udělána („dobře ztvárněna") takovým způsobem, aby toto publikum poznávalo, oč běží, chápalo, co je jejich signifikátem, mohlo jim s plnou znalostí věci dát nebo odepřít svůj souhlas, a z těch, která přijme, čerpat pokud možno i jisté povzbuzení.

Interpretace vztahů mechanických a průmyslových umění s výtvarným uměním a architekturou, tak jak jsem ji právě podal, je sice ve své rovině přijatelná, ale připustíš, že zůstává úzce sociologizující a historizující, to znamená jednostranná. Je třeba přenést se přes Benjaminovy a Adornovy výhrady a připomenout, že věda a průmysl nejsou před podezřením týkajícím se reality uchráněny o nic víc než umění a literatura. Věřit v opak by znamenalo držet se přepjatě humanistické představy o mefistofelském funkcionalismu věd a technologií. Nelze popřít dnes zcela převažující existenci vědotechniky, to znamená široce se prosazující podřízení kognitivních výpovědí účelovému hledisku nejlepší možné výkonnosti, která je kritériem technickým. Ale mechanika a průmysl, zvlášť když pronikají do oblasti tradičně vyhrazené umělci, jsou nositeli ještě i něčeho zcela jiného, než jsou účinky mocenské. Objekty a myšlenky, které mají svůj původ ve vědeckém poznání a v kapitalistické ekonomii, přinášejí s sebou i jedno z pravidel, jimž jsou podrobeny v samotné své možnosti, pravidlo, že neexistuje žádná realita, pokud není stvrzena konsensem partnerů o příslušných poznatcích a závazcích.

Význam tohoto pravidla není malý. Je to stopa, kterou v politice vědce i v politice správce kapitálu zanechal fakt, že realita se vymanila z oněch metafyzických, náboženských a politických jistot, které lidský rozum pokládal ve vztahu k ní za zaručené. Toto vymanění je pro zrod vědy a kapitalismu nezbytnou podmínkou. Fyzika nemůže vzniknout bez nedůvěry k aristotelské teorii pohybu, průmysl nevznikne bez odmítnutí cechovního systému, merkantilismu a fyziokratismu. Modernita, bez ohledu na to, do které epochy klademe její vznik, se nikdy nevyvine bez otřesení víry a bez objevu *malé reálnosti* reality, který je spjat právě s vynalézáním jiných realit.

Co znamená tato „malá reálnost", jestliže se vynasnažíme oprostit ji od interpretace pouze historizující? Tento výraz je zřejmě příbuzný s tím, co Nietzsche označuje jako nihilismus. O hodně dřívější variantu nietzscheovského perspektivismu spatřuji však v kantovském tématu vznešeného. Myslím zejména, že právě v estetice vznešeného nachází moderní umění (včetně literatury) svoji hybnou sílu a logika avantgard své axiómy.

Vznešený cit, který je zároveň pocitem vzneseného, je podle Kanta silným a dvojznačným afektem: zahrnuje v sobě slast i strast. Lépe: slast tu vzniká ze strasti samé. V tradici filosofie subjektu, která vychází od Augustina a od Descartesa a kterou Kant nijak radikálně nezpochybňuje, se tento protiklad, který by jiní označili jako neurózu nebo masochismus, rozvíjí jako konflikt mezi různými schopnostmi subjektu, mezi schopností něco rozumově pojmout a schopností předvést něco v konkrétní podobě. Poznání existuje, jestliže výpověď za prvé je pochopitelná, a jestliže pak ze zkušenosti mohou být vyzdviženy „případy", které jí „odpovídají". Krása existuje, jestliže v souvislosti s určitým „případem" (umělecké dílo), který je nejprve dán smyslově bez jakéhokoli pojmového určení, pocit slasti nezávislý na jakémkoli zájmu, který toto dílo vyvolává, odkazuje pricipiálně na obecný konsensus (kterého nebude možná nikdy dosaženo).

Vkus dosvědčuje takto, že shoda mezi schopností pojmového myšlení a schopností prezentovat objekt odpovídající pojmu, shoda nedeterminovaná, bez pravidel, nacházející výraz v soudech, jež Kant označuje jako reflektující, může být zakoušena jako slast. Cit vznešenosti je jiný cit. Vynořuje se, když představivost selhává a není s to prezentovat objekt, který by se, třeba i jen principiálně, shodoval s pojmem. Máme Ideu světa (totality toho, co je), ale nemáme schopnost předvést nějaký její příklad. Máme Ideu toho, co je jednoduché (nerozložitelné), ale nemůžeme ji ilustrovat nějakým smyslově vnímaným objektem, který by byl jejím konkrétním případem. Jsme schopni vytvářet si pojem toho, co je absolutně velké nebo absolutně mocné, ale jakákoli prezentace nějakého objektu, která by nám měla „ukázat" tuto absolutní velikost nebo absolutní moc, se nám jeví bolestně nedostatečná. Toto jsou Ideje, pro něž neexistuje možná prezentace, nedávají tedy poznat žádnou realitu (zkušenost), nepřipouštějí ani svobodnou shodu schopností, která dává vzniknout pocitu krásna, znemožňují vytváření a ustálení vkusu. Lze o nich říci, že jsou neprezentovatelné, nepředstavitelné.

Jako moderní označím umění, které svoji „drobnou dovednost", jak říkal Diderot, vynakládá na to, aby předvedlo, že existuje to, co je neprezentovatelné. Aby ukázalo, že existuje něco, co lze myslet a co nelze vidět ani ukázat: o toto běží v moderním malířství. Ale jak ukázat, že existuje něco, co nemůže být viděno? Kant

sám naznačuje směr, kterým je třeba se brát, když možný index neprezentovatelného pojmenovává slovy *beztvaré*, *nepřítomnost tvaru*. Říká také o prázdné *abstrakci*, jakou zakouší představivost při hledání nějaké prezentace nekonečna (jiná neprezentovatelná idea), že tato abstrakce sama je jakoby prezentací nekonečna, jeho *negativní prezentací*. Cituje příkaz „Nezobrazíš si Boha zpodobením..." atd. (Exodus 20,4) jako nejvznešenější pasáž bible, nejvznešenější v tom smyslu, že zapovídá jakoukoli prezentaci absolutna. K těmto konstatováním není třeba nic moc přidávat, máme-li nastínit estetiku vzneseného malířství: jakožto obraz bude samozřejmě něco „prezentovat", ale negativně, bude se tedy vyhýbat figuraci či zpodobování, bude „bílé" jako nějaký Malevičův čtverec, bude ukazovat jen tím, že nedovolí vidět, bude přinášet slast jen tím, že vyvolá nepříjemný pocit. V těchto směrnicích lze právě rozpoznat axiómy malířských avantgard, pokud se tyto avantgardy zaměřují právě na to, aby viditelnými prezentacemi dělaly narážku na to, co je neprezentovatelné. Systémy zdůvodnění, v jejichž jménu nebo s jejichž pomocí se tento úkol dokázal prosazovat nebo ospravedlňovat, zasluhují velkou pozornost, ale mohou být koncipovány jen na základě zaměření k vznešenému, aby toto zaměření legitimizovaly, to znamená, aby je maskovaly. Bez oné nesouměřitelnosti reality a pojmu, kterou implikuje kantovská filosofie vzneseného, zůstávají nevysvětlitelné.

Nehodlám tu podrobně analyzovat způsob, jakým různé avantgardy realitu takříkajíc pokořily a diskvalifikovaly tím, že prozkoumávaly ony prostředky, kterými je možno vyvolávat víru v ni, totiž výtvarné techniky. Barevná atmosféra, kresba, mísení barev, lineární perspektiva, povaha podkladu a povaha nástroje, „faktura", způsob zavěšení, muzeum: avantgardy donekonečna demaskují triky prezentace, které umožňují podrobit myšlenku pohledu a odvrátit ji od toho, co je neprezentovatelné. Jestliže Habermas chápe tak jako Marcuse toto derealizační úsilí jako určitý aspekt „desublimace" (represivní desublimace), která charakterizuje avantgardu, je tomu tak proto, že směšuje sublimní, tj. kantovské vznešeno, s freudovskou sublimací a že estetika pro něho zůstala estetikou krásna.

Co je pak tedy postmoderno? Jaké místo zaujímá nebo nezaujímá v tomto závratném úsilí neustálých otázek, jimž jsou vystavována pravidla zobrazení a vyprávění? Je rozhodně částí moderna. Všechno, co je uznávané, třeba teprve od včerejška (*modo, modo*, psal Petronius), má být předmětem podezření. Jaký prostor zpochybňuje Cézanne? Prostor impresionistů. Jaký objekt zpochybňuje Picasso a Braque? Objekt Cézannův. S jakým uznávaným předpokladem Duchamp chce skoncovat v roce 1912? S tím, že je třeba dělat obraz, i kdyby to byl obraz kubistický. A Buren podrobuje zpochybňujícímu tázání jiný předpoklad, o němž soudí, že Duchampovo dílo ho ponechává nedotčený: místo prezentace díla. Překvapivé stupňování rychlosti, „generace" se řítí v prudkém sledu. Nějaké dílo se může stát moderním, jen když je nejprve postmoderním. Takto chápaný postmodernismus není modernismus dospívající k svému konci, nýbrž modernismus ve stavu zrodu, a tento stav je stálý.

Nechtěl bych se nicméně držet tohoto trochu mechanického způsobu užití slova. Jestliže je pravda, že modernost se rozvíjí v oddálení od reálna a v duchu vznešeného vztahu mezi prezentovatelným a myslitelným, uvnitř tohoto vztahu lze nicméně rozlišit dvojí tóninu, abychom si vypůjčili výraz od hudebníků. Důraz může být položen na nemohoucnost schopnosti prezentačně zpřítomnit, na nostalgickou touhu po přítomnosti, kterou pociťuje lidský subjekt, na nejasnou a marnou touhu, která v něm přese všechno žije. A důraz může být položen spíše na moc pojmové schopnosti – na její „nelidskost", aby se tak řeklo (to je vlastnost, kterou od moderních umělců vyžaduje Apollinaire), protože není věcí pojmového chápání, jestli se lidská smyslovost nebo představivost shodují či neshodují s tím, co je s to pojmout – a na ono zmnožení bytí a radostnost, které vyplývají z vynalézání nových pravidel hry, výtvarné či umělecké, nebo jakékoli jiné. Pochopit, co mám na mysli, ti umožní karikaturně zjednodušené rozmístění několika jmen na šachovnici avantgardní historie: na straně *melancholie* to budou němečtí expresionisté, a na straně *novatio* Braque a Picasso; na jedné straně Malevič a na druhé Lisickij; tady Chirico, a tam Duchamp. Odstín, kterým se odlišují tyto dvě tóniny, může být nepatrný, vyskytují se často pospolu

v témž díle, navzájem skoro nerozlišitelné, a přesto svědčí o sporu, v kterém se už dlouho rozhoduje a bude rozhodovat o osudu myšlení, o sporu mezi steskem a experimentem.

Dílo Proustovo a dílo Joyceovo odkazují obě narážkovitým náznakem k něčemu, co se nedá zpřítomnit. Narážka, na kterou nedávno obrátil moji pozornost Paolo Fabbri, je možná výrazovým postupem, který je pro díla založená na estetice vznešeného nepostradatelný. U Prousta to, co je vypuštěno, aby uhradilo cenu této narážky, toť identita vědomí vystaveného přemíře času. Ale u Joyce je to identita stylizačního aktu, konfrontovaná s přemírou knižní kultury nebo literatury. Proust naznačuje neprezentovatelné pomocí jazyka nenarušeného ve své syntaxi a ve svém lexiku a pomocí stylizačního aktu, který mnoha svými operátory patří ještě k žánru románového vyprávění. Literární instituce, tak jak ji Proust zdědil po Balzacovi nebo po Flaubertovi, je zajisté podvrácena potud, že hrdina není určitou postavou, nýbrž vnitřním vědomím času: a že diachronické rozčlenění, které Flaubert zbavil jeho šťastné jistoty, je znovu zproblematizováno danou volbou narativního hlasu. Nicméně jednota knihy, odysea tohoto vědomí, i když ji kapitola po kapitole odsouvá stále dál, není dotčena: totožnost stylizačního aktu províjející se bludištěm nekonečného vyprávění stačí ke konotaci této jednoty, která mohla být přirovnána k jednotě *Fenomenologie ducha*. Joyce dává vytušit neprezentovatelné v samotném svém způsobu psaní, v signifikantu. Škála známých narativních, ba i stylistických operátorů je využita bez jakéhokoli zřetele na to, aby se uchovala jednota celku, zkoušejí se i operátory nové. Gramatika a slovník literárního jazyka nejsou už přijímány jako danosti, jeví se spíš jako akademismy, rituály zrozené z určité zbožnosti (jak říkal Nietzsche), která zabraňuje, aby bylo náznakem poukázáno k neprezentovatelnému.

Tady je tedy přetrvávající spor: moderní estetika je estetikou vznešeného, ale je nostalgická; dovoluje, aby k neprezentovatelnému bylo poukázáno jen jako k nepřítomnému obsahu, ale forma nadále dává čtenáři nebo pozorovateli, dík své rozpoznatelné soudržnosti, příležitost čerpat z ní útěchu a slast. Nuže, tyto pocity netvoří pravý vznešený cit, který je vnitřním spojením slasti a strasti: slastného potěšení, že rozum přesahuje jakoukoli prezentaci, a bolesti, že představivost nebo smyslovost se nemohou měřit s pojmem.

Postmoderno by bylo takto to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné; to, co se vzpírá útěše dobrých forem, konsensu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném; to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vyciťovalo, že existuje neprezentovatelné. Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filosofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co *bude vytvořeno*. Tím je dáno, že dílo a text budou mít rysy události, a také to, že přicházejí pro svého autora příliš pozdě, nebo což je totéž, že jejich realizace začíná vždycky příliš brzy. *Postmoderno* by bylo tedy třeba chápat ve smyslu paradoxu futura exacta, toho, co je budoucí (post) a zároveň právě minulé (modo).

Zdá se mi, že esej (Montaigne) je postmoderní, a fragment (Athaeneum) moderní.

Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *dodavateli reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno. A od tohoto úkolu se nedá očekávat sebemenší smír mezi „řečovými hrami", o nichž Kant, který o nich mluvil jako o různých „schopnostech", věděl, že jsou navzájem odděleny propastí a že jedině transcendentní iluze (iluze Hegelova) může doufat, že je zcelí v reálnou jednotu. Ale věděl také, že tato iluze se platí terorem. Nuže XIX. a XX. století nám teroru daly zakusit dosyta. Zaplatili jsme už dost za nostalgickou touhu po celosti a jednotě, po smíření pojmu a smyslově vnímatelného, po zkušenosti průhledné a sdělitelné. Za všeobecným požadavkem uvolnění a zklidnění slyšíme mumlání touhy započít znovu s terorem, uskutečnit fantazii o realitě spolehlivě uchopené. Odpověď zní: válku všezahrnující jednotě, podávejme svědectví o neprezentovatelném, aktivujme nesmířené rozpory, zachraňme čest jména.

2. PŘÍPISEK K PŘÍBĚHŮM

Samuelu Cassinovi

Londýn, 6. února 1984

Tou měrou, jak se diskuse rozvíjí v mezinárodní rovině, složitost „postmoderní otázky" se ještě víc komplikuje. Když jsem ji v roce 1979 hleděl soustředit na otázku „velkých příběhů", vyplynulo to u mne z úmyslu zjednodušit ji, ale zjednodušoval jsem ji víc, než bylo nezbytné.

„Metanarativní příběhy", o nichž je řeč v *Postmoderní situaci*, jsou ty, které charakterizují moderní myšlení: postupná emancipace rozumu a svobody, postupná nebo katastrofická emancipace práce (která je v kapitalismu zdrojem zcizované hodnoty), obohacení celého lidstva pokrokem kapitalistické vědotechniky, a dokonce také, počítáme-li i samo křesťanství k modernímu myšlení (v tom případě v opozici k antickému klasicismu), spása tvorstva konverzí duší přijímajících kristovský příběh mučednické lásky. Hegelova filosofie shrnuje všechny tyto příběhy v jediný celek a v tomto smyslu koncentruje v sobě spekulativní modernost.

Tyto příběhy nejsou mýty ve smyslu něčeho pouze vybájeného (ani křesťanský příběh ne). Mají zajisté tak jako mýty za účel legitimizovat společenské a politické instituce a praktiky, ustavení zákonů, různé etiky a způsoby myšlení. Ale na rozdíl od mýtů nehledají tuto legitimitu v nějakém prapůvodním zakládajícím činu, nýbrž v budoucnosti, jejíž příchod se má připravit, to znamená v určité Ideji, která má být realizována. Tato Idea (svobody, „osvícenosti", socialismu atd.) má legitimizující hodnotu proto, že je univerzální. Všechny lidské skutečnosti jsou orientovány na ni. Modernímu myšlení dává jeho typickou formu: *projekt*, onen projekt, o němž Habermas říká, že zůstal nedokončený a že se v něm má pokračovat, že má být obnoven.

Můj argument je ten, že moderní projekt (projekt realizace univerzálnosti) nebyl opuštěn, zapomenut, nýbrž zničen, „likvidován". Bylo tu více způsobů zničení, více jmen, která jsou jeho symboly. Jako vzorové jméno pro tragické „nedokončení" modernosti může sloužit slovo „Osvětim".